



**HAL**  
open science

# Développement d'une pédagogie du jeu clownesque : un parcours entre Brésil et Europe

Rafaël Resende Marques da Silva

► **To cite this version:**

Rafaël Resende Marques da Silva. Développement d'une pédagogie du jeu clownesque : un parcours entre Brésil et Europe. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30082 . tel-02165951

**HAL Id: tel-02165951**

**<https://theses.hal.science/tel-02165951>**

Submitted on 26 Jun 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58 et de l'unité  
de recherche Représenter, Inventer la Réalité du  
Romantisme au XXIe siècle - RIRRA21 – EA 4209

Spécialité : **Arts et Études Théâtrales**

Présentée par **Rafael Resende Marques da Silva**

DEVELOPPEMENT D'UNE PEDAGOGIE DU JEU  
CLOWNESQUE :  
UN PARCOURS ENTRE BRESIL ET EUROPE.

Directeur de thèse : **Pr Philippe Goudard**

Soutenue le 10 novembre 2018 devant le jury composé de

M. Luc BOUCRIS, Professeur Emérite en Rapporteur  
Etudes théâtrales, Université de Grenoble  
Alpes

M. Guy FREIXE, Professeur en Etudes Rapporteur et  
théâtrales, Université de Franche-Comté Président du jury

Mme Ana VELASQUEZ, Professeure en Membre  
Arts du spectacle, Université  
d'Antioquia, Colombie

Mme Alix DE MORANT, MCF en Etudes Membre  
théâtrales et chorégraphiques,  
Université Paul-Valéry Montpellier 3

M. Philippe GOUDARD, Professeur en Directeur de thèse  
Etudes théâtrales, Université Paul-  
Valéry Montpellier 3



## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier les personnes qui m'ont aidé à faire ce voyage scientifique et artistique.

Marisa Riso, mon épouse et ma partenaire de clownerie, pour l'énorme soutien et nos créations ensemble.

Gael, mon fils, pour les moments d'écriture ensemble dans le *sling*.

Mon père Ney, ma mère Lícia et ma sœur Paula et son mari José, ma sœur Flávia et spécialement *Margo* pour l'appui de la famille.

Philippe Goudard mon directeur de thèse, ami, clown et instigateur du jeu clownesque et burlesque.

Les amies belges Françoise Thirionet, Camille, Julie, Karine pour les bons moments ensemble.

Les amis français Marie Frignani, Philipp Vöhringer, Emilie, Marine, Françoise Danno (Atout Clown) et José pour leur accueil à Montpellier.

L'équipe de l'École de cirque Zepetra pour son accueil et sa générosité.

Eric Schmitt, mon ami et correcteur français dévoué à ce travail.

Et aussi toutes les institutions publiques et privées belges, brésiliennes, françaises et italiennes qui ont soutenu de plusieurs façons ma recherche :

CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior; Ministério da Cultura e Governo Federal do Brasil; ASBL Brocoli Théâtre; ASBL La Barricade; Le Collectihihif; Atout Clown ; *LUME* Teatro; FSDIE et l'Université Paul Valéry Montpellier 3; l'École doctorale 58 et le laboratoire RIRRA21; le CROUS Montpellier; *Cia da Bobagem*; la Mairie de Montpellier; Secretaria da Cultura de Minas Gerais; FUNARTE, Fundação Nacional de Arte; l'Espace Catastrophe; Isola di Confine; le Théâtre Pierre Tabard et le Théâtre La Vista.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>AVERTISSEMENT .....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>
<b>I – PARCOURS D’UN CLOWN BRÉSILIEN EN EUROPE .....</b>	<b>12</b>
<b>A - Être soi-même l’objet de recherche.....</b>	<b>15</b>
1 - Premières années et formations (2004-2007) .....	15
2 – Premières expériences (2007-2010) .....	24
2.1 - Dramaturgie de la rue .....	25
2.1.1 – Espace éphémère de la roda, ses numéros et le chapeau .....	26
2.1.2 - Rencontre avec le public spontané .....	27
2.2 - Cia da Bobagem : un duo de clown venu de la place publique.....	28
2.2.1 - Premier essai : le solo Da Terra ao Brasilis.....	28
2.2.2 Deuxième essai : duo <i>Ponga no Molongó</i> ou <i>La Rencontre</i> .....	33
2.3 - Clown-créateur .....	41
<b>B – Voyage en Europe (2010-2015) .....</b>	<b>43</b>
1. Du master au doctorat en France .....	44
2 – Bagage d’enseignant vécu entre le Brésil et la Belgique.....	48
2.1 - Débuts au Brésil .....	48
2.2 - Ateliers clowns à Bruxelles/Belgique (2011-2015) .....	49
4 – <i>Cia da Bobagem</i> en résidence artistique : retour au théâtre	60
5.1 - Radiographie du spectacle <i>A2</i> .....	67
5.2.1 - Bruxelles/Belgique (2012-2013) .....	68
5.2.2 - Montpellier et Castelnau-le-Lez /France (2013).....	71
5.2.3 - Marsciano / Italie (2013) .....	74
5.2.4 - Montpellier / France (2014).....	75
6 - Quatrième essai : <i>Turning Point</i> (2015), clown à lunettes ...	80
6.1 – Radiographie du spectacle <i>Turning Point</i> .....	82
6.2 - Sans nez rouge, mais avec des lunettes .....	83
6.3 - Résidences artistiques du <i>Turning Point</i> .....	85
6.3.1. – Paris (2013) .....	86
6.3.2 - Castelnau-le-Lez (2014) .....	87
6.3.3 - Montpellier (2015) .....	90
6.4 – L’espace de jeu : le bureau .....	90
<b>C - Retour au Brésil (2015) .....</b>	<b>94</b>
1 – Les clowns et leurs transformations : un voyage entre Brésil et France .....	94
2 – Résidence artistique au <i>LUME Teatro / UNICAMP</i> .....	97
3 – <i>A2</i> à la campagne au Brésil.....	99
<b>II - THEORIES, HISTOIRES ET ARTISTES : REPERES SUR LE CLOWN .....</b>	<b>103</b>

<b>B – Le clown : qui est-il ?</b> .....	<b>104</b>
1 – Le voyage étymologique et sémantique du mot <i>clown</i> .....	104
2 – Qu’est ce qu’est le clown : concepts des clowns à partir de l’histoire, des théories et des artistes .....	123
3 - Les clowns et leurs multiples : le mythe du <i>trickster</i> comme outil d’analyse du clown.....	125
3.1 – Rapprochement entre le clown et le <i>trickster</i> .....	126
3.2 - Qu’est-ce que c’est le <i>trickster</i> ?.....	129
3.3 – Un sujet interdisciplinaire.....	131
Une première étude sur le <i>trickster</i> montre des rapprochements avec le clown et ses synonymes déjà étudiés. Il peut se manifester dans les deux principes étudiés dans la dernière partie de cette thèse, c’est-à-dire le <i>fabricant du rire</i> et l’aspect de <i>l’idiot</i> ou du <i>rustre</i> . D’autres éléments caractéristiques de sa nature seront étudiés et la réflexion sur ce personnage mythique permet d’approfondir notre investigation et peut contribuer à la découverte d’autres éléments sur l’art clownesque. ....	131
Une façon d’aborder ce sujet est l’approche interdisciplinaire, qui permet de comprendre ce phénomène qui ne peut pas être encadré dans une seule discipline. La complexité du thème oblige une adaptation du chercheur concernant les multiples champs des connaissances. Cependant, l’étude approfondie de toutes les disciplines signalées demande une longue démarche qui dépasse le temps d’un doctorat. C’est pourquoi on essaiera d’utiliser les concepts et les analyses de différents axes à partir de la nécessité du travail.....	131
3.4 – Le mythe du <i>trickster Wakdjunkaga</i> dans les tribus des amérindiens <i>Winnebagos</i> .....	133
3.5 - <i>Trickster</i> , possible <i>archétype</i> du clown .....	140
3.5.1 – <i>Inconscient collectif</i> et l’ <i>archétype</i> comme une base d’étude du mythe du <i>trickster</i> .....	142
3.5.2 – Concept d’ <i>archétype</i> et son lien avec l’inconscient collectif .....	143
3.6 - Réflexions anthropologiques et psychologiques sur le <i>trickster</i> , un antihéros civilisateur.....	147
3.7 – Guide heuristique de William J. Hynes comme outil d’analyse du <i>trickster</i> .....	150
4 – Les moralités au XVI <sup>e</sup> siècle : berceau du clown .....	160
4.1 – Le Vice comme précurseur du jeu clownesque .....	163
4.2 – Surgissement du clown au XVI <sup>e</sup> siècle : deux théories principales.....	167
4.3 – Clown dans les moralités au XVI <sup>e</sup> siècle .....	171
4.4 – Différences et ressemblances entre clown et Vice.....	174
5 – Fou.....	177
5.1 – <i>Dionysies, saturnales</i> et <i>fêtes des fous</i> : de la célébration archaïque au Moyen Âge .....	177
5.2 – Morosophe ou sage fou.....	187

5.3 - Concepts de fou naturel et artificiel selon Robert Armin	193
5.4 - Trois clowns célèbres du théâtre élisabéthain comme possibles exemples de fous artificiels et sages fous : Richard Tarlton, William Kemp et Robert Armin .....	196
6 - Clown au cirque : une nouvelle tradition ou la transformation d'une ancienne pratique artistique .....	204
6.1 - Une possible généalogie du jeu comique en duo, le blanc et l'auguste : exemples de l'antiquité à nos jours .....	212
7.1 - <i>Hotxuá</i> , premier « clown » au Brésil .....	217
7.2 - Cirque, maison du clown .....	220
7.3 - Clowns à la télévision brésilienne .....	223
7.4 - Groupes clownesques brésiliens d'aujourd'hui : du théâtre, du cirque et de la rue .....	227
7.4.1 - Parlapatões, Patifes & Paspalhães – São Paulo.....	228
7.4.2 - <i>Teatro de Anônimo</i> – Rio de Janeiro .....	231
8.1 - <i>Licedei</i> à Saint-Pétersbourg .....	235
8.2 - Slava's Snowshow .....	237
<b>B - Y a-t-il une théorie du clown ? .....</b>	<b>239</b>
<b>III – PROCESSUS D'EXPLORATION DU JEU CLOWNESQUE DANS LA CIA DA BOBAGEM.....</b>	<b>241</b>
<b>A - Jeu .....</b>	<b>242</b>
3 – Jeu : outil de formation théâtrale .....	249
4 – Jeu clownesque et ses principes essentiels.....	252
4.1 – Duo comique du clown blanc et de l'auguste.....	252
4.2 – Meneur du rire.....	254
4.3 – Scène ouverte : ici et maintenant, en toute fraîcheur .	255
<b>B - Transmission et pédagogie du jeu clownesque.....</b>	<b>257</b>
1 – Surgissement des écoles brésiliennes de cirque après la deuxième moitié du XX <sup>e</sup> siècle .....	259
2 - Écoles de cirque et le nouveau cirque en France .....	264
2.1 – Jacques Lecoq, un pédagogue du clown .....	264
2.2 – Bouleversement du cirque traditionnel.....	266
3 - Être ou ne pas être clown ? .....	272
<b>C – Processus pédagogique de la Cia da Bobagem : inspirations et expérimentations .....</b>	<b>275</b>
1 – Inspiration pédagogique : Jesús Jara et <i>le clown, un navigateur d'émotions</i> .....	275
1.1 - Poétique du clown .....	278
1.2 – Pédagogie du plaisir .....	287
2 – Rencontres pratiques .....	291
2.1 - Sue Morrison et son atelier « Le clown à travers le masque ».....	291
2.1.1 – Éléments principaux de la pédagogie de Sue Morrison : les turnings ; l'expérience et l'innocence ; les quatre pas d'une présentation.....	294

2.1.2 – <i>Le clown à travers le masque</i> et ses influences dans la <i>Cia da Bobagem</i> .....	297
2.2 – Ésio Magalhães et l’atelier <i>Clown en état de Siège</i> au Brésil.....	298
2.2.1 – Trilogie d’exercices de l’atelier <i>clown en état de siège</i> .....	299
2.3 – Philippe Goudard : influence française de la pratique artistique avec la recherche .....	301
2.4 – Jango Edwards et sa <i>Théorie du clown</i> . .....	303
2.4.1 – Rencontre avec Jango Edwards au festival <i>Anjos do Picadeiro</i> à Rio de Janeiro/ Brésil .....	305
2.5 – Cédric Paga alias Ludor Citrik .....	306
2.5.1 – Cédric Paga intervenant au Centre National des Arts du Cirque .....	307
2.6 – Diversité des formations et formateurs.....	309
3 – Bases du jeu clownesque développés dans la <i>Cia da Bobagem</i> .....	310
Les références pédagogiques clownesques étudiées antérieurement sont les matériels concrets qui ont été adaptés dans les cours de clowns réalisés avec Marisa Ribeiro Soares à Bruxelles entre 2011 et 2015 et encore aujourd’hui au Brésil. Les quatre étapes des activités utilisées par Jésus Jara sont expérimentées comme une méthodologie clownesque dans chaque séance. Les inspirations des professeurs / clowns sont mélangées avec la méthodologie afin d’élaborer une pratique du jeu clownesque riche d’expériences vécues. ....	310
Les principes du jeu clownesque sont appliqués à partir des exercices des livres « El clown, un navegante de las emociones » ; le livre d’Augusto Boal et son vaste répertoire du théâtre de l’opprimé ; Viola Spolin et son improvisation pour le théâtre. Ces trois références et les exercices vécus avec d’autres pédagogues clownesques sont l’axe central des sources inspiratrices des ateliers. Mais les influences et les inspirations sont encore ouvertes. ....	310
3.1 – Universalité du jeu clownesque .....	314
3.3 – Anthropophagie des domaines et techniques .....	316
3.4 – Au-delà du souffrir .....	318
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>320</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>324</b>
<b>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....</b>	<b>330</b>
<b>1 – LIVRES ET REVUES.....</b>	<b>330</b>
1.1 – Œuvres générales .....	330
1.2 – Bouffons, clowns, fous, <i>tricksters</i> .....	330
1.3 – Cirque .....	333
1.4 – Dictionnaires .....	333
1.5 – Jeu et formation .....	335

1.6 – Psychologie et anthropologie .....	335
1.7 – THÉÂTRE .....	336
1.8 – ARTICLES .....	337
2.1 – Liens generaux.....	338
2.2 – Articles et livres electroniques .....	341
2.3 – Dictionnaire electronique .....	343
<b>ANNEXE I – ENTRETIENS AVEC CLOWNS ET PEDAGOGUES ..</b>	<b>344</b>
<b>ANNEXE II – LES LIENS DES MATERIAUX DES SPECTACLES A2 ET <i>TURNING POINT</i> : RELEASES ET PHOTOS.....</b>	<b>345</b>
<b>ANNEXE III - EXEMPLE DE COUR DE CLOWN REALISE A BRUXELLES/BELGIQUE.....</b>	<b>346</b>
<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>351</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>352</b>



## **AVERTISSEMENT**

La règle académique pour l'écriture d'une thèse en français est généralement d'utiliser, pour présenter son travail, la première personne du pluriel, le « nous ». Cependant et sans qu'il s'agisse d'une thèse de recherche en création *stricto sensu*, une partie du corpus principal sur lequel s'appuie cette recherche étant une série d'œuvres et d'expériences personnelles, il m'a semblé plus juste d'utiliser parfois pour la rédaction de cette thèse, dans certains passages où je suis impliqué comme praticien réflexif, la première personne du singulier, en conservant pour d'autres moments, la première personne du pluriel.

## INTRODUCTION

Le sujet de ce travail est observé depuis quinze ans à partir de mes premières expériences théâtrales et clownesques. L'expérience empirique a été la base de ma formation d'acteur et de clown qui a stimulé naturellement un besoin de comprendre ma pratique. La recherche d'une pratique artistique personnelle peut déclencher un projet de recherche *sui generis* en raison des particularités inhérentes à l'objet d'étude. La création artistique a sa propre méthodologie développée par l'artiste lors de ses moments de création. La matière de départ chaotique se transforme progressivement en quelque chose de concret et perceptible par les autres, stimulant une appréciation esthétique par les émotions, images et réflexions. Et une thèse peut suivre la même logique, car une expérience, une idée ou une problématique se transforment au fil des années en un *corpus* palpable et un texte capable d'analyses et de vérifications. Donc, ce travail est le fruit d'une dialectique d'interférences entre les univers artistique et universitaire pour tenter de rapprocher l'art de l'académie et peut-être transformer l'art par l'enseignement supérieur, ou encore, l'approche universitaire en arts du spectacle par le jeu du clown.

Le jeu du clown est le grand thème de ce voyage, qui a commencé au Brésil et a traversé quatre pays européens (Belgique, France, Italie et Portugal). Cette expérience a donné naissance à deux spectacles *A2* et *Turning Point: le Burrocratas*, vingt ateliers d'initiation et de création de numéros de clown, douze résidences d'artistes, cinquante représentations dans vingt villes sur deux continents et un public estimé à huit mille personnes dans ce processus de recherche entre les années 2011 et 2018. Un long voyage qui n'est pas encore fini et continue avec mon retour au Brésil.

Ma conception du clown a changé pendant l'étude, mais l'écho d'une citation du début de la recherche continue jusqu'aujourd'hui.

Le clown semblait né en piste, né de la piste [...]. Le clown semblait un pur produit du cirque [...]. C'était pure illusion. Le clown vient d'ailleurs, oui, mais plus loin que la foire. Dans toutes les religions dites primitives, on trouve des clowns sacrés, les dieux-qui-parodient. Les clowns viennent d'une autre planète, la planète du sacré, à mille millions d'années-lumière de la nôtre.<sup>1</sup>

Études anthropologiques et ethnologiques montrent l'existence d'une figure archaïque et mythique dans les différentes cultures à travers le monde : le *trickster*. Celui est traduit en français comme Fripon dans le livre de Jung, Kerényi, Radin<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Alfred Simon, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 11-12.

<sup>2</sup> Carl G. Jung, Charles Kerényi, Paul Radin *Le fripon divin un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1958.

Selon Jung, le *trickster* est un archétype qui a plusieurs représentations archétypales, incluant le clown et ses multiples formes. Les liens de ces domaines avec la psychologie et la mythologie amplifient notre compréhension sur le clown qui va au-delà de sa fonction la plus répandue de faire rire et d’amuser. Cela peut éventuellement inciter les artistes qui vivent de cet art à explorer l’essence du jeu comme une manifestation humaine.

Le jeu est une option pour accéder et découvrir l’univers du clown. Il est un outil pédagogique pour la formation des êtres humains dans la vie et pour le théâtre et, donc, le jeu clownesque. Cette pratique humaine universelle peut contribuer à la création artistique. Les interactions du jeu avec les autres domaines de la connaissance (pédagogie, psychologie, philosophie) seront utilisées pour aider à l’exploration des concepts et des bases théoriques proposées dans la thèse. La pratique et la théorie unifiées peuvent donner ainsi de l’oxygène à un art à la fois ancien et contemporain.

La pratique est présente sur deux fronts : la création de spectacles et la pédagogie clownesque. L’enseignement occupe une place majeure dans le parcours de travail de cette recherche parce qu’au sein de notre groupe la *Cia da Bobagem* nous avons été les cobayes de la méthodologie utilisée. Et quand cette pratique fonctionne dans la compagnie, elle est partagée dans un atelier avec d’autres personnes intéressées. Exercices, techniques, jeux, méthodes d’analyse et processus sont testés comme dans un laboratoire qui peut être diffusés à d’autres ultérieurement.

Ainsi, trois éléments servent la thèse : la création artistique, la formation et la théorie clownesque. Cette trilogie a permis l’émergence de quelques questions :

- ✓ Le clown, qui est-il ?
- ✓ Y a-t-il une spécificité du jeu clownesque ?
- ✓ Y a-t-il un mythe ou un archétype du clown ?
- ✓ Est-ce que le jeu clownesque est universel ?
- ✓ Comment les clowns sont-ils internationaux ?
- ✓ Comment utiliser les connaissances théoriques dans ma pratique artistique de clown ?
- ✓ Est-il possible d’apprendre et d’enseigner le jeu clownesque ?

Notre travail de thèse tente de répondre à ces questions en se structurant en trois parties. La première propose une approche personnelle où le parcours artistique et de formation du clown-chercheur sont présentés et analysés. Ce matériel est important par les réponses empiriques qu'il apporte aux questions ci-dessus, par une mise à l'épreuve du jeu clownesque avec les publics, les espaces, les différents pays et les contextes variés. C'est un travail sur le terrain qui contribue aux études en se confrontant à la théorie et la pédagogie.

La seconde partie met en dialogue la théorie, les échanges avec les artistes de la spécialité et la tentative de compréhension du clown. Sont discutés : la lexicographie, les contextes historiques et anthropologiques européens et brésiliens du clown, pour poser la question de savoir s'il y a une théorie sur le clown.

La troisième partie analyse les aspects pédagogiques et conduit une réflexion sur le jeu qui est un axe important de ce travail. Les observations et expériences vécues durant les ateliers de pratique clownesque pendant la période de la thèse contribuent à structurer la pratique pédagogique.

L'étude du contexte historique de la formation des clowns au Brésil et en France, et une approche de l'expérience pédagogique clownesque vécue à Bruxelles en partenariat avec les associations belges sont également effectuées.

À la fin de la troisième partie les possibles découvertes au cours du processus pédagogique sont évoquées, et une tentative de mettre en évidence de nouveaux aspects du jeu clownesque et son enseignement à partir de la pratique artistique expérimentée pendant la thèse et des rencontres faites avec d'autres pédagogues du clown sont proposées.

J'espère que tous les efforts pour écrire chaque phrase, pour dessiner chaque geste dans l'espace, pour captiver l'attention du public ou même son rire, serviront à améliorer l'art du clown, et contribueront à la constitution d'un réseau de chercheurs sur le sujet.

## **I – PARCOURS D’UN CLOWN BRÉSILIEN EN EUROPE**

Ma découverte du clown a commencé d'une manière intuitive et grâce à des opportunités variées initialement à travers une bourse d'études à l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG)<sup>3</sup> puis avec une bourse de la CAPES<sup>4</sup> du gouvernement brésilien pour un doctorat. Elle s'est poursuivie avec des cours périodiques de jeu clownesque, l'observation d'artistes, une pratique et une méthodologie inspirées principalement par Jésus Jara ; des résidences artistiques et surtout des performances dans la rue. La compréhension de cet art est particulièrement passée par le contact direct avec le public et le principe qui semble attaché à cet art, « on apprend en faisant ». Le but était la création d'un petit numéro afin qu'il soit testé sur les places de la ville de Belo Horizonte au Brésil. C'était une pratique assez courante au moment de ma formation qui a contribué à ce processus chaotique et non scolarisé d'apprentissage : dans la rue, avec le succès et l'échec, par la pratique

Le choix des mots « clown-chercheur » vient de l'expression « acteur-chercheur »<sup>5</sup> utilisé par mes enseignants Arnaldo Alvarenga<sup>6</sup> et Antônio Hildebrando<sup>7</sup> pendant mes cours de théâtre à l'université Fédérale de Minas Gerais entre 2002 et 2006. Il signifie un type d'acteur qui joue et réfléchit sur son propre travail artistique. Il s'agit du développement d'une capacité artistique et analytique sur la scène et de ses divers éléments constitutifs. C'est une combinaison entre la pratique et la théorie en faveur de la création artistique. L'expression « clown-chercheur » est utilisée dans la thèse, comme un concept, qui constitue une base de la réflexion du clown lui-même concernant son travail à partir de ses capacités d'artiste et de chercheur.

Dans les chapitres qui suivent, le choix de l'utilisation de la première personne, « je », marque bien les moments vécus par le doctorant, et la démarche professionnelle de l'artiste qui est l'objet de l'étude et constitue le corpus de ce travail.

Dans un premier temps, on se penchera en introduction sur les principales influences pratiques développées au Brésil à travers les représentations sur les places de Belo Horizonte. Ensuite, on présentera le parcours artistique et universitaire du clown-chercheur en lien avec l'art clownesque et le théâtre. Puis on tentera une étude des expériences pédagogiques du jeu clownesque au Brésil et à Bruxelles en Belgique entre les années 2006 et 2015. On conclura par des réflexions sur les résidences artistiques en Europe concernant les dernières créations de la *Cia da Bobagem*, principalement les spectacles *A2* et *Turning Point*. L'analyse se fera autour de trois domaines différents : la création clownesque, la pédagogie clownesque et la réflexion scientifique. Cette démarche

---

<sup>3</sup> Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG, [En ligne : <https://www.ufmg.br> ]. Consulté le 22 janvier 2016.

<sup>4</sup> CAPES, [En ligne : <http://www.capes.gov.br/>]. Consulté le 16 mai 2016.

<sup>5</sup> Traduction libre de l'expression : Ator-pesquisador.

<sup>6</sup> Mon professeur du cours de théâtre à l'université Fédérale de Minas Gerais/ Brésil.

<sup>7</sup> Mon professeur du cours de théâtre à l'université Fédérale de Minas Gerais/ Brésil.

d'investigation a contribué à faire surgir une diversité de questions, résultats et réponses possibles.

Le voyage personnel en tant que clown dans différents pays et domaines (artistique, pédagogique et de la recherche) ont influencé ma démarche de réflexion sur ce sujet. L'expérience théorique et pratique a été mise en question à partir de la rencontre avec le public de différentes cultures et perceptions de cet art. L'angle d'argumentation va au-delà de la théorie présente dans les livres, mais il aborde une matière vive, imprécise, intuitive, en constante transformation et adaptation qui semble consubstantielle à la création clownesque. Ces expériences empiriques ont amplifié ma perception et ont été un germe d'inspiration pour mes questionnements et écritures.

## A - Être soi-même l'objet de recherche

L'envie de créer et de jouer un spectacle en Europe pour être ensuite présenté après au Brésil est un des défis de ce travail. Le style de vie de l'Union européenne m'a fait penser à un spectacle qui pourrait être joué dans les différents pays européens. J'ai une curiosité par rapport aux clowns qui se sont produits dans différents pays et j'ai décidé de tenter de les rencontrer. C'est ainsi un laboratoire pour mes pratiques et mes rencontres avec le public qui s'est mis en place.

Un premier obstacle a été la difficulté de faire des recherches sur moi-même et surtout sur mon travail, mais cela m'a aidé à sortir de ma zone de confort. La recherche a permis de problématiser le jeu clownesque, de réfléchir et de chercher des réponses ou des pistes même si elles étaient provisoires. La difficulté concrète de se présenter sur la Grande Place de Bruxelles/BE, sur la Place de la Comédie à Montpellier/FR ou dans les parcs de Paris a mis en question la pratique du clown au sein de la *Cia da Bobagem*. Cette déconstruction et les doutes qu'elle a induits à propos de notre travail artistique amenaient à deux possibilités : 1 - abandonner la pratique artistique comme clown ; ou 2 - renouveler notre répertoire et jeu clownesque. La sortie de ma zone de confort et la recherche d'autres pratiques ont été le chemin choisi. Cette rupture a généré l'angoisse et le doute, mais c'était un champ fertile pour trouver d'autres possibilités esthétiques.

Être l'objet de sa propre recherche implique un type de méthodologie particulier qui peut amener à des résultats intéressants et des conséquences inattendues pour le chercheur. Les résultats ont été des possibilités de travail et d'insertion professionnelle. Dans mon cas, le doctorat a permis la création de deux spectacles *A2* (2014) et *Turning Point* (2015) et la conduite d'ateliers d'initiation et de perfectionnement au clown.

Un aspect important de cette étude est la possibilité d'alimenter un travail de thèse avec des travaux qui sont encore présents aujourd'hui dans le groupe. La thèse a produit des fruits qui vont au-delà des connaissances universitaires en mélangeant l'envie de l'artiste, les possibilités pédagogiques et la gestion d'un projet clownesque professionnel.

### 1 - Premières années et formations (2004-2007)

Mes démarches artistique et universitaire ont commencé ensemble alors que, à la même époque, que je suivais la formation au théâtre à l'Université Fédéral de Minas Gerais (UFMG), en même temps que j'initiais ma démarche professionnelle à travers différents styles théâtraux. En 2002, les cours de théâtre ont commencé et, pendant deux ans (mars 2004 à mars 2006), j'ai reçu une bourse



d'initiation à la recherche scientifique de la région de Minas Gerais (FAPEMIG – Fundação de amparo à pesquisa de Minas Gerais) qui a stimulé une première investigation sur l'univers du clown. Cela a aidé à la construction d'un numéro en duo clownesque *Numéro de la pomme*<sup>8</sup> (2004) qui est devenue le spectacle *Tir à la cible*<sup>9</sup> (2007) avec une autre étudiante à l'époque, Mariana Rabelo<sup>10</sup>, et a permis le développement d'une réflexion théorique liée à la pratique.

Dans ce travail, un *numéro* de clown est une courte scène comique d'une durée d'une quinzaine de minutes avec un début d'exposition, un développement de la situation et une conclusion ou « chute ». Une situation, une habileté (musique, magie, discipline de cirque, théâtre, par exemple), la relation au sein du duo de clown, l'improvisation et la relation avec le public y sont explorés et exploités. L'objectif est la création d'un matériel scénique destiné à être joué avec le public dans différents espaces : du théâtre à la place publique.

Ensemble, nous avons commencé à créer une méthode et une pratique du jeu clownesque. La construction d'une séance pratique à partir du livre de Jésus Jara sur son approche, « le clown, un navigateur d'émotions »<sup>11</sup>, et aussi, nos expériences théâtrales comme étudiants ont contribué à ce moment de la recherche. Le corps était la base de travail, donc les dynamiques théâtrales qui exploraient le mouvement corporel étaient bienvenues. Une analyse plus détaillée concernant la pédagogie de Jésus Jara sera faite dans la troisième partie (III-C-1).

L'objectif de l'investigation était la création d'un numéro qui puisse être joué dans divers endroits. La rencontre avec le public était le but majeur du travail, car il y avait la conviction de son importance comme une étape dans le processus de travail et d'évolution du clown. Ainsi, à la fin des deux ans, nous avons créé une scène de 15 min et j'ai dirigé deux stages de clown dans notre Université, mais ouvert aux citoyens de la ville de Belo Horizonte en 2006 et 2007. Ces expériences ont permis le début d'une professionnalisation au niveau de la création et la formation du clown et de la réflexion académique.

Le *Numéro de la pomme* inspiré par l'entrée clownesque *Guillaume Tell*<sup>12</sup>, décrite dans le livre de Tristan Rémy, a

---

<sup>8</sup> Traduction libre : *Número da maçã*.

<sup>9</sup> Traduction libre: *Tiro ao alvo*.

<sup>10</sup> Mariana Rabelo Junqueira est clown, comédienne et trapéziste. Elle a suivi une formation de théâtre à l'Université Fédérale de Minas Gerais et le Master en théâtre, "Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina", à l'Université Unirio, Rio de Janeiro/ Brésil, 2012, p. 189.

<sup>11</sup> Jesús Jara, *El Clown, un navegante de las emociones*, Colección "Temas de Educación Artística". Moron, Editora PROEXDRA – Asociación de Profesores por la Expresión Dramática em España, 2010. Traduction libre: *El clown, un navegante de las emociones*.

<sup>12</sup> Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1967, pp 165-170.

été traduit et réadapté. Le numéro est une parodie de l'histoire médiévale de Guillaume Tell qui a tiré une flèche sur une pomme posée sur la tête de son fils et dont l'habileté a sauvé le fils de la mort.

La création du spectacle a permis une évolution du duo. Le moyen choisi fut la transformation du *Numéro de la Pomme* en spectacle *Tir à la cible* destinée à être jouée dans la rue et les espaces alternatifs. La durée du numéro était de quinze minutes et celle du spectacle de quarante minutes. L'élargissement du numéro constituait une étape nécessaire dans l'évolution du travail aussi bien comme clown que comme artiste parce que le défi de jouer dans un spectacle augmentait par rapport un numéro. Différents endroits ont accueilli ce spectacle : festivals, places, entreprises et écoles. Ce projet a duré trois ans, entre 2004 et 2007.

Plusieurs versions du *Numéro de la Pomme* ont été jouées par des clowns de différentes époques : Foottit et Chocolat ; Charles Chaplin et le trio Fratellini sont quelques exemples. Par exemple, le duo renommé Foottit et Chocolat a joué ce numéro comme une parodie de l'événement historique. Dans ce numéro, il y a la substitution de l'arc par un fusil à eau à fin de créer l'effet comique. Sur la figure 1 ci-dessous, Foottit place une pomme sur la tête de Chocolat au Nouveau Cirque à Paris en 1900.

La vidéo<sup>13</sup> du numéro *Guillaume Tell* montre une séquence très simple du duo. Foottit place la pomme sur la tête de Chocolat, mais elle ne tient pas. Quand Foottit montre son fusil à eau à Chocolat, le premier tremble et laisse la pomme tomber au sol par deux fois. Alors, Foottit énervé mange une partie de la pomme pour la mettre sur la tête de Chocolat plus facilement. À ce moment, Chocolat essaie de manger aussi la pomme quand Foottit lui tourne le dos, mais Foottit se retourne rapidement plusieurs fois. Chocolat mange quand même un peu de la pomme, mais la remet sur sa tête. Et le numéro finit quand Foottit envoie de l'eau sur la figure de Chocolat.

Un élément marquant est la relation du pouvoir entre le blanc, Foottit, et l'auguste, Chocolat, qui a inspiré toutes les générations ultérieures. Le duo basé sur une relation de pouvoir qui explore le lien entre celui qui semble le plus intelligent et l'autre qui semble plus stupide donne un cadre clair et une matière infinie de jeu. Plusieurs effets comiques et scéniques sont développés à partir de cette logique. C'est un principe important pour la compréhension du jeu clownesque qui sera abordé en détail dans la partie III. La façon de structurer cette connexion comique est propre à chaque duo en dialogue avec la réalité vécue par les artistes. Par exemple, le rapport entre Foottit et Chocolat peut être considéré aujourd'hui comme violent et imprégné de préjugés, car il y a une domination claire d'un homme à peau blanche en face de l'autre à peau noire. À l'époque, ils

---

<sup>13</sup> Foottit et Chocolat, Guillaume Tell. [En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=qpYTanqDzvc>]. Consulté le 28 mars 2016.

provoquaient le rire, mais aujourd'hui le public peut réagir d'une autre façon. Cependant, l'essence du jeu en duo avec l'un intelligent et l'autre stupide, existe encore dans l'actualité et aide les clowns dans leurs spectacles.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 1 - Photo de Chocolat à gauche et Foottit à droite filmés au Nouveau Cirque à Paris/ France par les frères Lumière le 30 septembre 1900. AUBERT, Michelle et SEGUIN Jean-Claude, la production cinématographique des Frères Lumière, 1996. [En ligne : <https://catalogue-lumiere.com/foottit-et-chocolat-iv-guillaume-tell/>]. Consulté le 28 mars 2016.

L'autre référence est la partie du film *Le cirque*<sup>14</sup> (voir figure 2) qui montre Charlot, essayant de faire rire son patron à partir de deux numéros classiques : *Guillaume Tell* et puis *Le barbier*. Il rate toujours devant le directeur du cirque et il n'est pas accepté pour travailler comme clown au cirque. Ici, l'analyse sera dédiée seulement au premier numéro :

Deux clowns du cirque montrent le canevas que Charlot doit exécuter. Un des clowns blancs dit à l'autre de se mettre en place afin de commencer le numéro. Il tire ensuite de son vêtement une pomme pour la mettre sur la tête de son partenaire. À partir de ce moment, les accidents commencent. L'auguste mange la pomme petit à petit jusqu'à la disparition du fruit et l'impossibilité de conclure le numéro.

---

<sup>14</sup> Charles Chaplin, *The circus*, dir. Charles Chaplin, USA, United Artists, 71 min., 1928. [En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=-GYhvdRNKzg>]. Consulté le 23 février 2017.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 2 – Une image du film *Le cirque* quand Charlot est en train de répéter en essayant de faire rire le directeur du cirque. Charlie Chaplin, *The circus*, 1928. [En ligne <http://cinemaesencial.com/peliculas/el-circo>]. Consulté le 23 février 2017.

Avec Charlot tout change, car il met sa touche personnelle au canevas du numéro *Guillaume Tell*. Il développe d'autres accidents et se comporte à travers la logique de son personnage *Charlot* : il tombe au sol ; il oublie l'ordre du canevas ; il ne veut pas manger la pomme parce qu'elle est pourrie ; il change la pomme pour une banane. Mais à la fin son patron ne rit pas. C'est dur de faire rire les gens, principalement le méchant du cirque, le directeur. C'est une version plus simple par rapport à la transcription de Rémy du même numéro joué par le trio Fratellini.

Dans la version transcrite par Tristan Rémy dans le livre *Entrées Clownesques*<sup>15</sup>, le numéro est joué par deux des Fratellini (Albert et François) et Monsieur Loyal, avec un texte. Cependant, les actions sont plus complexes que les deux exemples antérieurs (Footit et Chocolat et Charlot) où il n'y a pas de texte.

Le numéro commence avec l'entrée sur la piste de François, le clown blanc, qui porte un fusil sur son épaule. Il a un dialogue avec Monsieur Loyal, le régisseur de piste, expliquant pourquoi il porte son fusil et qu'il est aussi bon que Guillaume Tell. François dit qu'il connaît Guillaume, mais Monsieur Loyal dit qu'il est mort il y a longtemps. C'est un jeu entre les deux pour introduire le numéro. Ensuite, Albert, l'auguste, se présente au public comme fils de François qui a quatre-vingts ans. Il explore l'espace pour entrer sur la piste et joue avec François et Monsieur Loyal.

Tout cela est une préparation pour le début du numéro. Puis François commence la démonstration d'habileté avec le fusil et Albert.

---

<sup>15</sup> Tristan Rémy, *op. cit.*, p. 165-170.

Le premier problème est le chapeau qu'Albert porte. François le retire plusieurs fois, car Albert le remet plusieurs fois aussi. Le clown blanc enfonce le chapeau jusqu'aux oreilles d'Albert pour enfin le retirer en provoquant une cascade de l'auguste et la fin du jeu avec le chapeau. L'autre conflit s'organise autour de comment mettre la pomme sur la tête d'Albert. La pomme tombe à cause de diverses situations : la pomme roule de la tête d'Albert ; François écrase la pomme sur la tête de l'auguste, qui répond oui ou non en la faisant tomber quand le clown blanc lui pose des questions ; elle tombe aussi quand Albert tremble de peur. Monsieur Loyal montre comment la tenir quand il mange une partie de la pomme. C'est l'autre conflit qui apparaît. Albert commence à manger la pomme quand François lui tourne le dos jusqu'au moment où il n'a plus que le trognon sur la tête et la bouche pleine de pomme. François donne alors une claque à Albert qui lui crache de la compote sur la figure. Ensuite, François arrive finalement à envoyer de l'eau sur Albert avec son fusil. L'auguste prend l'autre fusil et essaye d'envoyer de l'eau sur François, cependant le fusil est truqué et fonctionne à l'envers et donc, c'est Albert qui est aspergé. C'est la fin du numéro.

Dans cet exemple, il y a beaucoup plus de dialogue que dans les versions de Foottit et Chocolat, de Charlot et de notre numéro. Le jeu comique est exploré à différents niveaux à partir d'un dialogue entre François et Monsieur Loyal dans lequel Albert est ensuite inclus. Les actions génèrent ensuite les conflits comiques avec le chapeau, la pomme et le fusil à eau. La première partie prépare le public pour la deuxième qui est plus physique et rythmée avec des cascades, des claques et des déplacements.

Cette version des Fratellini est à la base de la création du Numéro de la Pomme parce que c'était la seule que je connaissais. Nous avons également utilisé une traduction en portugais réalisée par le metteur en scène et clown, Elizabeth Penido<sup>16</sup>. Par sa formation de clown et de pédagogie avec Philippe Gaulier<sup>17</sup>, elle a donc expérimenté ses connaissances dans ce processus créatif. À l'époque, je ne savais pas que Foottit et Chocolat ou même Charles Chaplin avaient joué ce numéro.

Notre numéro en duo commence avec l'un marchant collé à l'autre et en synchronicité. Ensuite, moi, l'auguste, je cherche une place pour commencer le numéro. Le clown blanc, Mariana, mesure alors la distance entre les deux clowns et se retourne pour m'envoyer de l'eau. À ce moment il y a diverses complications, l'auguste bouge et le clown blanc lui ordonne de rester sur place. Vient le moment de mettre la pomme sur la tête de l'auguste. Encore des problèmes, la

---

<sup>16</sup> Elizabeth Penido est Brésilienne, actrice, clown et professeure de clown formée auprès de Philippe Gaulier.

<sup>17</sup> Philippe Gaulier a été élève puis professeur à l'école Jacques Lecoq à Paris. Depuis 1980, il dirige l'École Philippe Gaulier qui délivre des cours de jeu, théâtre, clown et bouffon.

pomme ne reste pas sur ma tête et elle tombe tout le temps. Je mange la pomme pendant que le clown blanc me tourne le dos, mais à un moment elle s'en aperçoit. Elle me donne une gifle et elle reçoit des morceaux de pomme sur la figure, car j'ai la bouche pleine. Ensuite, elle met un support pour fixer la pomme sur ma tête (figure 3). Et quand tout est finalement en ordre, le fusil à eau ne marche pas. J'essaye de l'aider, mais je finis par jeter de l'eau sur elle. Elle me poursuit et prend le seau avec des confettis alors que tout le monde croit qu'il est plein d'eau. Elle jette les confettis sur le public. C'est la fin.



Figure 3 – Photo du clown Zuleico (Rafael Marques) après avoir mangé la pomme pendant la représentation du spectacle *Tiro ao Alvo*. Archive personnel de Rafael Marques.

Dans notre cas, il n'y a pas trois personnages comme dans l'entrée transcrite par Rémy, mais seulement deux clowns comme Foottit et Chocolat. La relation entre le clown blanc traditionnel et l'auguste a été adaptée pour deux augustes, mais entre eux existe aussi une relation de pouvoir. Un des clowns a le rôle de chef et dirige le jeu et le développement de la présentation. L'objectif basique du clown-chef est de réaliser le numéro, mettre la pomme sur la tête de l'autre et lui jeter de l'eau. L'autre clown, plus stupide, que j'interprète, a la fonction d'empêcher le premier de conclure le numéro. Cette logique permet les quiproquos les plus variés. Les improvisations utilisent les actions physiques présentes dans l'entrée des Fratellini. Mettre la pomme sur la tête de l'auguste et l'action de la manger ont été maintenus. Les effets comiques étaient recherchés par exemple quand le clown avait mangé une grande partie de la



pomme et l'autre donnait une claque sur la joue du premier. Ainsi, les morceaux du fruit étaient projetés sur le visage du clown et le public alors, normalement, riait.

Cependant, le texte, le lieu et le contexte de l'entrée classique joué par Foottit et Chocolat ou les Fratellini ont changé puisque notre présentation n'était pas donnée au cirque, mais dans la rue, au théâtre et dans d'autres espaces alternatifs. On observe ici une influence de l'entrée clownesque traditionnelle européenne dans le processus créatif d'une scène clownesque brésilienne au XXI<sup>e</sup>. Les actions sont reproduites, mais avec une appropriation des clowns brésiliennes. Ce duo joue d'une manière plus douce par rapport aux clowns européens (Foottit et Chocolat et les Fratellini), car il y a la présence de deux figures d'augustes qui explorent un jeu moins violent et plus naïf. Ce type de jeu est adapté à l'époque actuelle et au public de la place publique brésilienne.

La version du numéro *Guillaume Tell* de Chaplin dans son film *Le cirque* donne un enseignement pour les clowns qui veulent explorer l'univers des entrées clownesques. Comment le clown peut s'approprier la séquence ou les actions d'un numéro classique ? Chaplin fait le même numéro avec sa propre personnalité et ouvre les possibilités de jeu, car il explore différentes manières d'amener le rire. Le directeur du cirque ne rit pas, cependant, le public qui regarde le film peut bien s'amuser.

Cette appropriation était le but dans la création initiale de notre numéro ainsi que dans celle de notre spectacle, à tel point que nos clowns ont trouvé une autre fin pour la représentation par rapport à la version transcrite par Rémy. Dans notre version brésilienne, la fin était avec un seau qui semblait contenir de l'eau, mais le clown jetait en fait des confettis sur le public.

Ce travail était d'un niveau amateur avec toutefois l'envie d'être professionnel. Ainsi, existait déjà la partie de gestion d'un spectacle de clown avec production de matériel d'information afin de vendre le spectacle. Cependant, la difficulté était d'avoir un revenu financier à partir de ce travail, car le numéro et le spectacle ultérieurement ne suffisaient pas pour exercer dignement un métier. Il s'agissait plutôt d'une expérimentation pour devenir clown et d'un essai artistique et de gestion d'un groupe de clown.

En parallèle, le contact avec d'autres types de langage théâtral a eu lieu à l'occasion de la participation au groupe d'étude sur l'auteur anglais William Shakespeare et le théâtre de rue dirigé par le metteur en scène Marcos Vogel. Le groupe s'appelait *Cia Lúdica dos Atores* (Cie ludique des acteurs) et effectuait une recherche sur les pièces shakespeariennes et la culture brésilienne avec une proposition de théâtre populaire. Cette perspective était une façon de permettre aux publics défavorisés d'avoir accès aux textes shakespeariens à travers un spectacle qui dialoguait avec l'actualité du Brésil. Dans ce sens, le groupe jouait la pièce *Hamlet* dans la rue, pour des spectateurs d'âges et conditions sociales variés. J'ai eu la

chance de participer, comme acteur, au spectacle *De pobre a noble* (Du pauvre au noble) créé pour le jour de la mort de William Shakespeare, le 23 avril. Ensuite, j'ai participé au processus créatif de la pièce *Peines d'amour perdues*<sup>18</sup>. Toutefois, je ne suis pas resté jusqu'à la fin du processus et j'ai joué seulement les scènes courtes du début de la création.

L'autre technique et style théâtral qui a influencé mon parcours a été l'improvisation. J'ai suivi une formation avec la pédagogue et professeur universitaire Mariana Muniz<sup>19</sup>. Elle a développé une thèse à l'Université de Alcalá (Espagne) dont le sujet a été l'analyse des expériences et techniques liées à la formation du comédien-improvisateur de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle a été la directrice d'un groupe de « matches d'improvisation »<sup>20</sup>, *Uma Companhia*<sup>21</sup>, où j'ai participé en tant qu'acteur improvisateur et maître de cérémonie.

Au Brésil, le groupe *Uma Companhia* utilisait les influences du football, du volleyball et du baseball dans les costumes et le décor. L'ambiance était construite comme s'il s'agissait d'un terrain de sport où les improvisateurs semblaient une équipe et la salle de théâtre se transformait en stade de football avec les supporters. Avant de commencer le spectacle, les spectateurs donnaient les titres aux organisateurs du match d'improvisation afin que les équipes improvisent ensuite sur le plateau ou la piste de jeu. Les scènes étaient construites dans l'instant présent, devant les spectateurs, sans jamais être répétées. À la fin, le public choisissait la meilleure équipe à travers les meilleures improvisations.

---

<sup>18</sup> Traduction en portugais de Aimara Resende de la pièce 'Trabalhos de amor perdidos' ou 'Love's labour's lost' (1598).

<sup>19</sup> Mariana Muniz est une actrice, metteuse en scène et professeur de théâtre à l'Université UFMG au Brésil. Docteur en improvisation théâtrale par l'Université de Alcalá (Espagne) avec la thèse: "La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador em la segunda mitad del siglo XX. Formation en Théâtre du geste par la Real Escuela Superior de Artes Dramático de Madrid (Espagne) ». Entre 2000 et 2005, elle a travaillé avec le théâtre d'improvisation et le match d'improvisation avec l'Impromadrid (Espagne). Au Brésil, elle a introduit le premier match d'improvisation en 2006. Elle a été coordinatrice du Festival international de l'improvisation théâtrale (FIMPRO) réalisé à Belo Horizonte/Brésil.

<sup>20</sup> Le match d'improvisation a été développé principalement par Robert Gravel en collaboration avec Jean Pierre Ronfar, Pol Polletier et Yvon Leduq dans le Nouveau Théâtre Expérimental (NTE) au Canada en 1977 dont la scénographie et les règles s'inspirent du jeu de hockey, un sport national au Québec. Il y a deux équipes, un juge, un maître de cérémonie, le public et le but de gagner le jeu à partir d'improvisations dont les thèmes sont inconnus des acteurs jusqu'au dernier moment où ils les découvrent en public. Ils sont les fondateurs de la Ligue Nationale d'Improvisation (LNI) qui a inspiré plusieurs autres ligues autour du monde.

<sup>21</sup> Uma Companhia, [En ligne : <https://umacompanhia.wordpress.com/>]. Consulté le 25 décembre 2015.



Dans ce jeu théâtral, il y a aussi le maître de cérémonie dont la fonction est d'accueillir le public et expliquer les règles. Il existe également un arbitre et ses deux assistants qui ont plusieurs fonctions : maintenir les règles, organiser les improvisations, valider les points entre le vainqueur ou le vaincu. Pour finir, un groupe musical aide à animer le spectacle et parfois les improvisations. Tout cela constitue un spectacle qui explore l'imprévu, la virtuosité des acteurs, la relation avec le public et les aspects du sport en faveur du théâtre et de l'amusement.

J'ai ainsi joué les rôles d'acteur improvisateur et de maître de cérémonie dans le groupe pendant un an dès sa fondation durant deux saisons dans les théâtres de la ville de Belo Horizonte au Brésil. Le groupe a commencé en amateur avec les élèves de l'école professionnelle de théâtre *Fundação Clovis Salgado*<sup>22</sup> à Belo Horizonte. Mariana Muniz a mis en scène le spectacle de fin d'année. Ils sont devenus un groupe professionnel avec le développement d'autres spectacles inspirés par l'improvisation.

Toutes ces expériences ont préparé le champ pour mon avenir professionnel et clownesque, car j'ai décidé d'investir dans un groupe de clown qui a été le tremplin d'une aventure diversifiée et intense : la *Cia da Bobagem*<sup>23</sup>.

## 2 – Premières expériences (2007-2010)

Un groupe d'investigation théâtrale et clownesque, la *Cia da Bobagem*, a surgi en 2007 à Belo Horizonte / Brésil. Depuis sa naissance, il a monté quatre créations : un solo *Da Terra ao Brasilis*, et les trois duos *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre*, *A2* et *Turning Point : os Burrocratas*. Ce groupe est né des interventions et improvisations de deux clowns sur les places publiques : ma partenaire clownesque Marisa Riso<sup>24</sup> et moi-même. Tout d'abord, la salle de répétition et l'école de formation ont été remplacées par la place publique pendant les weekends, ce qui a permis le développement des spectacles en solo et en duo.

Le deuxième moment de la compagnie a été la création des deux derniers spectacles, *A2* (2014) et *Turning Point* (2015) en Europe. Ce voyage a changé le processus de création de la *Cia da*

---

<sup>22</sup> Palácio das Artes, [En ligne : <http://fcs.mg.gov.br/formacao-artistica/teatro/>]. Consulté le 08 janvier 2016.

<sup>23</sup> Cia da Bobagem, [En ligne : <http://www.ciadabobagem.blogspot.com.br/>]. Consulté le 25 décembre 2015.

<sup>24</sup> Marisa Ribeiro Soares est comédienne, clown, professeure de portugais et français. Fondatrice de la *Cia da Bobagem*, elle est titulaire d'un Master à l'Université Paris 8 et l'Université Libre de Bruxelles en Spectacle vivant dans le cadre d'une bourse d'étude européenne Erasmus Mundus/2010-2012. Doctorante du laboratoire RIRRA21 de l'Université Montpellier 3 sous la direction de Philippe Goudard en cotutelle avec l'Université Unicamp et le groupe LUME Teatro au Brésil avec le professeur Renato Ferracini. Marisa Riso est son nom d'artiste.

*Bobagem*, dont les théâtres et les salles de répétition étaient les nouveaux espaces de développement du groupe à partir de plusieurs résidences artistiques. Donc, le premier moment de travail dans la rue et le deuxième dans les théâtres seront abordés ensuite.

## 2.1 - Dramaturgie de la rue

Quand j'ai commencé mes recherches dans l'art du clown à Belo Horizonte en 2004, il n'existait que quelques ateliers et aucune école régulière pour l'enseignement du clown. De courts ateliers étaient proposés sporadiquement où les participants expérimentaient le premier contact avec le clown. Certains enseignants étaient clowns et appliquaient une méthodologie basée sur leur pratique ou dans leurs expériences en Europe avec Philippe Gaulier et l'École Jacques Lecoq. Toutefois, certains d'entre eux ne disposaient pas d'une formation en tant que professeurs pour enseigner le clown. Dans ces ateliers, la transmission du jeu du clown était alors basée sur une manière intuitive à partir des jeux et des expériences partagées entre clowns. Un clown faisait un atelier avec un autre clown et partageait les connaissances acquises. Cette pratique empirique n'était pas souvent liée à une réflexion sur l'apprentissage et la transmission du jeu clownesque. Ces connaissances étaient simplement transmises.

Certains des artistes enseignaient la clownerie sans base pédagogique, de telle manière que les participants ne comprenaient pas. Ces cours ont fini par être une sorte d'initiation presque « chamanique » en raison des mystères liés au contenu enseigné. Et ces « enseignants » exigeaient des résultats ou des comportements souvent mal compris par les participants. Dans ce cadre, la formation était pauvre, intuitive et amateur. La passion pour l'art clownesque étant grande, beaucoup se lançaient dans ce monde vague et difficile dans l'espoir de faire rire et de communiquer. Un outil pour cela, ou plutôt un lieu, était la place ou le parc public où les gens circulent.

Les places et les parcs publics ont été et continuent d'être une école pour de nombreux clowns brésiliens. « Cet art se forge en travaillant avec le public, car en répétition on ne peut guère préjuger de son efficacité comique »<sup>25</sup>. Dans mon cas, et dans la *Cia da Bobagem*, la place publique que nous appelons *rue* fut ma grande école de jeu clownesque. Ce fut un lieu de rencontre entre le clown et le public. Un endroit pour essayer un numéro ou un spectacle et être testé comme artiste. Un espace pour gagner de l'argent « au chapeau » et faire du marketing à fin de vendre des spectacles pour les fêtes d'anniversaire ou même des entreprises. Tout cela dépend de la qualité du spectacle le jour de la performance. Un espace de maturation comme être humain, agent culturel et professionnel.

---

<sup>25</sup> Pierre Etaix, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002, p. XXIII.

### 2.1.1 – Espace éphémère de la *roda*, ses numéros et le chapeau

La *rue* était comme une piste de cirque sans le chapiteau où nous formions une *roda* (espace circulaire en demi-arène) à fin de présenter notre spectacle pour un public spontané. La *roda* dessinée à la craie délimitait l'espace de la scène d'une demi-arène par une ligne tracée sur le sol comme le code du jeu avec le public (voir figure 4). Celui-ci peut intégrer l'espace de la scène ainsi que son rôle comme spectateur. Ainsi, la conception de cette ligne constitue un point central de la présentation dessiné avant de commencer le spectacle. Ce moment permettait d'attirer l'attention des gens pour la présentation et, en particulier, l'organisation de l'espace de jeu. Il y avait un principe et une réflexion sur la conception de la *roda*: si la *roda* du spectacle est bien faite, il sera bon, sinon tout peut aller mal.

L'acte de dessiner la *roda* servait aussi comme échauffement des clowns entre eux, en présence du public, en plus d'organiser l'espace. Une action simple et concrète de tracer la ligne d'une demi-arène servait déjà comme un connecteur avec le public pour l'observer, interagir, improviser, et l'organiser. Ce moment établissait une complicité entre les artistes et son public. Il contribuait à définir la séquence des numéros et les possibles personnes à inviter dans le spectacle.

Cet espace, la *roda*, est souvent envahie et non compris par les personnes qui passent sur la place, favorisant ainsi l'improvisation par les clowns. L'*invasion* de l'espace de scène inaperçu par les individus, ou volontairement, était une source inépuisable d'improvisation et de rupture de la présentation. Il s'agissait d'explorer la relation entre le public et les artistes, ainsi que la construction d'un code approprié entre les deux pôles de cet événement éphémère. La rupture a également constitué une ressource de déclenchement du rire au public à travers la situation entre les *envahisseurs* de la *roda* et les clowns, les occupants temporaires de cet espace délimité. Les improvisations étaient un détour dans le fil rouge du spectacle, car la présentation prenait un chemin imprévu par rapport à son ordre courant. En plus, il y avait un risque pour les artistes et ces *envahisseurs* de la scène au point que «tout pouvait arriver» et même oublier le spectacle.

La demi-arène ou la *roda* faisait partie intégrante de la dramaturgie du spectacle au même titre que la séquence des numéros que les clowns définissaient juste avant ou pendant la performance. Le but était l'élaboration d'une dramaturgie de présentations spontanées sans diffusion préalable de sa manifestation. Nous arrivions sur la place et faisons une présentation pour les gens qui étaient là bas au moment présent. Et pour cela, la présentation se déroulait à partir de numéros indépendants qui ne

disposaient pas d'une connexion entre eux, mais comprenaient un début, un milieu et une fin propres. En fait, les clowns faisaient office de fil rouge. Deux cas concrets peuvent illustrer ces aspects : *Da Terra ao Brasilis* (2007) et *Ponga no Molongó* (2009).

Les numéros de ces spectacles ont surgi grâce aux habilités des artistes : le théâtre, la magie, la musique, l'improvisation, la danse, et l'interaction avec le public. Leurs séquences changeaient avant et pendant la présentation. Cette liberté permettait l'arrivée du public au début, au milieu ou même à la fin de la performance. Cette logique contribuait à l'attraction des spectateurs plus que de raconter une histoire parce que le récit exige la présence des gens depuis le début du spectacle.

Un numéro particulier était le *chapeau* qui a fermé plusieurs fois le spectacle. Il était un moyen d'être reconnu et payé pour la performance, car le montant d'argent reçu dans le chapeau symbolisait la qualité du spectacle. Il avait une flexibilité comme les autres numéros parce que le bon moment de passer le chapeau était quand il y avait une grande quantité de spectateurs. La réduction du public signifiait moins d'argent dans le chapeau : si les spectateurs commençaient à s'en aller, c'était le moment de passer le chapeau à la fin du numéro. L'ordre du spectacle changeait à cause du bon moment pour passer le chapeau. Dans la plupart des présentations, on passait le chapeau à la fin, à l'exception des fois où le public semblait avoir atteint un nombre maximum.

### 2.1.2 - Rencontre avec le public spontané

« Le clown est tout le temps en communication avec le public : lorsqu'il arrête de le faire, il cesse d'exister »<sup>26</sup>. Ce point de vue a guidé la période de nos investigations pratiques entre 2007 et 2010 parce que c'était l'objectif principal de nos rencontres avec le public spontané pendant les week-ends sur les places de Belo Horizonte.

Une caractéristique particulière de cette première étape de la *Cia da Bobagem* a été la relation entre les artistes/clowns et leurs spectateurs. Cette spécificité d'interactions était présente dans les spectacles *Da Terra ao Brasilis* (solo clownesque) et *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre* (joué en duo). Le public était l'unique partenaire dans ces processus de création et assurait une fonction importante dans la construction du spectacle à partir d'un retour spontané, vivant et interactif durant la performance. La rencontre avec le public était au centre de la conception des spectacles parce que son retour constituait un point favorable à la poursuite du jeu et de la création clownesques. Le rire, l'intérêt du public, la quantité d'argent dans le chapeau étaient un thermostat de l'efficacité d'un

---

<sup>26</sup> Payaso Chacovachi, Javier Miguel Yanantuoni, Martín Vallejos, *Manual y guía del payaso callejero*, La Plata: Yanantuoni, Javier Miguel, 2015, p.20. Traduction libre : « El payaso está todo el tiempo comunicándose con el público: cuando deja de hacerlo, deja de existir. »

numéro ou gag dans le spectacle. Un geste, une situation, la relation entre les clowns, un numéro, étaient maintenus quand ils stimulaient la réception des spectateurs. Ils constituaient des points de repère qui aidaient les clowns à construire le parcours du spectacle.

Par contre, ce partenaire – le public – ne savait pas son importance dans la dynamique de construction du spectacle qui restait réservée aux artistes dans leurs multiples rôles. C'était la fonction des clowns d'interpréter les signes du public et de tester des modifications dans la représentation suivante. Le test empirique confirmait ou pas les analyses effectuées et les changements opérés dans de spectacle. L'ouverture du jeu aux imprévus et la perception des réactions des gens étaient un exercice dans la *Cia da Bobagem* et un guide pour la construction des spectacles. L'adaptation, l'improvisation et les événements inattendus donnaient de la saveur à la rencontre avec les spectateurs. L'acceptation de la réaction des gens avec l'ouverture du regard et des sens des clowns étaient le facteur fondamental du processus artistique, à tel point que cette interaction constituait une marque de la performance. Il n'y avait pas de problème à abandonner l'ordre du spectacle afin de jouer avec une situation ou improviser directement avec les spectateurs. Le but était d'être dans le moment présent pour potentialiser le jeu clownesque, entre les clowns et le public.

La mise en scène était construite en relation directe avec le public et à partir des décisions des clowns. Il s'agissait d'un laboratoire vivant qui changeait au fur et à mesure de la maturation des représentations clownesques. Le public dans ce processus de création gagnait de l'importance à partir du regard du clown. Celui-ci dialoguait avec ce savoir empirique de la rencontre en faveur du jeu clownesque. Le clown est peut-être devenu le roi de la création qui a le pouvoir absolu sur les divers éléments instigateurs de sa performance et sur la décision finale. Cependant, il ne peut pas passer outre « le peuple de son royaume » qui le regarde attentivement.

La partie suivante montre le processus de deux spectacles créés au Brésil : le solo *Da Terra ao Brasilis* et le duo *Ponga no Molongó*. Ce sont les exemples de la dramaturgie de la rue abordée avec les options artistiques du groupe *Cia da Bobagem*.

2.2 - Cia da Bobagem : un duo de clown venu de la place publique.

2.2.1 - Premier essai : le solo *Da Terra ao Brasilis*.

La première expérience de création dans la rue fut le spectacle en solo *Da Terra ao Brasilis*. Il a surgi à travers l'union de trois ou quatre numéros à la fin de l'année 2007. Dans ce cas, la dramaturgie était construite par le personnage du clown qui faisait le lien entre les

numéros. Il n'y avait pas l'obligation de raconter une histoire ou d'avoir un sens logique entre les numéros. Le propos était de montrer les habilités à partir des numéros de magie, des performances techniques, de la musique, de la relation avec le public et des événements inattendus produits pendant le spectacle. C'est ce qui permettait une flexibilité par rapport à l'ordre d'exécution des numéros et une fraîcheur dans la présentation, car il y avait la possibilité de changer les numéros avant ou même pendant la performance.

Le spectacle a commencé par un numéro de dix minutes, ensuite il a intégré trois ou quatre numéros pour un spectacle de trente à quarante minutes. Le spectacle était préparé à la maison sous forme d'un registre écrit des numéros et ses séquences. Ensuite, il était répété avec le public sur les places publiques de Belo Horizonte. Il avait une organisation des actions avec un début, un développement et une conclusion du numéro, mais sans une répétition préalable en salle. La répétition et le test se faisaient avec le public en direct pendant les weekends. De cette façon, le matériel qui avait un bon retour du public à partir du rire ou de l'attention des spectateurs restait dans le répertoire du spectacle, alors que le numéro qui n'avait pas eu ces types de réactions du public était réadapté ou abandonné pour un autre. Le temps d'élaboration a ainsi duré deux ou trois mois, mais c'était un type de spectacle où le processus de construction et réadaptation ne s'arrêtait en fait jamais.

Les numéros du spectacle ont surgi à partir de l'observation d'autres clowns, mais la structure des numéros était modifiée par ma propre logique et la façon de l'exécuter. Un exemple acquis par l'observation a été le numéro de la *Lévitacion*. Le clown choisit quatre hommes du public pour faire le numéro. Il les assoit sur quatre petits tabourets en carré. Ensuite le clown retire les tabourets, et les quatre personnes restent assises dans le vide en équilibre. Dans ce cas, tout le numéro est basé sur une préparation qui amène à la magie du moment final. Ce numéro est aussi joué par divers clowns au Brésil et en Argentine. Une référence est le clown de rue argentin Chacovachi (déjà mentionné) dont le spectacle est constitué de plusieurs numéros, dont *La lévitacion*. Il a joué ce numéro dans un festival de cirque à Belo Horizonte en 2007 et c'est alors que j'ai décidé de le faire moi-même. Dans ce cas, j'ai essayé d'élaborer une séquence propre afin de m'approprier ce numéro.





Figure 4 - photo du clown Zuleico dans le spectacle Da Terra ao Brasilis joué dans le parc municipal Américo Renné Giannetti en 2007 à Belo Horizonte / Brésil. Ici, il y a une demi-arène dessinée. C'est le moment du numéro du seau avec des confettis. Archive personnelle de Rafael Marques.

Concernant la composition de ma figure clownesque, de ma silhouette et de mon maquillage, l'option esthétique était de mêler les références du clown traditionnel et d'une approche plus contemporaine. Mon clown avait de grandes chaussures rouges et un nez rouge, par contre le maquillage était très léger et le costume sobre, avec pantalon court et noir, chaussettes de football rouges, chemise de coton blanche avec des bretelles et une petite cravate noire. Les trois couleurs (rouge, noir et blanc) étaient ainsi présentes dans le costume et le maquillage.

Ces trois couleurs sont employées par divers clowns dans l'histoire, quels que soient les époques, les esthétiques, les lieux et les styles de jeu. Ici, le but est de montrer le processus de construction de ma propre figure clownesque, *Zuleico*, et les inspirations qui ont permis sa création. Deux références sont les maquillages d'un clown anglais plus ancien, Grimaldi<sup>27</sup> du XVIII<sup>e</sup> siècle, et des clowns traditionnels des entrées clownesques du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> par exemple, Albert<sup>28</sup> du trio français les Fratellini (figures 5, 6 et 7 ci-dessous).

---

<sup>27</sup> Joseph Grimaldi est né à Londres le 18 décembre 1778 et décédé le 31 mai 1837. Il était un acteur anglais, comédien et danseur, qui est devenu l'artiste anglais le plus populaire de son époque. Au début des années 1800, il a élargi le rôle du clown dans les arlequinades qui faisaient partie des pantomimes britanniques, notamment aux théâtres Drury Lane, Sadler Wells et Covent Garden. Il est devenu si dominant sur la scène comique de Londres que le rôle du clown dans l'arlequinade est devenu connu comme "Joey" en hommage à Joseph Grimaldi.

<sup>28</sup> La famille Fratellini est une famille d'artistes de cirque d'origine italienne, dont trois frères, Paul, François et Albert, furent des clowns mondialement célèbres entre 1909 et 1940. Albert est né à Moscou, en Russie, en 1886, et il est mort à Épinay,

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 5 – Clown anglais Joey Grimaldi / Joseph Grimaldi XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup>. [En ligne : <http://subversify.com/2012/04/13/the-tears-of-a-clown/>]. Consulté le 15 mars 2017.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 6 – L'auguste Albert du trio français Les Fratellini du XX<sup>e</sup>. Affiche du cirque Medrano à Paris. Albert Fratellini, [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90120629/f1.item>]. Consulté le 15 mars 2017.

Les photos de *Zuleico* (ci-dessous) montrent la présence des trois couleurs (blanc, rouge et noir) comme dans les deux figures 5 et 6. Les couleurs sont importantes pour valoriser les traits du visage de l'artiste en amplifiant le regard, la bouche, les sourcils et le menton.

---

en France, en 1961. Il avait deux frères : François Fratellini (1879 - 1951) et Paul Fratellini (1877 - 1940).





Figure 7 – Le clown *Zuleico* dans une présentation du spectacle *Ponga no Molongó* à Mariana/ Brésil en 2010. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 8 - Le clown *Zuleico* dans une intervention dans le parc municipal de Belo Horizonte/ Brésil en 2010. Archive personnelle de Rafael Marques.

Les points communs entre les images des trois clowns sont l'utilisation du blanc autour des yeux et le noir pour dessiner les sourcils afin de valoriser le regard et les expressions du visage. Pour Zuleico, le maquillage maintient les traits du visage du comédien quand dans le cas de Grimaldi et Albert Fratellini il permet un changement du visage ordinaire de la personne vers l'image du personnage. Grimaldi utilise la base blanche avec la couleur rouge pour la bouche et deux losanges. Ceux-ci aident à la construction d'une figure étrange et hors du quotidien.

Concernant Albert Fratellini, la transformation par le maquillage gère une déformation du visage à partir de l'immense bouche dessinée avec la couleur noire au centre et le blanc autour. Les sourcils sont amplifiés avec le blanc et le noir en donnant la sensation de grands sourcils avec un format presque rectangulaire. La déformation et la transformation du visage d'Albert sont bien accentuées et la différence est claire avec les autres deux clowns du

trio Fratellini (François le clown blanc, Paul le contre-pitre) qui jouent ensemble. Ainsi, son maquillage valorise sa fonction d'auguste dans le jeu en trio.

Dans mon cas avec l'image de *Zuleico* (Figures 7 et 8), l'inspiration était libre et sans l'objectif de faire une copie des maquillages des deux clowns mentionnés. C'était plutôt un point de départ pour aider à la construction du maquillage de ma propre figure clownesque. L'envie d'utiliser une image plus légère et sympathique était constante dans ce moment de recherche. C'est pourquoi j'utilisais des traits moins marqués plus proche du quotidien en comparaison des images d'Albert Fratellini et Grimaldi.

Ce spectacle était une expérimentation et un laboratoire pour l'avenir du groupe, car elle constituait une étape de travail et d'enquête sur le théâtre de rue et le jeu clownesque. À cette époque, je me risquais dans ce métier d'une façon empirique à partir de l'expérience vécue à l'université et de la participation à quelques stages ponctuels de clown.

De toute façon, le goût de la rue et du clown a déclenché l'envie de continuer ce chemin.

### 2.2.2 Deuxième essai : duo *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre*

Le deuxième spectacle de la *Cia da Bobagem*, *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre*, a exploré la même dramaturgie que le spectacle précédent (*Da Terra ao Brasilis*), mais le jeu classique du clown blanc et de l'auguste a inspiré la relation en duo : les noms des deux clowns étaient *Florisa* (Marisa Riso), et *Zuleico* (Rafael Marques). Ce spectacle était élaboré à partir des numéros comiques de ces deux clowns, et le répertoire présent dans le spectacle en solo, *Da Terra ao Brasilis* y a été réutilisé et transformé.

À l'époque, Marisa Riso avait son premier numéro en solo : *Piquenique*. C'était la situation d'un piquenique exploré d'une façon comique et absurde où *Florisa* venait pour préparer et manger sa marmite. Cependant, les problèmes surgissaient à tel point qu'elle invitait une personne du public pour l'aider. À la fin, la magie clôturait la performance à partir de la transformation de la marmite en une fleur qui était donnée au participant invité. L'autre élément scénique était l'utilisation de la musique, car elle jouait de l'accordéon au début et à la fin de la représentation pour aider à la construction des moments de complicité musicale avec les spectateurs. Les répertoires des deux clowns constituaient les bases à partir desquelles les artistes pouvaient changer, maintenir, travailler et créer parce qu'il y avait une générosité et une ouverture à partager les matériels scéniques.

Le spectacle, *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre*, était constitué d'une séquence de trois numéros sans logique claire entre eux, mais dont les clowns étaient responsables pour faire le lien entre

eux. Cette représentation a constitué une nouvelle période au sein de la *Cia da Bobagem*, car elle a été la première expérience de création ensemble. Il y a eu l'utilisation d'un répertoire ancien des numéros individuels, mais aussi le développement de nouvelles propositions. En outre, la possibilité de jouer en duo permettait l'expansion de la complexité du jeu clownesque.



Figure 9 - Spectacle *Ponga no Molongó* joué pendant le 1<sup>er</sup> Festival Parabenjamim à Para de Minas / Brésil en 2009. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 10 - Le duo, *Zuleico* et *Florisa*, avant la présentation du spectacle *Ponga no Molongó* pendant le 1<sup>er</sup> Festival Parabenjamim à Para de Minas / Brésil en 2009. Archive personnelle de Rafael Marques.

Ce duo travaillait autour de l'enjeu de la relation classique de pouvoir entre le clown blanc et l'auguste et son adaptation à deux augustes à tel point qu'il était une matière créative d'investigation et d'improvisation entre eux. Il avait l'intérêt d'amplifier la relation du duo classique présent dans le cirque traditionnel, et principalement le désir d'ouvrir la possibilité de changement du contrôle de pouvoir pendant la représentation. Cette perspective constituait un point d'improvisation dans différentes parties du spectacle au moment où chaque clown avait l'opportunité de pendre le pouvoir sur l'autre. Ce glissement de contrôle surprenait les artistes ainsi que les spectateurs.

Divers motifs pouvaient stimuler le jeu et l'inversion de pouvoir dans ce duo clownesque, par exemple : une situation dans l'espace où le clown était dans un plan supérieur à l'autre ou plus proche du public et l'autre derrière son partenaire ; une situation où un clown réprime l'autre à cause d'une l'action ou d'un comportement ; un jeu entre la hiérarchie sociale ou comportementale (le patron et sa secrétaire ; une personne et son chien ; l'enfant et sa mère). Le public permet d'ajouter un élément supplémentaire dans les inversions de rapport de pouvoir. Parfois, le clown était dans une position d'infériorité, comme l'auguste, ou dans une position de supériorité, comme le clown blanc, le public pouvait également se trouver dans une de ces positions. Une fois un chien est entré dans la demi-arène et a aboyé vers nous. Ce fut un motif d'improvisation avec le chien, qui a pris le pouvoir sur les clowns. Le public a compris le jeu et a ri. Ces situations nourrissaient la relation en duo ainsi que les représentations.

Le geste et la voix étaient les bases du spectacle et les outils d'interaction avec le public. L'amplitude du mouvement et l'énergie dépensée caractérisaient les principes du geste pendant la représentation, car ils avaient la faculté d'entretenir la spontanéité des spectateurs et d'agir quand ils partaient. Le corps était vivant, disponible et sensible aux multiples stimulations fournies par l'espace, le public, le partenaire et même le hasard. C'était le corps en jeu permanent jusqu'à la fin du spectacle. La rue demande une agilité de réponse parce que le public peut partir quand il veut. Nous étions donc, Marisa et moi, dans un état d'urgence pour retenir les spectateurs de la performance et maintenir le spectacle vivant. Cela demandait de l'énergie et des gestes amples qui pouvaient attirer l'attention des passants. La rue induit une dispersion qui caractérise la mort du clown et de son spectacle. C'est pourquoi le corps lutte contre cette dispersion avec beaucoup d'improvisation, de vitalité et de dialogue avec son partenaire d'existence : le public.

Les spectateurs sont la clé du fonctionnement du spectacle et ils permettent la vie et la durée de la représentation. Les questions suivantes étaient toujours présentes à l'esprit des artistes : combien de personnes sont connectées avec moi maintenant ? Vont-ils rester

avec nous jusqu'à la fin du spectacle ? Qui sera le participant du numéro suivant ?

L'outil pour répondre concrètement à ces questions est la manière avec laquelle le clown s'adresse au public pendant la performance. Il y a des instruments techniques pour atteindre cet objectif. Un appui est la connexion du clown avec les gens à partir du regard comme outil de communication parce qu'il permet le partage d'émotions, du rire, de la complicité et de voir si le public part ou pas. Le jeu improvisé caractérise aussi un aspect concret de ce rapport avec les individus, car il permet de changer l'ordre du spectacle pour mettre en valeur un événement imprévu dans la dramaturgie. Cette ouverture aide à captiver l'attention du public et à avoir un bon chapeau à la fin !

L'autre principe du jeu clownesque est le rire qui est une arme de survie du clown en représentation dans la rue. Il constitue une puissante source de communication scénique qui travaille en faveur de la connexion entre artiste et spectateurs. Dans notre travail, il est une boussole de la bonne direction de la performance.

L'autre aspect qui a stimulé la création du spectacle *Ponga no Molongó* a été la présence des couleurs, noire, rouge et blanc. Encore une fois, ces couleurs ont inspiré les maquillages et les costumes du couple clownesque (voir la figure 10). Les autres couleurs n'étaient pas interdites, mais le choix était la prédominance des trois couleurs inspirées par les maquillages des clowns traditionnels comme décrits plus haut à propos de mon spectacle solo *Da Terra ao Brasilis*. Cette option a donné une unité esthétique au spectacle et au duo, car elle a été une base stylistique de composition visuelle dans la création.

La dramaturgie du spectacle était construite à partir de l'enchaînement des numéros. Le premier, le *Chapiteau*, utilisait la musique et l'univers du cirque. Les clowns construisaient une image d'un chapiteau de cirque à partir de quatre longues bandes de tissus colorés. Le public aidait à la construction de cette image en prenant les extrémités de chaque bande de tissu. *Florisa* prenait un parapluie pour élever les tissus comme s'il s'agissait un mât. Il y avait un trou au milieu de chaque bande, compatible avec la taille du parapluie. Ensuite, avec le chapiteau monté, le clown *Zuleico* jouait une mélodie traditionnelle de cirque à la trompette. Et la conclusion du numéro comportait une petite surprise quand les confettis tombaient après l'ouverture du parapluie à la fin de la chanson. C'était un moment qui explorait les références, la poésie et l'imaginaire du cirque avec la musique en développant une ambiance positive et de complicité avec les spectateurs.

Ensuite, le deuxième était la *Lévitacion*, expliqué plus haut et présent dans le spectacle *Da Terra ao Brasilis*. Toutefois, une adaptation du numéro au duo a été nécessaire, qui a permis une ouverture et un nouveau regard sur ce répertoire du groupe. Il y avait en effet une différence de traitement du numéro entre la *Lévitacion* jouée dans le spectacle en solo, *Da Terra ao Brasilis* et



celle du duo. La variation était la fonction de *Florisa* dans le début du numéro, car c'était elle qui choisissait les participants masculins du public pour faire le numéro. Il y avait un jeu entre elle et les personnes choisies en valorisant la relation homme femme. En plus, il y avait toute une préparation avec les quatre participants qui n'existait pas avant, dans le spectacle en solo. Un exemple : les hommes prenaient *Florisa* dans leurs bras comme un test de force et afin de construire un effet comique avant d'être mis assis sur les petits bancs pour faire la *Lévitacion*.



Figure 11 - Les quatre volontaires du public portent Marisa dans le début du numéro de la *Lévitacion*. Présentation du spectacle *Ponga no Molongó* pendant le 1<sup>er</sup> Festival de clown Parabenjamin à Pará de Minas au Brésil en 2009. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 12 - Les quatre volontaires s'appuient sur leurs jambes sans les petits bancs à la fin du numéro de la *Lévitacion*. Présentation du spectacle *Ponga no Molongó* sur une place de Belo Horizonte /Brésil en 2010. Archive personnelle de Rafael Marques.

La dernière partie de la représentation était le numéro du *Pique-nique* où les deux clowns ont bien changé la proposition initiale construite par Marisa Riso, par l'introduction de parties qui n'existaient pas avant. L'adaptation de nouvelles scènes et la construction d'une relation entre les deux clowns ont été un enjeu parce que l'idée initiale élaborée par Marisa Riso était conçue pour être jouée en solo. Nous avons dû créer un milieu et une fin, car il n'existait pas de possibilité de jeu à deux dans la proposition originale. Ainsi, le point de base dans la réadaptation du numéro était l'échec du pique-nique avec la difficulté de boire et de manger à cause des trous dans les verres, de l'absence de nourriture et de la confusion entre les clowns. Il y avait un enchaînement de circonstances qui se terminait par une situation classique du cirque : jeter des confettis sur le public avec le seau en faisant croire qu'il contenait de l'eau : *Zuleico* entre en scène en utilisant le seau pour boire comme s'il s'agissait de l'eau. Auparavant, *Floris* avait beaucoup mouillé *Zuleico*, donc le seau était une façon de se venger. Cependant, le public est surpris, car il contient des confettis et pas d'eau. Au Brésil et en Europe, ce « truc » du seau est classique et utilisé par plusieurs clowns.

Ces trois numéros (le *Chapiteau*, la *Lévitacion* et le *Pique-nique*) constituaient le répertoire du spectacle *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre*. Nous avons la possibilité de changer l'ordre des numéros, par exemple : commencer par la *Lévitacion*, ensuite *Le chapiteau* et finir par le *pique-nique* ou l'inverse. Toutefois, l'ordre décrit ci-dessus était le plus intéressant et permettait une meilleure augmentation progressive de l'attention du public.

En effet, l'idée était la construction d'un *crescendo* ou une progression du numéro le plus faible ou le moins intense énergétiquement jusqu'au plus fort ou plus puissant. Dans notre cas, le *Chapiteau* explorait un type de communication plus doux et sensible avec le public ce qui permettait un bon dialogue initial avec les spectateurs. La *Lévitacion* était bien placée au milieu de la représentation parce qu'en comparaison avec les autres numéros, elle avait une intensité intermédiaire. C'était une présentation avec une dramaturgie moins élaborée et sans autant de surprises que le *Pique-nique*. Plusieurs clowns utilisent le numéro de la *Lévitacion* dans leurs performances. Le numéro du *Pique-nique* avait la fin la plus intense avec le seau et les confettis. Il avait une qualité d'énergie plus forte. L'expérience empirique de jouer ces numéros plusieurs fois dans des ordres différents a confirmé notre choix. Et c'est pourquoi l'option la plus jouée a été celle-ci.

La proposition de la *Cia da Bobagem* avec ces deux spectacles était de jouer pour le public qui se promenait sur les places pendant les weekends. Cependant, l'observation de ces pratiques après quelques années permet de problématiser ce qui a été vécu.

La caractéristique de ces deux spectacles était la création en jouant sur les places et dans les espaces alternatifs. Une justification était d'ordre pratique parce que les salles de théâtre acceptaient difficilement un spectacle de clown à l'époque, dans les années 2007 à 2010. Il y avait également un problème de formation de public pour aller voir un spectacle de théâtre ou de danse. Il était déjà difficile d'inviter des spectateurs à aller au théâtre et encore plus pour aller voir un spectacle de clown. C'est pourquoi nous avons cherché à rompre avec les espaces traditionnels du théâtre à cause de la marginalité des clowns et leurs spectacles dans la communauté artistique et les espaces de représentations de l'époque. Ainsi, l'option des espaces publics et des places de Belo Horizonte a été retenue où il avait déjà le public spontané qui restait pendant toute la représentation et donnait de l'argent à la fin.

L'acte de jouer sur les places publiques du centre-ville et des quartiers plus aisés de Belo Horizonte permettait un mélange de spectateurs pendant les représentations, car l'espace public est ouvert à tous, indifféremment. Même dans les quartiers plus riches, il y a des gens sans domicile fixe ou venu d'un quartier populaire. Et le contraire est également possible. En principe le parc Américo Renné Giannetti au centre-ville est fréquenté par les gens moins favorisés. Toutefois, il est très arborisé et convivial et les habitants de toutes classes sociales le visitent également.

Ce mélange de public contribuait à la diffusion du clown et aussi du théâtre parce qu'il y avait, parfois, des individus qui assistaient pour la première fois à un spectacle théâtral ou clownesque. « Débordant les limites étroites de la scène pour les rues et les lieux publics, on peut réduire la distance entre la réalité théâtrale et la réalité sociale. Ce nouveau mode d'expression scénique prend la place progressivement de la pièce écrite et la potentialité du 'merveilleux aujourd'hui' prend la place de la fiction »<sup>29</sup>

Il y a les personnes qui fréquentent les places publiques, mais pas le théâtre qui est vu par certains comme un endroit bourgeois et cher. Le moment éphémère avec le public spontané du spectacle caractérise un événement inattendu pour les spectateurs autant que pour les clowns. *Ici et maintenant* sont les catalyseurs du jeu du clown dans ce contexte. L'improvisation avec l'espace, l'interaction dans le temps présent avec les spectateurs ont été les outils que nous avons développés à l'époque.

Cependant, il y avait l'envie d'aller plus loin dans le jeu clownesque au point de vue de la transgression et de la réflexion. La rupture avec l'espace conventionnel du théâtre ne suffisait pas. Il y

---

<sup>29</sup> Sandra Chacra, *Natureza e sentido da improvisação teatral*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991, p. 34. Traduction libre: « Transbordando os limites estreitos do cenário para as ruas e lugares públicos, acabam por diminuir a distância entre a realidade teatral e a realidade social. Este novo modo de expressão cênica vai tomando lugar, gradualmente, sobre a peça escrita e a potencialidade do 'maravilhoso hoje' toma lugar da ficção. »



avait aussi l'objectif d'explorer le clown comme un agent de questionnement de la société, sans savoir comment l'utiliser dans ce sens. La représentation se caractérisait alors seulement comme un divertissement avec les figures clownesques naïves et parfois enfantines dans ces premiers temps. C'était une étape du travail qui a inspiré les spectacles suivants en Europe, *A2* et *Turning Point*, où nos clowns commencèrent à concrétiser cet esprit contestataire et de questionnement à partir du clown. Cela confirme la création artistique au sein de la *Cia da Bobagem* comme un processus continu qui ne finit jamais. L'approfondissement du jeu clownesque et son appropriation pour le développement de notre savoir-faire artistique sont en fait un choix de vie autant qu'une option de création. Chaque spectacle permet la découverte d'une nouvelle facette du jeu clownesque qui sera mise en dialogue avec les connaissances préalables des créateurs interprètes, des clowns-chercheurs.

L'autre apport du choix de cette option d'espace de représentation a été la possibilité d'avoir une source financière par notre travail artistique. À ce moment, entre 2007 et 2010, le groupe jouait ces spectacles en trois endroits spécifiques de Belo Horizonte : le parc municipal Américo René Giannetti au centre et les places de la Liberté et de l'Assemblée dans la région Centre-Sud. Les gens qui fréquentaient le premier espace étaient plus populaires et d'une condition sociale moins favorisée par rapport au public des deux places situées au Centre-Sud. Les places de la Liberté et de l'Assemblée sont situées dans les quartiers bourgeois avec une situation économiquement plus favorable. De cette façon, la pratique de « passer le chapeau » était employée dans toutes les représentations comme une forme concrète d'assurer une partie de notre subsistance comme pouvoir acheter de la nourriture au supermarché ou manger dans un restaurant pas cher. Il y avait également la perspective de la valorisation de notre métier d'une façon directe à partir du paiement par le public dans le chapeau. Il s'agissait d'une action de formation du public qui fréquentait ces espaces indépendamment de la condition sociale ou culturelle. La majorité des spectateurs contribuait d'une façon spontanée après la représentation.

Au-delà de 'passer le chapeau', les spectacles de weekends étaient une occasion d'amplifier notre réseau de contacts et de travail à tel point que plusieurs contrats d'engagement ont surgi à partir des présentations sur les places. Cela a diversifié nos espaces de représentation, car nous avons joué dans des entreprises privées (banque, sociétés *Tupperware*, *Alambique*), des coopératives, des fêtes d'anniversaire, des écoles publiques et privées. Les places ont été un espace de diffusion de notre travail et du début de notre professionnalisation.

### 2.3 - Clown-créateur

Jusqu'alors, l'acteur-clown était donc le centre créateur et d'organisation administrative du spectacle où les rôles du metteur en scène, de l'acteur, du scénographe, du maquilleur, du costumier, de la gestion et de la diffusion du spectacle étaient basés sur une seule ou deux personnes selon le spectacle en solo ou en duo. C'était un auto-entrepreneur de la création et de la gestion culturelle qui assumait tous les risques et les résultats du projet.

Ces diverses fonctions du clown au sein de la *Cia da Bobagem* mettent en évidence une relation avec la perspective de *l'acteur-créateur* dans le théâtre. Dans ce cas, l'acteur assume le rôle principal dans le processus de création au-delà de l'auteur du texte ou du metteur en scène. Il s'agit de la synthèse de ces fonctions dans un seul individu, où l'acteur est le responsable total de l'œuvre artistique. Il peut développer son propre texte et ses aspects esthétiques à partir de son envie et ses préférences scéniques, car il a le contrôle de sa propre création. « L'art du théâtre était devenu l'habileté de l'interprète. Divorcé de l'œuvre dramatique du poète, il a été laissé à l'acteur individuel. »<sup>30</sup>

L'histoire du théâtre, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, montre ce parcours d'indépendance de l'acteur par rapport au texte, à son auteur et au metteur en scène. C'est une posture des acteurs qui investiguent les différents processus de création à tel point qu'ils développent une autre façon de créer du théâtre en autonomie et, par conséquent, une prise de risque. « L'acteur-créateur [...] est plus que la vengeance sur le joug longtemps soutenu : la tyrannie de l'auteur, la marque du directeur despotique. Il vise à un troisième niveau : le royaume de l'acteur-roi qui se dispense de l'auteur et du directeur. »<sup>31</sup>

Cet *acteur roi* devient le propre auteur de son œuvre avec la liberté et le pouvoir sur sa création. Il s'agit du droit absolu de choisir les options relatives à la création et au résultat final.

Ce contexte de l'acteur-créateur est proche de la situation vécue dans la *Cia da Bobagem*, car il y a une absence de texte et donc d'auteur et metteur en scène. Ces fonctions sont agglutinées

---

<sup>30</sup> Margot Berthold, *História mundial do teatro*, trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, São Paulo : Ed Perspectiva, 2000, p. 163. Traduction Libre : "A arte do teatro havia se transformado na habilidade do intérprete. Divorciada da obra dramática do poeta, foi deixada ao critério do ator individual."

<sup>31</sup> Odette Aslan, *O ator no século XX : evolução da técnica/ problema da ética*, trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Ed Perspectiva, 1994, p. 321. Traduction libre : « O Ator-Criador [...] trata-se mais de vingar do jugo suportado por muito tempo : a tirania do autor, a marca do encenador despótico. Almeja-se um terceiro patamar: o reino do ator-rei, que dispensa o autor e o encenador. »

dans la seule personne du *clown-créateur* qui développe son projet à sa propre guise.

Les autres aspects, de gestion commerciale et administrative du travail sont organisés directement par le clown-créateur qui gère toutes les questions, demandes, obligations relatives à la représentation : l'identité visuelle, le prix, la durée, où et comment jouer, quelles sont les conditions minimales pour réaliser la représentation, le contrat, etc. C'est-à-dire que la fonction créative est mise en relation avec la production et tout cela est organisé par une seule ou deux personnes au maximum dans notre cas.

Ce type de gestion de création et de diffusion ont été nécessaires à cette période de la *Cia da Bobagem*, car il n'y avait pas d'autre option. Les ressources financières étaient réduites et il n'y avait pas la possibilité d'employer une personne pour partager les fonctions dans la structure du groupe. Cette façon de travailler a permis l'apprentissage de diverses connaissances autour du métier de clown et de l'administration culturelle au fur et à mesure qu'elle a été une base d'évolution du jeu clownesque, du théâtre de rue, de la diffusion et de la gestion du groupe à Belo Horizonte mais aussi ailleurs.

En 2010, Marisa et Rafael ont transformé un rêve en réalité. Ils ont voyagé en Europe vers la Belgique et la France, pour faire leurs études de master et des recherches en doctorat sur le sujet du clown. La possibilité d'avoir un lien avec le public de cultures différentes a permis la transformation du jeu clownesque à l'intérieur de la compagnie et amplifier la compréhension de cet art aux deux artistes.

## **B – Voyage en Europe (2010-2015)**

En 2010, notre compagnie, *Cia da Bobagem*, débarquait en Europe afin d'approfondir l'investigation dans le jeu clownesque et théâtral par les biais académiques et artistiques. Mes études de master et de doctorat étaient mon objectif principal ainsi que la perspective de développements pratiques à travers des résidences artistiques, formations, rencontres et aussi comme spectateur. Plusieurs actions ont généré l'immersion dans une enquête empirique. Par exemple : la réalisation comme professeur de vingt stages de clown à Bruxelles/Belgique entre 2011 et 2015; les représentations du spectacle *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre* et la réalisation de deux nouveaux spectacles, *A2* et *Turning Point*, à partir de plusieurs résidences artistiques entre 2013 et 2015; la participation dans les festivals, les colloques, les séminaires, les formations de clown, de commedia dell'arte, de théâtre et de masque ; la rencontre avec différents artistes et l'enregistrement d'entretiens. Tout cela a stimulé la construction d'un corpus propice au sujet de recherche, tant au niveau du master qu'ensuite du doctorat.

Cette période, entre 2010 et 2015, a été d'une grande richesse dans les domaines de la pratique et de la réflexion théorique à tel point que le thème concernant l'investigation du jeu clownesque a surgi à partir de ces expériences. Les pages qui suivent présentent les observations et réflexions sur mon « voyage-apprentissage » comme clown-chercheur brésilien en Belgique, France, Italie et au Portugal. Ces quatre pays ont été visités dans différents cadres : résidences artistiques, présentations de spectacles, transmission et formation clownesques et études universitaires. Le contact avec ces cultures européennes et ces perceptions variées concernant le clown ont permis l'évolution de mon savoir-faire.

Ainsi, une présentation didactique de ces expériences vécues est proposée autour de trois axes : 1 - les études universitaires du master au doctorat ; 2 - les expériences d'enseignant au Brésil et les ateliers de clowns donnés à Bruxelles par la *Cia da Bobagem* ; et 3 - les résidences artistiques des spectacles *A2* et *Turning Point : os Burrocratas*. La séparation en trois axes est une option d'écriture pour rendre claire mon parcours, toutefois ils se mêlent et se complètent dans une perspective pratique et théorique. Dans cette partie du chapitre, le but est de montrer au lecteur ce parcours jusqu'aux deux dernières créations en Europe.

## 1. Du master au doctorat en France

Ce voyage d'études a commencé par le master à l'université Charles-de-Gaulle à Lille (2010-2011). Puis, la préparation de la thèse de doctorat à l'université Paul-Valéry à Montpellier (depuis 2011) a été un tremplin dans cette investigation théorique autour du clown à partir d'accès aux différents matériels bibliographiques, et par les colloques, les séminaires et les dialogues constants avec les professeurs, principalement Philippe Goudard. Les théories sur le théâtre, le cirque et le clown étaient enseignées dans les disciplines de master et doctorat, cependant l'exercice pratique du jeu clownesque ou théâtral n'était pas présent dans les cours universitaires français de master ou les séminaires de doctorat.

Ce contexte français a été une surprise pour moi, car j'ai suivi une formation universitaire théâtrale à l'UFMG au Brésil avec un effort pour équilibrer les disciplines pratiques et théoriques indépendamment des niveaux de formation : licence, master ou doctorat. À l'UFMG, la formation valorise les expériences empiriques et la création artistique à partir d'exercices pratiques concernant une théorie étudiée. Par exemple, une discipline obligatoire du programme est l'analyse de la méthode des actions physiques du russe Konstantin Stanislavski à partir de son travail. Ensuite, le professeur prépare une série d'exercices, du corps, de la voix, individuels ou en groupe et avec un texte afin de faire un essai pratique du contenu abordé. Cette dynamique peut amplifier la pensée en relation avec le sujet à partir d'une approche qui aide à comprendre la dimension complexe de la scène théâtrale.

Dans mon cas, il y avait une envie de connaître les pratiques théâtrales et clownesques développées dans l'université française, mais le résultat a été la confirmation de la différence culturelle concernant le rôle de ces universités françaises et brésiliennes face à la formation dans le domaine théâtral. Dans les deux universités françaises à Lille et à Montpellier, il y a eu une présence marquante de cours théoriques, car l'objectif est le développement d'une formation dirigée vers la théorie et la conception rationnelles du savoir théâtral. Le travail pratique était moins exploré en comparaison avec l'université brésilienne, l'UFMG par exemple.

Une possible explication par rapport à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, et peut-être à Lille, est qu'il y a de la pratique théâtrale encadrée par les professeurs et suivie par les élèves au niveau de la License. Concernant le master ou le doctorat, c'est le chercheur qui doit expérimenter individuellement ses projets artistiques en prenant ses propres risques et en réalisant ses apprentissages. Il s'agit d'approfondir une formation initiale pratique et théorique commencée en License afin d'élaborer un projet plus personnel de création artistique dans le master ou le doctorat. De cette façon, j'ai réalisé les deux projets artistiques *A2* et *Turning Point* avec l'appui de Marisa

Riso, et celui fourni par l'officialisation administrative et professionnelle en France de la *Cia da Bobagem*, et aussi de mon directeur de thèse.

Cette brève mise en contexte a pour objectif de fournir des éléments de compréhension concernant cette recherche. C'est-à-dire que l'expérimentation empirique est la base de la réflexion théâtrale ou clownesque et qu'elle apparaît dès le début de mon parcours universitaire et artistique brésilien. Selon mon point de vue, une recherche sur le clown ou le théâtre à travers la pratique peut contribuer à l'évolution du savoir artistique et universitaire, car il y a alors un changement du *corpus* d'investigation. Tous les sens du corps sont mis en relation avec la pensée en faveur de la construction d'une connaissance. Les questionnements et ses hypothèses sont multipliés et transformés à partir d'une expérimentation empirique. Et concernant le clown, la pratique et la rencontre avec le public sont les laboratoires spécifiques de cet art. Ainsi, l'option de l'intersection entre la pratique et la théorie a été un principe fondamental de la recherche.

Ce voyage en Europe pour les études de master et doctorat avait cette relation avec une pratique recherchée en dehors de l'université à travers les résidences artistiques et les stages auxquels j'ai participé et ceux que j'ai dirigés en partenariat avec Marisa Riso.

Le lien entre la pratique et la théorie a été le point central dans mes travaux de master et de doctorat. Le master recherche (L'art de la formation du clown : les méthodologies de Sue Morrison<sup>32</sup> et Jesús Jara<sup>33</sup>) a été réalisé sous la direction du professeur Claude Jamain de l'université de Lille 3. Le propos était l'analyse de deux manières de transmission du jeu clownesque par ces deux pédagogues qui ont influencé mon parcours en tant que clown et pédagogue du point de vue théorique, pratique et esthétique. Le master m'a permis d'approfondir le contact avec eux physiquement et dans mes connaissances, car j'ai réalisé deux entretiens au cours de ces études et j'ai participé à deux ateliers avec Sue Morrison à Bruxelles / Belgique et à Rio de Janeiro / Brésil en 2012.

Comme je vais exposer dans la partie III, la pédagogue canadienne Sue Morrison utilise les techniques européennes du clown (Jacques Lecoq et Philippe Gaulier) avec la culture traditionnelle des Indiens d'Amérique du Nord. Dans ce processus, « Le clown à travers le masque »<sup>34</sup>, les participants sont entraînés à travailler sur leurs

---

<sup>32</sup> Sue Morrison, [En ligne : <http://www.canadianclowning.com>]. Consulté le 25 décembre 2015. « Le clown à travers le masque » traduction libre.

<sup>33</sup> Jesús Jara, *El Clown, un navegante de las emociones*, Colección "Temas de Educación Artística", Moron, Editora PROEXDRA – Asociación de Profesores por la Expresión Dramática em España, 2010. Traduction libre : « el clown, un navegante de las emociones ».

<sup>34</sup> Veronica Coburn, Sue Morrison, *Clown through mask the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*, Bristol, Intellect, 2013. Traduction libre : « Clown through the mask »



émotions, mouvements, respirations et aussi la peinture à partir de la confection de masques et d'autres exercices qui sont utilisés à fin de développer leur propre figure clownesque.

Le deuxième professeur, l'espagnol Jesús Jara, travaille à partir de la pédagogie du plaisir : « Le clown, un navigateur d'émotions »<sup>35</sup>. C'est-à-dire que le participant au stage va développer son propre clown à travers les exercices qui explorent l'improvisation et le plaisir d'être sur scène. Ces deux types de formations ont élargi mes conceptions du jeu clownesque dans les domaines esthétiques et de l'enseignement.

La suite des études a été influencée par une circonstance inattendue en 2011, car le jury de la soutenance du mémoire<sup>36</sup> a indiqué le nom de Philippe Goudard comme un possible directeur de thèse sur le sujet du clown. Cette suggestion a été une surprise, car j'avais fait un atelier pratique et théorique du clown au Brésil en 2008 à Belo Horizonte avec Béatrice Picon-Vallin et lui. Donc, il avait une possibilité réelle de continuer mes études en conciliant la théorie avec ma pratique.

Sous la direction de Philippe Goudard<sup>37</sup>, j'ai commencé ma recherche doctorale en arts et études théâtrales au sein du laboratoire RIRRA 21 de l'Université Montpellier 3. À la deuxième année, j'ai reçu une bourse de la « Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior »<sup>38</sup> (CAPES) du gouvernement brésilien pour réaliser ma thèse entre 2012 et 2015. Le sujet initial de la thèse était l'analyse théorique et pratique du jeu clownesque à partir de mon expérience professionnelle et celles d'autres clowns au Brésil et en Europe. Ces études ont favorisé la rencontre avec différents clowns et troupes (Philippe Goudard, Slava Polunine, Ludor Citrik, Pierre Etaix, Jesús Jara, Tortel Poltrona, Atout Clown, Le Colectihihif). Ils ont contribué au *corpus* de la thèse.

Il est important de remarquer le rôle de mon directeur de thèse qui a influencé ma pratique clownesque en parallèle aux études universitaires et en tant que sujet d'analyse dans ma thèse. De plus, il cherche à amplifier la relation entre l'université Paul-Valéry et les institutions culturelles proches. Il y a deux cas concrets où j'ai eu la chance de participer à ce rapprochement : 1- le partenariat entre l'Université Paul-Valéry et la Mairie de Montpellier où la *Cia da Bobagem* a fait une résidence artistique pour les deux spectacles *A2* et *Turning Point* en 2013 et 2014 à la Maison Pour Tous Rosa Lee Parks.

---

<sup>35</sup> Traduction libre : « el clown, un navegante de las emociones »

<sup>36</sup> La soutenance de mon mémoire à l'Université Charles de Gaulle Lille 3 a été faite à Paris en novembre 2011.

<sup>37</sup> Philippe Goudard est artiste du cirque, clown, médecin, comédien et professeur des universités en poste à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Voir le site [En ligne : <http://philippegoudard.net> ]. Consulté le 25 décembre 2015.

<sup>38</sup> Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), [En ligne : <http://www.capes.gov.br>]. Consulté le 25 décembre 2015. C'est une institution qui stimule la recherche au Brésil.

L'organisation du *Festival Arts Content Pour Tous* a été réalisée à travers ce partenariat entre l'Université Paul-Valéry et les Maisons Pour Tous de la Ville de Montpellier en 2014 avec la présentation du spectacle *A2* et les présentations de divers groupes d'étudiants. 2 – L'autre partenariat a été le 1<sup>er</sup> festival Prémices avec la présentation du spectacle *Turning Point* et les projets de master et doctorat d'étudiants de l'Université Paul-Valéry à l'École de cirque *Zepetra* à Castelnau-le-Lez en 2015.

Cette participation à plusieurs résidences artistiques dans diverses structures culturelles de Montpellier et Castelnau-le-Lez a été une conséquence de ce mélange entre la recherche théorique et la pratique artistique. Tout cela a permis le surgissement de deux spectacles *A2* et *Turning Point*, qui feront après l'objet d'une réflexion.

De cette façon, les études universitaires ont été un moyen de continuer ma pratique professionnelle dans le jeu clownesque avec le but de conduire une réflexion et une recherche au niveau du master et doctorat. Cette union entre ces deux aspects de ma recherche a potentialisé ma compréhension du sujet en apportant le souffle de vie nécessaire pour continuer mon investigation jusqu'à la fin. Le dialogue entre ces deux polarités a stimulé mon intérêt par rapport au sujet en générant une réflexion liée à la professionnalisation et à l'art comme moyen de subsistance. La pratique m'a aidé à traverser les moments de solitude d'un chercheur face à ses pages et sa pensée. Elle a été une source inspiratrice de ma propre écriture en peignant chaque lettre, mot ou chapitre avec des couleurs pleines de réalité, de sens et de symboles.

Ces études ont généré des actions pratiques dans l'apprentissage du jeu clownesque et dans la création de spectacles. Depuis le début ces deux aspects dialoguent et se nourrissent mutuellement. Pendant cette période, les deux membres de la *Cia da Bobagem* (Marisa et moi-même) ont dirigé plusieurs ateliers de clowns à Bruxelles et deux spectacles (*A2* et *Turning Point*) ont tourné en Belgique, France, Italie et au Portugal.



## 2 – Bagage d’enseignant vécu entre le Brésil et la Belgique

### 2.1 - Débuts au Brésil

Entre mars 2004 et mars 2006, j’ai reçu une bourse d’initiation scientifique alors que j’étais en licence à l’UFMG. Son but était justement le développement d’outils pour explorer le jeu du clown à travers de multiples jeux, exercices et dynamiques. Le résultat a été la création du *Numéro de la Pomme* (analysé précédemment) et la direction de deux ateliers de clowns à l’Université Fédérale de Minas Gerais/Brésil. Cette bourse d’initiation scientifique et la formation comme acteur-chercheur à l’UFMG ont constitué les bases théoriques et pratiques de mes expériences comme enseignant.

Depuis 2005 à Belo Horizonte, j’ai commencé à enseigner le théâtre et le clown dans multiples espaces : université, écoles privées et publiques, festivals de théâtre et clown, espaces culturels. Le public était varié, car il y avait des enfants dès un an jusqu’aux adultes avec des conditions sociales et culturelles différentes. Cela a été un moyen d’assurer mes ressources financières et d’améliorer mon expérience artistique et pédagogique.

Entre 2007 et 2010, j’ai été professeur d’arts à la Mairie de Contagem au Brésil, sélectionné par un concours public, où j’ai donné des cours de théâtre mêlés à des exercices clownesques dans une région défavorisée, Nova Contagem. Cet endroit est dans la banlieue de Contagem proche de la capitale Belo Horizonte de l’état de Minas Gerais. La ville de Nova Contagem a des problèmes sociaux avec le trafic de drogues, la violence, la pauvreté et le manque de conditions basiques d’existence (eau potable, système d’égout collecteur, urbanisation des voies publiques par exemple). Cela a été un travail en parallèle avec la gestion de la *Cia da Bobagem* et ses créations.

Ces expériences ont été un apprentissage dans ma formation comme enseignant, car ces travaux empiriques en salle de classe ne sont pas enseignés à l’université, mais font partie de la vie courante de la profession. L’option d’enseigner sans avoir une expérience solide et préalable dans le domaine de la formation théâtrale et clownesque m’a donné la possibilité d’avoir une source financière. La précarité du travail d’acteur au Brésil force l’artiste à faire différents types des métiers en même temps. Donc, le besoin matériel a été le motif principal de mon parcours comme professeur de théâtre et clown. La diversité de publics et d’espaces touchés par mon travail a permis également une appropriation de différentes approches et une interaction, par ce mélange d’apprentissages du théâtre et du clown au Brésil, qui a formé une base pour mon séjour en Europe.

## 2.2 - Ateliers clowns à Bruxelles/Belgique (2011-2015)

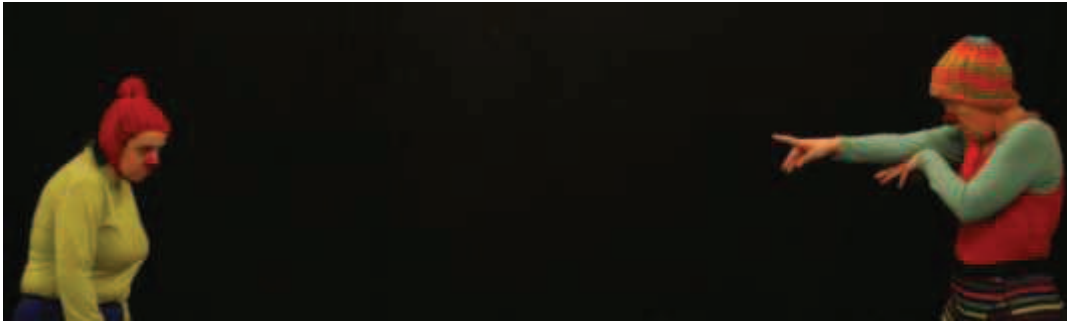


Figure 13 - Les participantes de l'atelier Françoise et Karine. Improvisation, « le duel », devant le public à la fin d'atelier « Et le clown qui est-il ? » à l'espace du Brocoli Théâtre à Bruxelles en janvier 2014. Le duo a créé le groupe « Tout Rouge ». Photo des archives personnelles de Rafael Marques.

Les deux aspects, enseigner et jouer, sont présents dès le début de mon parcours et ont bien évolué à travers l'expérience de transmission du jeu du clown à Bruxelles. Entre 2011 et 2015, la *Cia da Bobagem* a réalisé vingt ateliers de clowns à Bruxelles en partenariat avec deux associations culturelles, CTL La Barricade et Brocoli Théâtre. Cette expérience a permis la construction d'une pratique pour différents niveaux de formation clownesque : l'initiation, l'intermédiaire et l'avancée avec la construction de numéros clownesques. Par conséquent, cette action de formation a généré le développement d'un réseau de lieux et de personnes intéressées par le clown. Ces activités ont motivé la création des numéros et l'apparition d'un groupe clownesque parmi les participants des ateliers, le groupe « Tout Rouge »<sup>39</sup>. Toutefois, il n'existe plus.

Cette expérience m'a permis d'analyser ma pratique pédagogique et de l'améliorer. Ensuite, elle a contribué à l'accès au clown par d'autres approches. Ce qui a stimulé l'amplification du champ de réflexion concernant le sujet en cours d'investigation. Ma rencontre avec les participants et le public a été la clé de l'élaboration de chaque stage où les principes utilisés dans le groupe *Cia da Bobagem* ont été testés aussi avec d'autres personnes.

Les ateliers ont été organisés basiquement en trois formats : 1 - vendredi, samedi et dimanche ; 2 - samedi et dimanche et 3 - lundi à dimanche<sup>40</sup>. Tous les formats d'ateliers ont utilisé la rencontre avec le public à la fin, car c'était important de tester les numéros ou improvisations clownesques élaborés. Il y avait un risque pour les enseignants et les participants. Les expérimentations clownesques étaient en solo, en duo ou trio et même collectives. La durée des

<sup>39</sup> Tout Rouge, [En ligne : <http://toutrouge.weebly.com/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>40</sup> Voir l'annexe III pour illustrer ce cours d'une semaine, p. 345.

cours a varié de vingt heures pour le format 1, seize heures pour les formats 2 et trente heures dans le dernier format 3. Il y a eu plus d'ateliers dans les formats 1 et 2 et un atelier d'été du troisième type. Dans le module 1, l'atelier a commencé le vendredi de 19 h à 22 h. Et pendant le weekend, le même horaire était utilisé pour les deux premiers formats : le samedi de 10 h à 17 h et le dimanche de 10 h à 21 h. Le troisième format était de quatre heures par jour et de six heures par jour le weekend avec les représentations.

La base de préparation de ces ateliers était la méthode de Jésus Jara et sa division en trois phases : 1 - l'échauffement ; 2 - l'improvisation sans le nez rouge ; 3 - l'improvisation avec le nez rouge. Les ateliers ont été enseignés par les deux clowns-chercheurs : Marisa Riso et Rafael Marques, les deux étant doctorants à l'Université Paul Valéry sous la direction de Philippe Goudard. Les expériences personnelles d'enseignants et praticiens des deux artistes sont utilisées pour diversifier le répertoire des exercices dans les trois étapes de l'atelier.

Dans cette période, les deux clowns-chercheurs ont participé au cours de jeu masqué avec la Famille Floz<sup>41</sup> ; à la formation à la *commedia dell'arte* avec Carlo Boso dans son école « l'Académie Internationale des Arts du Spectacle »<sup>42</sup> ; à des ateliers de clown avec Sue Morrison<sup>43</sup> et Cédric Paga<sup>44</sup>. Ces différentes formations ont apporté l'inspiration pour différents exercices dans les trois étapes dès l'échauffement et jusqu'à la création de scènes avec le nez rouge.

Les ateliers de jeu masqué avec la famille Floz à Nyons et de *commedia dell'arte* avec Carlo Boso ont contribué à l'ampliation des exercices d'échauffement corporel et de l'improvisation. Dans ce cas en particulier, l'improvisation avec les masques sans paroles de la famille Floz permettait l'exploration du jeu dans l'espace, entre les partenaires et avec le public quand, par exemple, il y a eu une sortie dans les rues de Nyons où nous avons joué librement avec les masques et les costumes choisis. Concernant la *commedia dell'arte*,

---

<sup>41</sup> Famille Floz, [En ligne : <http://www.floez.net> ]. Consulté le 07 mars 2017. Le groupe est une équipe internationale de professionnels du théâtre, comédiens, musiciens, danseurs, metteurs en scène, constructeurs de masques, créateurs lumière, costumiers, scénographes, dramaturges et bien d'autres encore, originaires de 10 pays. [En ligne : <http://www.floez.net> ]. Consulté le 07 mars 2017.

<sup>42</sup> Carlo Boso, [En ligne : <http://www.academie-spectacles.com> ]. Consulté le 07 mars 2017. L'A.I.D.A.S., un centre de formation professionnelle à Versailles pour comédiens en trois ans, multidisciplinaire : expression théâtrale, chant, pantomime, danse, escrime théâtrale sont dispensés pendant les trois années par des enseignants de renommée internationale.

<sup>43</sup> Sue Morrison, [En ligne : <http://canadianclowning.com>] Consulté le 07 mars 2017. Basé sur le travail pionnier de Richard Pochinko, son processus synthétise les traditions amérindiennes et clownesques européennes pour vous guider dans la découverte du clown. Les participants participent à un voyage explorant les couleurs, l'innocence et l'expérience.

<sup>44</sup> Cédric Paga et son double clown/bouffon jubilatoire Ludor Citrik sont pédagogues clownesques, danseurs, performeurs.

l'improvisation était la base du *canevas* et dans le processus de construction du spectacle joué pendant le cours. La compréhension de la dramaturgie de la *commedia* avec ses entrées et ses sorties de personnages a contribué au développement d'une dramaturgie du clown différente de l'enchaînement des numéros du cirque. La possibilité de tester des variations d'entrées et sorties avec la construction d'une histoire entre les clowns est une inspiration de la *commedia*.

L'autre possibilité de dramaturgie clownesque utilisée dans nos ateliers est le *turning* ou le changement développé dans l'atelier de Sue Morrison, *Clown à travers le masque*. Pendant cet atelier, les participants font le *turning* qui se caractérise par un changement de deux émotions choisies à l'avance. Le clown entre sur scène avec une émotion et il doit la changer pendant la performance pour finir et sortir. Par exemple : il entre sur scène avec de la joie et il doit sortir avec de la tristesse. Cette dramaturgie est utilisée dans nos ateliers, mais aussi comme une forme de création dans les spectacles de la *Cia da Bobagem*.

L'atelier, *Clown - le joueur affranchi à l'assaut du présent*, de Cédric Paga au Centre National des Arts du Cirque à Châlons-en-Champagne (CNAC), a amplifié également le répertoire des exercices d'échauffement et d'improvisation sans et avec le nez rouge. Un exemple est l'exercice *touche touchante* où les participants aiguïsent le sens du toucher et d'être touché. L'exercice est en deux parties : 1- la personne ne se met devant un mur et 2- en couple. La première partie chacun se met devant un mur et avec sa peau essaye de sentir le mur. D'abord, c'est une petite distance de trois à cinq centimètres entre la personne et le mur ; ensuite elle s'approche jusqu'à le toucher légèrement ; et à la fin elle pousse son corps contre le mur. Dans la deuxième partie, les participants utilisent ces trois intensités en touchant l'autre personne. Ces exercices ouvrent la possibilité de création à partir du toucher.

Le but de cette appropriation des exercices est de stimuler la création des acteurs dans l'univers du clown par le théâtre et différentes pratiques corporelles. Un exercice appris dans un cours peut être utile pour un atelier qui sera réalisé plus tard. Dans certains cas, l'exercice est effectué de la même manière, mais il peut être transformé et réadapté aux besoins du groupe. Les adaptations sont nécessaires pour amplifier le plaisir de jouer.

Une forme d'évaluation est le retour par rapport à l'exercice, la scène ou l'improvisation. Il s'agit de donner un retour à partir de suggestions, des propositions et des critiques à travers cette pédagogie du plaisir. Tout d'abord, ce sont les points positifs des représentations qui sont mentionnées, puis les aspects négatifs, ou plutôt les éléments à travailler. Cette pratique aide au développement des participants et de leur confiance au moment de prendre les risques dans la création. L'acte de recevoir d'abord les aspects positifs ouvre l'esprit des participants pour recevoir les points négatifs

qui sont aussi importants pour l'apprentissage. Ainsi, il devient plus facile de faire une critique et les participants ont une évolution dans l'atelier.



Figure 14 - Le partage ou *partilha* est le moment du dialogue à propos des représentations. Les participants, le public et les pédagogues échangent leurs impressions concernant les représentations à la fin de l'atelier. Pendant l'été de 2013 au CTL La Barricade à Bruxelles. Photo des archives personnelles de Rafael Marques.

La *partilha*, ou le *partage*, est utilisé aussi comme instrument d'appréciation collective pendant l'atelier. La figure 14 montre un *partage* collectif avec le public, les participants et les pédagogues après la représentation d'une sortie de cours. Cependant, le *partage* est utilisé également à la fin de chaque journée entre les participants et les pédagogues seulement. Ce type de conversation fait partie d'un processus horizontal entre tous les agents de l'apprentissage et aide tout le monde à mieux comprendre le chemin de création. Il consiste à se mettre en cercle et à choisir un objet qui passe de main en main. Chaque fois que quelqu'un reçoit l'objet, il ou elle doit dire : je m'appelle (son nom) et ensuite parler. Pour finir, la personne dit : je m'appelle (son nom) et j'ai parlé. Quand la personne est en train de parler, les autres personnes dans le cercle peuvent dire, *Ho*, comme une manifestation d'approbation des paroles dites. C'est une façon simple et bien systématisée pour que tout le monde parle et écoute. Le partage est employé par les Indiens brésiliens Bororó, mais je l'ai appris avec l'artiste brésilien Ésio Magalhães du groupe Barracão dans son atelier de clown.

L'étape finale de chaque atelier est la rencontre entre les participants et le public invité. Cet espace de création permet le surgissement du jeu clownesque à partir d'une dernière épreuve : le test avec le spectateur. Le public devient un partenaire dans ce moment de dialogue créatif. Il se passe à la fin du cours quand il y a l'expérimentation des improvisations clownesques sous le regard des personnes invitées. Ces improvisations sont encore en travaux et n'ont pas un caractère de spectacle, elles sont plutôt expérimentales et dans la recherche de sa propre figure et du jeu clownesque. Le



public est un complice et fait partie d'une étape de la création clownesque de l'atelier. Cette rencontre transforme l'espace et les participants en un lieu d'enseignement, car jouer une petite scène pour les invités se révèle un point de repère pour les professeurs et les participants. Pendant la présentation des numéros, il y a le retour du public par rapport au travail présenté avec les clowns de l'atelier. Ce retour est manifesté par les manifestations du public durant les performances clownesques et également dans le moment de partage avec le public.

Un principe de base qui réaffirme ce lien avec le public est appliqué dans le travail de la *Cia da Bobagem* : *on apprend en faisant*. Il signifie l'apprentissage à partir de l'acte de pratiquer et de passer par une expérience empirique corporelle. Une situation illustre l'origine de ce principe. Il s'agissait d'un atelier de clown à Bruxelles au Théâtre Brocoli où les participants posaient trop de questions. À ce moment, Marisa Riso et moi-même, les deux pédagogues, nous avons décidés à dire : *on apprend en faisant ! En faisant !* Alors, les explications orales ont cessé et la pratique de l'exercice a commencé. Ainsi, les doutes et questionnements ont été résolus à travers la pratique et la compréhension par le corps. C'est-à-dire qu'il faut passer par l'expérience concrète du corps en jeu qui stimule d'autres formes de pensées. Il s'agit d'une découverte de son clown à partir de ses premières impulsions en laissant la raison au deuxième plan. Dans ce cas, le processus de pensée doit être réorganisé.

Le principe d'apprentissage, *on apprend en faisant*, est une marque de nos cours et pratiques artistiques dès le spectacle *Ponga no Molongó*<sup>45</sup> jusqu'aux dernières créations. La rencontre avec le public sur une place au Brésil ou à la fin des ateliers à Bruxelles constitue une caractéristique de ce principe. Il s'agit de stimuler la création avec un aspect essentiel du jeu clownesque, la présence du public. L'acte de faire un numéro ou spectacle clownesque est concrétisé par la présentation aux spectateurs d'une création en développement. Elle permet l'apprentissage concret à partir d'une expérience empirique qui a été possible seulement à travers cette rencontre.

De cette façon, le défi de faire apprendre le jeu du clown est mis en relation avec la création artistique sans oublier la capacité d'élaborer une réflexion sur ces expériences. Un dialogue entre ces trois domaines (la création, la formation et la recherche) constitue une base de ce travail, mais aussi un élément méthodologique. C'est-à-dire qu'il faut trouver un équilibre d'analyse entre ces trois aspects sans l'imposition de l'un sur l'autre. Les créations de la *Cia da Bobagem* s'appuient sur ma formation clownesque. Ensuite des

---

<sup>45</sup> Spectacle abordé avant dans la partie : 2.2.2 – Le deuxième essai : le duo *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre*, p. 32.



exercices testés au sein de la Cie sont proposés dans les ateliers. De toute façon, il s'agit d'un mélange créatif en faveur de l'approfondissement du jeu clownesque.

Les deux côtés, l'enseignement et la création sont explorés comme des outils pour accéder au jeu clownesque, car les différentes approches se complètent dans la formation professionnelle du clown-chercheur. Le contexte socioculturel entraîne l'obligation d'avoir une source financière qui se mélange avec l'envie de créer comme clown. C'est-à-dire que la réalité force l'individu à trouver une manière de continuer sa pratique artistique avec une adaptation à ses besoins matériels. C'est pourquoi le clown-chercheur a choisi l'enseignement comme une solution possible par rapport à la précarité d'artiste et principalement de clown. Ce choix a aidé également les créations clownesques à travers l'utilisation d'exercices et méthodologies appliqués dans les ateliers de clowns et explorés dans les processus de construction des spectacles. Les deux spectacles développés en Europe, *A2* et *Turning Point*, ont été influencés par les expériences comme enseignant, car les cours dirigés ont consolidé les pratiques en potentialisant la création clownesque. Une façon de concrétiser ces spectacles a été la réalisation des résidences artistiques en Europe.

### 3 – Présentation *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre* en Europe

Après avoir joué le spectacle *Ponga no Molongó*<sup>46</sup>, les expériences comme enseignant au Brésil et en Belgique ont inspiré les créations en Europe d'*A2* et *Turning Point* et ont permis un test avec le public européen à partir d'une conception clownesque brésilienne.

Un point initial des expériences en Europe a été la possibilité de jouer le spectacle *Ponga no Molongó* dans deux villes européennes : Lille en France et Bruxelles en Belgique. À Lille, le forum de l'Université Charles de Gaulle a été le lieu de la représentation à la rentrée universitaire 2010/2011. À Bruxelles, nous avons joué dans différents endroits et circonstances comme sur la Grande Place au centre historique à partir d'une autorisation de la Mairie de la Ville, dans des fêtes d'anniversaires des amies et habitants bruxellois et aussi dans les Halles de Schaerbeek<sup>47</sup> au festival universitaire *Pique-nique esthétique*, un événement organisé par les étudiants de la bourse d'études Erasmus Mundus de l'Université Libre de Bruxelles (ULB).

Le changement de nom de la représentation *Ponga no Molongó* en *La Rencontre* était une option afin d'aider le public à trouver un repère concernant le thème de la représentation. Le nom en

---

<sup>46</sup> Spectacle abordé au début du chapitre dans la partie : 2.2 - Cia da Bobagem : un duo de clown venu de la place publique, p. 27.

<sup>47</sup> Halles de Schaerbeek, [En ligne : <http://www.halles.be/>]. Consulté le 15 mars 2017.

Portugais était trop exotique et incompréhensible pour les spectateurs francophones.

En ce qui concerne le jeu, il y a eu un changement de rapport entre les clowns et aussi avec le public. L'inversion de la relation de pouvoir entre les clowns était un besoin, car au Brésil *Zuleico*, le clown de Rafael Marques, jouait principalement le rôle du blanc qui tentait d'organiser la dynamique du spectacle à partir du contrôle de l'auguste, *Florisa*, le clown de Marisa Riso. Toutefois, en Europe, c'était *Florisa* qui faisait cette fonction de contrôle parce qu'elle avait plus de connaissance et de fluence de la langue française. Donc, l'habilité de parler a fait basculer le jeu en duo en exigeant une adaptation. La flexibilité de la relation permettait la continuation du travail hors du Brésil et une fraîcheur sur les numéros déjà créés. La disponibilité pour l'improvisation marquait les représentations, car « les rencontres » dans cette nouvelle perspective avec le public étranger constituaient une étape de travail qui proposait un défi aux clowns. C'était une évolution du groupe vers la possibilité d'adaptation d'un répertoire et d'un style de représentation acquis au Brésil dans le but d'être testé dans d'autres pays.

La première représentation en Europe avec le spectacle *La Rencontre* ou « Ponga no Mologó » s'est déroulée à Lille en septembre 2010. À cette époque, je commençais mon master recherche pour l'année 2010/2011. Il s'agissait d'un événement organisé par le service culturel « Action Culture » de l'Université Lille 3 où existait une programmation de langages artistiques variés : arts plastiques, cinéma, clown, danse, performance, théâtre. (Voir l'affiche de l'événement figure 15)

La *Cia da Bobagem* a joué deux numéros et une petite danse d'ouverture du spectacle. Il y avait une expectative de notre part concernant l'acceptation du public par rapport à notre représentation, car nous avons changé et adapté le jeu et la performance pour les spectateurs universitaires français et l'espace de la performance.



Figure 15 - Affiche de l'action culturelle réalisée à la rentrée universitaire 2010/2011 à l'Université Lille 3.

Notre expérience de jouer sur les places publiques au Brésil nous a beaucoup aidés parce que l'espace de représentation était difficile, dans le couloir d'un bâtiment de l'Université Lille 3, ce qui ne favorisait pas la concentration des spectateurs pour nous voir. Mais le jeu ouvert et improvisé entre les clowns, l'espace, le public et les éléments inattendus appris au Brésil ont servi d'appui pour la manifestation clownesque. Nous avons réussi à attirer l'attention du public pendant les trente minutes de la représentation. Il y avait le numéro de la *Lévitacion*<sup>48</sup> avec les quatre petits bancs et les quatre spectateurs invités. Ensuite, le *Pique-nique*<sup>49</sup> clôturait le spectacle avec le gag classique du seau d'eau<sup>50</sup>. Voir la figure 04 pour illustration.

<sup>48</sup> Voir la partie : 2.2 - Cia da Bobagem : un duo de clown venu de la place publique, p. 27.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 16 et 17.

<sup>50</sup> Le clown Zuleico entre sur scène en buvant dans le seau, ensuite il crache de l'eau sur sa partenaire Florisa. Le public croit qu'il y a de l'eau dans le seau, mais

Normalement, les représentations au Brésil et en Europe utilisaient le numéro du *Pique-nique* qui était différent des autres numéros de la *Cia da Bobagem*. Ce numéro prenait en considération l'univers du pique-nique et toutes ses possibilités. La situation de faire un pique-nique était le thème de base, mais les clowns n'arrivaient pas à manger ni à boire, car les accidents construits par les clowns se transformaient en un grand échec à la fin du numéro. Dans cette représentation à Lille (figure 15), il y avait l'évolution de la dramaturgie parce que les clowns racontaient une petite histoire avec le début, la rencontre des clowns, le développement, les accidents et les confusions, et à la fin, un grand échec et la sortie du duo.

Le groupe a joué également le numéro *Pique-nique* aux Halles de Schaerbeek à Bruxelles le 21 avril 2011 dans le festival « Piquenique esthétique » fondé sur la rencontre de divers étudiants du programme Erasmus Mundus de l'Université Libre de Bruxelles où Marisa Riso était inscrite. C'était un espace de présentation et de discussion sur le théâtre auquel participaient des étudiants de l'ULB et du programme européen Erasmus Mundus venus d'Argentine, de Belgique, du Brésil, du Canada, de Côte d'Ivoire, de France et du Mexique. Voir la photo ci-dessous d'un moment de la représentation.



Figure 16 – Le numéro *Pique-nique* joué par Zuleico et Florisa (Rafael Marques et Marisa Riso) dans la petite halle de l'espace les Halles de Schaerbeek à Bruxelles/Belgique en 2011.

---

c'est une blague et quand le clown jette le contenu du seau sur Florisa et les spectateurs ce sont en fait des confettis.

La petite Halle aux Halles de Schaerbeek à Bruxelles favorisait la rencontre entre les clowns et les participants de l'événement universitaire parce qu'il y avait des espaces scéniques et des spectateurs bien définis favorisant le jeu des clowns. Là-bas, nous avons commencé le numéro avec une musique du cirque traditionnel joué en trompette par *Zuleico* et l'accordéon par *Florisa*. Après la connexion établie dans la salle, nous avons initié le numéro du pique-nique jusqu'à la fin avec le même gag du seau.

Ces expériences ont préparé le terrain pour une évolution de nos créations suivantes A2 et *Turning Point : os Burrocratas*. Le numéro *Pique-nique* a été un point de changement de la perception des potentialités du jeu clownesque et un premier essai d'utilisation du théâtre en dialogue avec la dramaturgie d'un numéro clownesque. L'ouverture du répertoire a stimulé un autre regard sur le processus de création par rapport au numéro traditionnel qui utilisait la magie, la musique et le public dans sa composition. Donc, une nouvelle étape s'annonçait et le voyage du groupe en Europe couronne ces moments de transformations non seulement artistiques, mais personnels et de l'espace.

La question de l'espace de représentation a été importante à ce moment donc le groupe a testé son répertoire sur la place publique. Nous avons joué sur la Grande Place de Bruxelles à partir d'une autorisation de la Mairie. Cependant, le rapport avec le public a été bien différent par rapport au Brésil. D'abord, le temps de la représentation a été réduit de quarante ou soixante minutes au Brésil à cinq minutes à Bruxelles afin de captiver les gens qui passaient parce que le public ne restait pas assez longtemps pour assister à la représentation.



Figure 17 – Autorisation pour jouer dans la ville de Bruxelles comme clown fourni par le département Culture, Jeunesse, Loisirs et Sports de la Mairie. Archive personnelle de Rafael Marques.



L'option a été l'utilisation d'un numéro qui pouvait attirer rapidement l'attention des spectateurs et stimuler leurs contributions au chapeau à la fin du spectacle. Nous avons constaté que le numéro du pique-nique était le plus réceptif par le public belge. Une petite danse avant le numéro aidait à la construction de *la roda* ou le demi-cercle pour commencer la représentation, car il s'agissait d'une introduction avec le but de retenir les individus ou les familles qui passaient. Le mouvement et la musique ont contribué au moment initial. Toutefois, cette stratégie n'a pas été suffisamment puissante pour maintenir les spectateurs connectés avec les clowns.

L'autre difficulté de la performance est la température, car il fait froid une bonne partie de l'année à Bruxelles. Un autre élément climatique, la pluie, est un phénomène très constant et caractéristique de la ville à cette époque de l'année, contrairement au Brésil, pays où le temps est plus favorable aux activités en plein air. Ce choc avec le temps et la pluie a impacté la façon de jouer du groupe sur la place publique en forçant une transformation de nos conceptions en face de cette nouvelle réalité.

L'autre expérience dans la rue, à Montpellier, en 2013 a mis en question notre travail comme clowns. Sur la place de la Comédie, la *Cia da Bobagem* a essayé de jouer son numéro du pique-nique pour les gens qui passaient sans une annonce préalable de la représentation. La proposition était la construction d'une *roda* ou un demi-cercle pour jouer le numéro et passer le chapeau à la fin. Toutefois, le public ne s'arrêtait pas pour voir le numéro du pique-nique et principalement pour contribuer avec le chapeau. Le numéro du pique-nique était à ce moment l'unique représentation dans le répertoire de la *Cia da Bobagem* car le groupe avait décidé de ne pas jouer les autres numéros créés au Brésil. Le groupe était dans une période de questionnement concernant son jeu et ses figures clownesques et n'avait pas envie de présenter l'ancien répertoire développé au Brésil. Les représentations à Bruxelles, à Montpellier et les études sur le clown ont bouleversé notre conception par rapport au travail dans la *Cia da Bobagem*. Deux possibilités étaient envisagées : changer la façon de jouer et le répertoire dans le groupe ou arrêter d'être clown. Heureusement, nous avons choisi la première option.

La sortie dans la rue a montré le besoin de développer un répertoire clownesque adapté aux gens et le contexte européen. Le style de jeu et le répertoire développé au Brésil par la *Cia da Bobagem* ne fonctionnaient pas de la même façon en Europe. Le contexte culturel du public français à Lille, Montpellier et Bruxelles concernant la perception d'un jeu clownesque était bien différent par rapport aux spectateurs spontanés des places publiques brésiliennes. L'histoire du cirque, du théâtre et de l'art du clown dans ces pays pendant les XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles sont responsables de la formation d'un public et sa compréhension esthétique. Plus récemment, la rénovation du cirque et du clown avec le mouvement



du nouveau cirque a changé la manière de percevoir ces manifestations artistiques. C'était donc le défi des clowns-chercheurs de constater ces variations afin de mettre en place leur création artistique. Et pour cela, le choix de travailler avec une personne du pays comme une sorte de guide ou de « regard extérieur » était une option possible pour surmonter les difficultés. L'aide d'une personne pouvait stimuler une façon différente de comprendre le jeu clownesque et de le mettre au service de la scène.

L'autre aspect est la complexité de jouer dans la rue sans communication avant la représentation. C'est-à-dire que le spectacle peut mieux fonctionner quand il est inscrit dans le cadre d'un événement culturel organisé par une institution publique ou privée. La façon de jouer au Brésil, librement sans une divulgation préalable, était beaucoup plus compliquée ou même infaisable pour le clown en Europe.

Par conséquent, il était clair pour nous qu'une nouvelle forme de création pour la *Cia da Bobagem* passait par les résidences artistiques et les répétitions en salle.

#### 4 – *Cia da Bobagem* en résidence artistique : retour au théâtre

La résidence artistique consiste en différents types d'aide à la création dans divers domaines de l'art : théâtre, danse, cirque, photographie, performance et arts plastiques. Les contributions des institutions sont variées, car elles peuvent fournir l'accès à la salle de répétition, aux logements et commodités, au bureau, à l'aide financière, à la salle de représentation, à la direction artistique et à l'aide à la diffusion. Il y a plusieurs façons pour une institution privée ou publique d'accueillir un groupe artistique et elle peut fournir toutes les options mentionnées ou seulement quelques-unes d'entre elles. L'objectif commun est de stimuler le développement des arts et la circulation des artistes et de leurs œuvres.

Entre 2012 et 2015, la *Cia da Bobagem* a bénéficié de plusieurs résidences artistiques avec des supports et des conditions diverses pour les deux spectacles *A2* et *Turning Point* dans trois pays européens : Belgique, France et Italie. Parfois, principalement en France le même endroit nous a accueillis plusieurs fois pour la création des deux spectacles. Le spectacle *A2* a eu plus de diversité de pays et d'endroits que la deuxième création. Les résidences ont eu lieu dans deux institutions bruxelloises (*L'Espace Catastrophe*<sup>51</sup> et *l'ASBL Théâtre Brocoli*<sup>52</sup>) ; en France, divers lieux culturels ont accueilli la compagnie dans les villes de Montpellier et Castelnau-le-

---

<sup>51</sup> Espace Catastrophe, [En ligne : <http://catastrophe.be/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>52</sup> Brocoli Théâtre, [En ligne : <http://brocolitheatre.wixsite.com/brocoli>]. Consulté le 15 mars 2017.

Lez : les Ar(t)ceaux, l'espace du CROUS de Montpellier<sup>53</sup>, et deux Maisons Pour Tous, Rosa Lee Parks, Joseph Ricôme<sup>54</sup> ; et l'école de cirque Zepetra<sup>55</sup>. En Italie, avec le groupe *Isola di Confini*<sup>56</sup> dans la ville d'Hospedaletto.

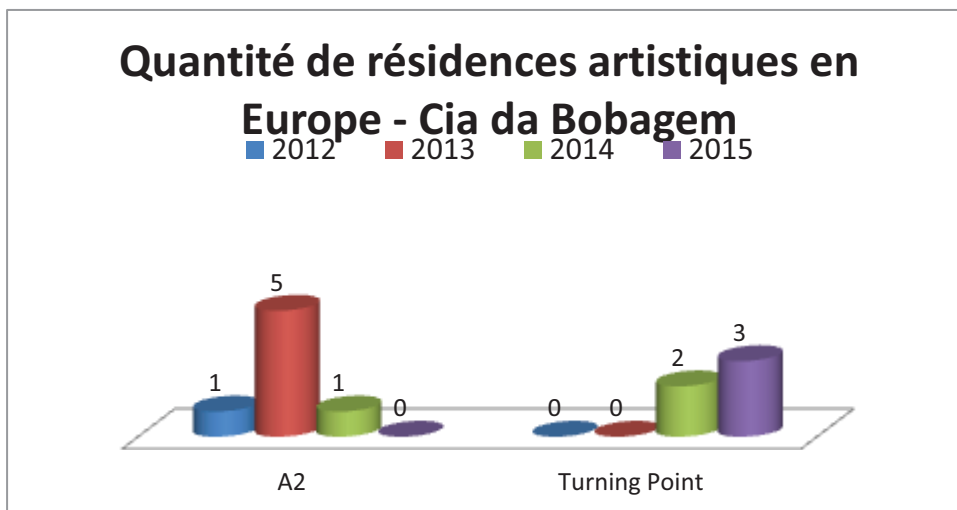


Figure 18 - Les douze résidences artistiques de la *Cia da Bobagem* de 2012 à 2015.

Pour le spectacle *Turnig Point*, les espaces des résidences artistiques ont été concentrés en France dans les villes de Montpellier et Castelnau-le-Lez : deux Maison Pour Tous : Mélina Mercouri et Joseph Ricôme<sup>57</sup> ; le théâtre La Vista<sup>58</sup> ; les Ar(t)ceaux du CROUS de Montpellier et l'école de cirque *Zepetra*. Pour les deux spectacles, il y a eu un total de douze résidences artistiques dans quatre villes.

Les résidences artistiques permettent la concentration des artistes dans l'espace et le temps pour expérimenter un processus de création. Nous avons eu la possibilité de nous dédier à la création et tous ses questionnements pendant ces périodes. De plus en plus, cet instrument est exploité par de multiples compagnies artistiques en constituant une façon riche et productive d'investigation créative. Dans notre cas, les résidences ont été fondamentales pour les spectacles de notre *Cia da Bobagem* en Europe.

<sup>53</sup> Crous Montpellier, [En ligne : <http://www.crous-montpellier.fr/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>54</sup> Mairie de Montpellier, [En ligne : <http://www.montpellier.fr/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>55</sup> École de Cirque Zepetra, [En ligne : <https://www.zepetra.fr/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>56</sup> Isola di Confine, [En ligne : <http://www.isoladiconfine.it/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>57</sup> Mairie de Montpellier, [En ligne : <http://www.montpellier.fr/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>58</sup> Théâtre La Vista, [En ligne : [www.theatrelavista.fr/](http://www.theatrelavista.fr/)]. Consulté le 15 mars 2017.

Travailler dans une salle a permis un retour aux éléments théâtraux dans la création, car les représentations dans la rue en Europe ne stimulaient pas nos performances. Au contraire, la rue était devenue un lieu décourageant. Le but de notre investigation artistique était la recherche concernant la dramaturgie du spectacle clownesque et sa capacité à raconter une histoire par le développement de situations, la relation entre les personnages et leur évolution. Il s'agissait d'une mise en scène qui cherchait à dépasser la séquence des numéros du spectacle précédent, *La Rencontre*. Ce retour au théâtre a servi comme un moment de recueillement et de recherche concernant la pratique. Ainsi, la salle d'essai des résidences artistiques a permis de redécouvrir le plaisir d'être clown et d'approfondir mes questions pratiques et théoriques.

Ce défi de revenir au théâtre pour enrichir le jeu clownesque constituait un retour à la formation initiale des membres la *Cia da Bobagem* qui ont vécu des expériences théâtrales lors de leur formation universitaire et technique en permettant leur professionnalisation. Toutefois, il y avait un blocage et une difficulté de rassembler ces deux domaines : le théâtre et le clown. Il y avait l'idée que le clown était lié uniquement au cirque et était une figure étrangère à l'univers du théâtre. Mes recherches empiriques en Europe ont montré le contraire et l'étude théorique a clarifié l'histoire du clown et sa relation indissociable avec le théâtre.

En Europe, l'objectif était de construire une autre dramaturgie, différente de la séquence de numéros et, si possible, de raconter une histoire ou transmettre une idée, un point de vue, un propos, enfin. Cette envie caractérisait le plus grand défi dans l'histoire de notre duo, mais il était une étape importante à franchir et à vivre.

Cette forme de travail à partir des résidences artistiques a été nouvelle pour nous, car nous ne faisons pas de répétition en salle au Brésil. Le lieu d'essai était la place et en direct avec le public pendant les week-ends. Notre modalité de scénario était une séquence de numéros avec peu de répétitions afin de la tester devant le public spontané dans les espaces publics. Le changement de l'ordre des numéros était possible avant et pendant la représentation à partir de l'observation des réactions et de la quantité des spectateurs, de la présence d'autres artistes jouant au même endroit et même en fonction de la météorologie. En tout cas, le plus important était de jouer pour et avec le public.

Dans tous les espaces de résidences, les institutions mettaient à disposition un lieu pour une présentation au moment de la *sortie de résidence*. La *sortie de résidence* était une étape du travail où la rencontre avec le public et l'essai du travail élaboré avaient lieu. Ce moment remplaçait les expériences avec le public de la rue au Brésil. La rencontre avec le public constitue un principe indispensable dans le processus créatif du jeu clownesque. Son rôle était important dans les stages donnés à Bruxelles, mais aussi dans les créations dès le début de la *Cia da Bobagem*.

Ce moment permet la confirmation ou la remise en question du travail par rapport aux réactions et à l'écoute du public et aux retours après la représentation. Les retours des spectateurs et des professionnels constituent la base du processus d'investigation artistique à tel point qu'ils stimulent la continuation d'un parcours ou l'abandon du travail pour d'autres possibilités. Les impressions, suggestions sont des instruments pour l'évolution de la démarche scénique d'un spectacle. Ils nourrissent ou détruisent une proposition de spectacle ou numéro. Cependant, le pouvoir de décision est toujours assumé par les responsables de la création du spectacle.

Les participations aux ateliers de clown et de *Commedia dell'arte* en 2012 ont complété nos résidences artistiques : deux ateliers avec Sue Morrison, *Clown à travers le masque*, à Bruxelles et à Rio de Janeiro ; une formation dans le cadre du dispositif de Formation permanente avec Cédric Paga, *Clown : le joueur affranchi de l'assaut*, au CNAC à Châlons-en-Champagne et un stage international de *Commedia dell'arte* à l'Académie Internationale des Arts du Spectacle dirigée par Carlo Boso à Versailles. Ces formations ont germé, en donnant une fraîcheur à notre duo parce qu'elles ont ouvert des pistes pour renouveler notre conception du jeu et du répertoire clownsques. Elles ont servi de matériels scéniques pour le spectacle A2 pendant les résidences.

Le résultat de ces résidences artistiques et stages a donc été la création des spectacles A2 et *Turning Point*. Ils ont tourné dans quatre pays européens (Belgique, France, Italie et Portugal) et en 2015 au Brésil. La *Cia da Bobagem* a gagné trois prix au Brésil avec eux. Deux prix du gouvernement fédéral, Carequinha du cirque / FUNARTE (Fondation Nationale des Arts) et d'échange culturel du Ministère de la Culture brésilienne. L'autre subvention est venue de la région de Minas Gerais. Ces prix et subventions seront abordés plus tard dans ce chapitre. Les spectacles ont permis l'insertion professionnelle du doctorant et de notre compagnie en Europe et jusqu'à aujourd'hui au Brésil.

L'analyse des processus créatifs par les résidences artistiques s'est révélée être une matière essentielle pour enrichir le corpus de cette thèse. La pratique nourrit la théorie à tel point que les frontières entre elles sont abolies. L'échange entre les concepts et la pratique constitue un pas en avant dans l'étude du jeu clownsque. Les résidences artistiques ont été un catalyseur de nos volontés créatrices jusqu'ici bloquées à cause du manque de temps et d'espace pour nous immerger dans un processus de construction de nouveaux spectacles. La difficulté de jouer dans la rue en Europe avec le répertoire développé au Brésil a contribué aux nouvelles propositions artistiques.

Les deux spectacles sont les fruits de croisements de lignes clownsques, mais aussi de ruptures. L'expérience d'être passés par divers cours de clown avec des professeurs de différents pays a permis d'observer des liens communs entre ces pratiques variées et

en même temps, de constater la multiplicité des propositions et des conceptions du jeu clownesque. Ces divers concepts et méthodes de travail expérimentés par le clown-chercheur seront abordés en détail au chapitre III : 2 - Des rencontres pratiques. La diversité des méthodes d'accès au jeu clownesque ouvre les voies pour les répétitions, mais les choix, dans un processus de création, sont faits au détriment d'autres. Surtout quand ces décisions reposent sur les épaules de l'élément central de la création : le clown.

Cette partie du chapitre montrera les chemins et les lieux où le groupe a commencé ses créations dans les quatre différents pays européens, ainsi que les choix artistiques, les changements de direction, les rencontres avec les publics de différentes cultures, les différences entre les spectacles et aussi les problèmes communs, les partenariats et les subventions européennes et brésiliennes qui ont contribué à ce voyage clownesque dans le vieux continent.

Il m'a semblé important de mettre en évidence la difficulté de faire une collecte de données en ce qui concerne la réception des spectacles dans différents pays et même dans les *sorties de résidences*. Malheureusement, je n'ai pas pu garder suffisamment d'informations pour une étude plus élaborée et détaillée par rapport à la réception des représentations. L'absence de ce matériel ne me permet pas le développement d'une méthodologie d'analyse de la réception des travaux. En outre, nous n'avons eu aucune critique spécialisée de journaux imprimés ou numériques, ou des programmes de télévision, parce que notre compagnie n'avait pas d'attaché de presse. Ainsi, cette analyse plus systématique de la réception sera absente de la réflexion sur mon parcours. Cela ne signifiant pas que nous n'avons pas obtenu de retours et échanges d'expériences qui aident à élucider le processus créatif.

L'objectif de cette observation des processus de création des deux œuvres développées dans les résidences artistiques de différents pays par des artistes venus du dehors de l'Union européenne pose plusieurs questions : Quelle a été la gestion culturelle et la viabilité de ces projets ? Quel a été le changement du jeu clownesque dans notre pratique ? Enfin, comment toute l'expérience vécue a-t-elle stimulé notre professionnalisation au sein de la *Cia da Bobagem* ?

A2 par sa création itinérante en construction, déconstruction et reconstruction marquera le début du voyage en Europe. Ensuite, le processus d'abandon du nez rouge au jeu avec les lunettes sera étudié dans *Turning Point, os Burrocratas*.

## 5. Troisième essai : A2 (2014), création itinérante

Le spectacle A2 est le premier essai exploré dans des résidences artistiques dans trois pays européens. La thématique de l'amour et toutes ses possibilités était le sujet exploré dans ces résidences. Au début, la faim était le sujet d'inspiration, mais après la

première résidence à l'espace Catastrophe<sup>59</sup> à Bruxelles/ Belgique en 2012 nous avons changé le thème pour l'amour qui est devenu la base de la création avec la relation entre deux clowns, une femme et un homme. Cette thématique nous a inspirés dans toutes les résidences ultérieures en Belgique, en France et en Italie.



Figure 19 - Photo de diffusion du spectacle A2 avec Rafael Marques/Zuleico et Marisa Riso/Florisa. Scène du mariage à l'envers. La photo a été prise pendant la résidence artistique à la Maison Pour Tous Joseph Ricôme à Montpellier/ France en 2014. Archive personnelle de Rafael Marques.

Ce processus créatif a permis le développement des matériels pour le spectacle à partir d'improvisations, de scènes, d'entrées et sorties de scène, de jeux de pouvoir en duo et de situations d'un couple amoureux. Il n'y avait pas un texte écrit préalablement inspirant la création, mais le numéro du *Pique-nique* (voir précédemment) était un point de départ. Ce numéro a été complètement transformé dans une séquence d'actions à réaliser pendant le spectacle qui racontait une histoire d'un duo de clown : la rencontre, le coup de foudre du couple, son mariage, les disputes entre eux, la rupture de la relation et sa réconciliation à la fin. Tout cela a contribué pour le jeu et le regard des clowns comme guide d'une narration plutôt visuelle que textuelle.

L'objectif de la *Cia da Bobagem* était de transmettre au public une histoire simple autour d'un couple amoureux et clownesque. Un second objectif était l'abandon de la séquence de numéros comme forme de spectacle clownesque présente dans les deux dernières créations : *Da Terra ao Brasilis* et *La Rencontre*. Des outils théâtraux ont inspiré des scènes, par la construction d'un personnage et son évolution et l'enjeu relationnel entre les protagonistes. Les

<sup>59</sup> Espace Catastrophe, [En ligne : <http://catastrophe.be/>]. Consulté le 25 décembre 2015.



improvisations ont exploré les situations avec leur début, leur développement et leur conclusion d'une façon simple et claire pour les clowns et pour le public.

Le spectacle a changé plusieurs fois pendant les résidences artistiques depuis son début à l'Espace Catastrophe à Bruxelles en 2012 jusqu'à sa dernière sortie de résidence au théâtre Gérard Philipe et à la Maison Pour Tous Joseph Ricôme à Montpellier en mars 2014.

Les dialogues étaient rares ou presque inexistants, car le but était justement de faire un spectacle qui pouvait voyager partout dans des pays aux langues variées. Cette option découlait de la perception que le texte limitait ou compliquait les adaptations de la représentation à cause de la diversité linguistique. Au minimum, deux pays étaient envisagés pour recevoir A2 : la France et le Brésil. La France concentrait les résidences artistiques de la création et c'était aussi notre domicile et le lieu de nos études. Le Brésil est notre pays d'origine où il y a toujours un espace pour jouer nos créations. Ainsi, l'envie de simplifier les éventuelles composantes linguistiques était une nécessité pour la dramaturgie, mais aussi la gestion du spectacle.

Dans chaque résidence, les *sorties de résidence* en public étaient l'occasion de tester la création en cours. Elles furent une partie importante du processus de construction du spectacle. Ce moment permettait la confirmation ou pas de la bonne réception du travail par les spectateurs. Les clowns percevaient la bonne relation avec le public pendant la représentation, puis, avec les retours directs sur la performance. La bonne correspondance entre les répétitions en salle et la rencontre avec le public a constitué une des bases de la méthode de travail.

Ce projet a reçu une subvention du CROUS Montpellier à travers le dispositif *Actions Culture* qui soutient des projets artistiques d'étudiants universitaires. L'argent a aidé à construire le décor et aussi l'achat de costumes, d'accessoires et d'objets. Le décor a été développé à partir d'une base de tuyaux en PVC et de tissus donnant un fond noir et d'un rideau rouge devant. Il apporte également une référence au théâtre avec les tentures rouges et noires. Le décor fait quatre mètres de large, deux mètres de haut et un mètre de profondeur (figures 19 et 20).

Le décor est facile à transporter, car il est rangé dans un sac contenant les tuyaux en PVC et d'une grande valise avec les tissus, les objets et les costumes. Depuis le début, la proposition était précisément de veiller à la circulation du spectacle par un décor léger pour le transport. Son poids total est de trente-deux kilos. Il est facile à monter et à démonter, car les tuyaux sont fixés dans un ordre spécifique avec des amarres pour bien tenir la structure même contre le vent. Le décor est utilisable dehors, mais aussi pour le théâtre et les espaces alternatifs.



Figure 20 – Présentation de l’A2 dans le 1er Festival *Bitumes et Plumes* à Besançon. L’image montre l’arrière du décor côté coulisses juste avant la représentation dans une cour du quartier. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 21 – Décor de l’A2 dans côté public. Archive personnelle de Rafael Marques.

### 5.1 - Radiographie du spectacle A2

Présentation pour la communication du spectacle :

Lui, Zuleico. Elle, Florisa. Deux clowns qui se sont rencontrés en 2007, au Brésil. Lui, Rafael Marques. Elle, Marisa Riso. Deux artistes brésiliens qui ont eu l'idée de jouer ensemble et de s'amuser. Ce duo vient des rues et des places de Belo Horizonte avec des numéros et spectacles pour diffuser leur art en Europe, faire des rencontres et de vrais échanges culturels et artistiques ! Leur thème : l’amour ! Ils vont explorer les rencontres amoureuses, parfois naïves et folles. C’est une invitation à voyager, à vivre ensemble, à porter un autre regard sur le monde.

Fiche technique distribution :

Clowns : Marisa Riso et Rafael Marques  
Conception/Création : Marisa Riso et Rafael Marques  
Regard extérieur : Françoise Danno/FR et Valério Apiche/IT  
Décor : ESL Montpellier/FR et Marc Nan/FR  
Costumes/ Maquillage : *Cia da Bobagem*  
Durée: 45 min.  
Classification : libre  
Photos et Vidéo : *Cia da Bobagem*

Teaser :

[https://www.youtube.com/watch?v=5I5zXL1\\_HQ8](https://www.youtube.com/watch?v=5I5zXL1_HQ8)

Spectacle complet :

<https://www.youtube.com/watch?v=ssjMJvLxQQI>

## 5.2 - Itinéraire des résidences artistiques de l'A2 (2012-2014)

### 5.2.1 - Bruxelles/Belgique (2012-2013)

Le numéro *Pique-nique*, crée au Brésil et déjà joué en Europe, a été un point de départ de la mise en scène. Nous l'avons retravaillé dans les résidences artistiques, où il a eu la transformation complète du numéro pour la création du spectacle. Toutefois, ce numéro à lui seul ne suffisait pas comme matériel pour le développement de la création, donc nous avons décidé de suivre des ateliers de clowns et de *commedia dell'arte* (déjà mentionné) pour ouvrir nos capacités de création.

C'était l'occasion de découvrir d'autres approches du jeu clownesque et un recyclage parce que nous avons envie de changer notre façon de jouer en maintenant quelques principes chers de la *Cia da Bobagem* : la relation en duo, le rapport avec le public, provoquer le rire.

Cette période était particulière parce que je faisais ma première année de doctorat à l'Université Montpellier 3 et Marisa Riso finissait son Master dans le programme Erasmus Mundus à l'université Paris 8. Notre domicile était à Paris, mais nous avons décidé d'inviter Sue Morrison à venir du Canada et donner son atelier à Bruxelles. Ce fut possible grâce à nos amis belges et deux associations culturelles partenaires de Bruxelles : CTL La Barricade et le Brocoli Théâtre.

Le stage de clown avec Cédric Paga a contribué aussi au départ de ce projet. Entre janvier et avril 2012, nous avons fait cet atelier à Châlons-en-Champagne au CNAC où l'intervenant a poussé ses *petits clowns* vers d'autres territoires du jeu clownesque à partir de la

danse, la méditation, le chant, la performance et la transgression. La durée de la formation a été de vingt-six jours distribués entre les mois de janvier, février et avril avec un total de 182 heures. Les analyses plus détaillées de ces ateliers seront développées plus tard (chapitre III, C, 2 – Des rencontres pratiques).

Ces deux formations ont permis de trouver quelques pistes pour commencer la création du spectacle A2. Il n’y avait personne pour nous diriger durant ces jours de résidences, alors nous préparions les séances de travail. Nous avons décidé de nous répartir les jours et chacun dirigeait à son tour. C’était difficile de travailler seuls, mais la mémoire encore fraîche des ateliers ont permis la poursuite de l’entraînement jusqu’à la fin.

Une sortie de résidence était prévue et quelques amis ont participé en donnant leurs avis et suggestions. La conclusion fut qu’il manquait du travail notamment concernant la liaison entre les scènes déjà construites. Cependant, la résidence a permis une première éclosion du matériel d’improvisation individuel et en duo et la confirmation de l’amour comme thème d’investigation pour le futur spectacle.

Les *turnings* ou *changements* furent des outils de création. Sue Morrison utilise ces instruments d’improvisation dans son atelier, *Le clown à travers le masque*. Deux scènes sont apparues à partir de ce dispositif créatif et du matériel produit avec Cédric Paga : 1 – Marisa entre en scène en ayant très soif, elle regarde une bouteille d’eau, elle la boit et sort en chantant. 2 – Rafael entre en scène stressé, découvre un papier et commence à le déchirer avec violence, jusqu’au moment où l’émotion se transforme en tranquillité et il sort avec le plaisir de simplement avoir déchiré le papier. L’origine de ces deux scènes se situe au CNAC quand Cédric Paga a proposé des exercices en explorant l’architecture du bâtiment de l’école. La proposition était de choisir un endroit dans l’école où le clown pouvait faire une scène. Donc l’espace influençait la scène et la découverte du jeu à partir d’une émotion, d’un geste, d’une situation et de la relation avec le public.

Les expériences vécues dans les ateliers de Sue Morrison et Cédric Paga ont permis la découverte de matériels pour le spectacle A2. Les états émotionnels et les gestes improvisés dans une résidence artistique peuvent servir pour une partie du spectacle, mais il y a une appropriation en faveur de la composition et le but de la scène.

Après cette première résidence, nous avons mis tout le matériel développé à l’Espace Catastrophe dans une *valise*. C’est une métaphore apprise avec le clown brésilien Ésio du groupe *Barracão Teatro*<sup>60</sup> (Campinas dans la région de São Paulo) et que nous avons employée. Cela signifie l’évolution du répertoire de jeu clownesque à

---

<sup>60</sup> Barracão teatro, [En ligne : <http://barracaoteatro.com.br/>]. Consulté le 25 décembre 2015.

partir d'un objet, une habilité, un état émotionnel, une action, un geste ou une situation. Cette liste n'est pas figée, au contraire. Elle augmente infiniment dès que le clown le souhaite. Le plus important est d'avoir conscience de ses sources de jeu et de les utiliser au bon moment. Ainsi, le clown voyage partout avec sa valise remplie de ces répertoires et il peut l'ouvrir et en tirer plusieurs choses.

Nous avons fait la deuxième résidence pour A2 au Brocoli Théâtre<sup>61</sup> à Bruxelles en mars 2013. Le délai entre les deux résidences s'explique par le fait que nous étions rentrés au Brésil sans avoir la possibilité de revenir en France. La situation a changé quand j'ai reçu la bourse de doctorat de la CAPES du gouvernement brésilien à la fin de 2012. Après la confirmation, nous avons fixé la période de résidence avec Françoise Thirionet – amie, actrice et administratrice du Brocoli Théâtre.



Figure 22 – Sortie de résidence de l'espace *Brocoli Théâtre* à Bruxelles en 2013 avec Marisa Riso et Rafael Marques. Archive personnelle de Rafael Marques.

Pendant cette période nous avons suivi deux cours : 1 - le stage international de *Commedia dell'arte* à l'Académie Internationale des Arts du Spectacle dirigée par Carlo Boso à Versailles pendant le mois de septembre 2012. 2 - le troisième atelier avec Sue Morrison au Brésil pendant le festival international de clown *Anjos do Picadeiro* organisé par le groupe *Teatro de Anônimo*<sup>62</sup> à Rio de Janeiro du 22 octobre au 02 novembre 2012. Avec Carlo Boso, nous avons étudié la dramaturgie de la *Commedia*, l'escrime, la danse, le chant, la confection d'un masque en cuir, la création et présentation d'un

<sup>61</sup> Brocoli Théâtre, [En ligne : <http://brocolitheatre.wix.com/brocoli>]. Consulté le 25 décembre 2015.

<sup>62</sup> Teatro de Anônimo, [En ligne : <http://www.teatrodeanonimo.com.br/anjos>]. Consulté le 15 mars 2017.



spectacle. Et avec Sue Morrison nous avons clôturé l'atelier *le clown à travers le masque*, avec les deux derniers masques après ceux de 2007 à Belo Horizonte et ceux de 2012 à Bruxelles. Ces formations ont permis l'enrichissement de la pratique du clown par le théâtre et ont influencé directement ou indirectement le processus de création du spectacle A2. La *commedia dell'arte* a donné une inspiration dans la dramaturgie à travers les entrées et sorties des personnages dans le canevas. Ce dispositif a aidé les entrées et sorties du duo clownesque qui a opté pour des scènes solos et en duo pendant la présentation. En plus, le choix a été fait d'utiliser un fond de scène, un rideau ou un tissu, pour faire ces apparitions et disparitions des clowns. Le troisième atelier avec Sue Morrison a permis la découverte d'autres états émotionnels qui sont aussi des outils d'improvisation et de répertoire clownesques.

Les deux cours ont aidé les clowns à remplir leur valise !

En 2013 au Brocoli, nous avons développé trente minutes du spectacle A2 en utilisant les entrées et sorties des clowns, parfois en solo ou en duo, avec l'utilisation d'un rideau noir. Les liens entre les scènes et la relation entre les clowns étaient plus clairs par rapport à la session de l'Espace Catastrophe. L'idée d'une rencontre amoureuse avait été explorée. Par contre, les images, les costumes et maquillages des figures clownesques étaient encore à construire et il fallait donc faire une investigation pour y arriver.

Nous avons organisé la conduite des séances pratiques comme à l'Espace Catastrophe, mais le déroulement du processus a été plus fluide et productif chez Brocoli. La sortie de résidence a confirmé la bonne voie à partir des retours positifs du public invité. C'est pourquoi l'autogestion des séances pratiques et la rencontre avec le public dans les sorties de résidences ont été maintenues dans les deux résidences belges.

### 5.2.2 - Montpellier et Castelnau-le-Lez /France (2013)

Après la Belgique, le projet arrive en France et plus exactement à Montpellier. Cette ville a été réceptive pour nos projets artistiques grâce à l'appui de M. Philippe Goudard.

Nous sommes d'abord allés à l'espace les Ar(t)ceaux administré par le CROUS Montpellier qui prêtait une salle pour répéter à partir d'une convention signée avec l'Université Paul-Valéry. Nous y avons répété pendant quatre mois, sans qu'il s'agisse d'une convention de résidence artistique, mais plutôt du prêt d'espace de répétition pour permettre aux étudiants de développer leurs projets artistiques. Cet endroit a maintenu allumée notre flamme de la création clownesque. Cependant, il n'y avait pas la possibilité d'avoir une rencontre avec le public comme des sorties de résidence.

L'autre option de résidence artistique est apparue avec la suggestion de M. Philippe Goudard et du partenariat entre la Maison Pour Tous Rosa Lee Park et l'Université Paul-Valéry à Montpellier.



Cela a facilité notre travail parce qu'il y avait dans cette structure un espace de répétition et la possibilité de faire une sortie de résidence programmée dans un événement de la Maison Pour Tous qui permettait la diffusion du spectacle par cette institution et une quantité importante d'invités et donc de public. Nous avons joué A2 en sortie de résidence le 08 novembre. (Figure 22).

Encore une fois, nous assurions les fonctions d'écriture, de mise en scène et de gestion du projet. Il faut souligner la continuité des répétitions une fois par semaine qui a permis le développement d'un rythme de travail et l'achèvement du spectacle A2.

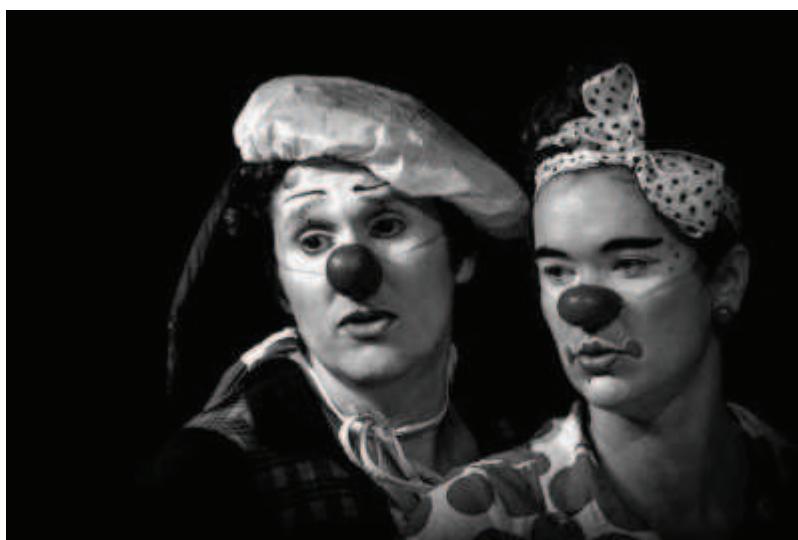


Figure 23 – Photo du spectacle A2 joué en *sortie de résidence* à la Maison Pour Tous Rosa Lee Park en novembre 2013 avec Rafael Marques/Zuleico et Marisa Riso/Florisia.

À Castelnau-le-Lez, nous avons fait une courte résidence artistique à l'École de cirque Zepetra<sup>63</sup> où nous avons fait un bilan du processus de création. Du 01 au 08 août 2013, nous avons organisé les scènes déjà élaborées et planifié les futures démarches de créations et de tournée. Nous avons la possibilité d'aller en Italie pour faire une résidence et quelques festivals pour jouer A2. Il n'y a pas eu cette fois de sortie de résidence parce qu'il y avait la possibilité de jouer au « Cabaret » de l'école le 16 février 2014. La présentation d'une partie du spectacle, le mariage clownesque, a été bien reçue dans le Cabaret et a permis la création d'un numéro lié à la création. Il s'agissait d'une forme plus légère et pratique pour explorer l'univers de l'amour et le processus de la création A2. La résidence artistique à l'École de cirque Zepetra a ouvert une porte pour le futur projet de la *Cia da Bobagem, Turning Point*, réalisé en

---

<sup>63</sup> Zepetra École de Cirque, [En ligne : <http://www.zepetra.fr/>]. Consulté le 25 décembre 2015.

2014 et 2015. Encore une fois, Philippe Goudard nous a aidés pour obtenir cette résidence.

Nous avons également voyagé avec le spectacle A2 dans deux pays européens (Portugal et Italie) au cours de l'année 2013, avant la sortie de résidence à la Maison Pour Tous Rosa Lee Parks en novembre. En outre, nous avons eu plusieurs autres occasions de le présenter ce qui a augmenté notre « temps de vol » et la maturation de ce spectacle.

La première présentation d'A2 a eu lieu à Perpignan / France dans l'événement *Journée latino* du 18 mai 2013 où nous avons présenté le scénario développé durant les trois premières résidences artistiques. La présentation a utilisé un décor emprunté, adapté aux entrées et sorties des scènes, sans que le vent fort sur la place n'empêche la représentation. Certaines personnes dans le public ont donné des avis positifs, ce qui nous a encouragés à poursuivre la création. Cependant, le développement d'un décor pour le spectacle est devenu un objectif du groupe. La subvention du CROUS de Montpellier en a permis sa création (figures 19 et 20).

La participation au 1er *Encontro de Palhaços do Mundo* à Fafe / Portugal du 3 au 6 juillet 2013 a changé la trajectoire de la création. La possibilité de rencontrer le public portugais au sein d'un festival de clowns a contribué pour le spectacle, car les échanges et les retours positifs sur la représentation ont également été fructueux. Cela a encouragé la poursuite du projet et la confirmation des bons choix artistiques que nous avons faits.



Figure 24 – Participation de la Cia da Bobagem dans l'Encontro de palhaços do mundo à Fafe /Portugal avec le spectacle A2 le 04 juillet 2013. Affiche de diffusion du festival sur Facebook.



Figure 25 - Participation de la *Cia da Bobagem* au festival *Marsciano Arte Giovani* à Marsciano / Italie avec le spectacle *A2* le 08 septembre 2013. Affiche de diffusion du festival.

Nous constatons que le spectacle était facilement adaptable pour des représentations à l'étranger parce que l'absence de texte n'imposait que des ajustements de mise en scène.

*L'Encontro de Palhaços do Mundo* à Fafe a ouvert la possibilité de connaître d'autres pays européens, puisque l'acteur et *Polichinelle* italien Valerio Apiche nous a invités à Marsciano en Italie pour une résidence artistique de création du projet *A2*.

### 5.2.3 - Marsciano / Italie (2013)

Le groupe *Isola di Confine*<sup>64</sup> a accueilli la *Cia da Bobagem* pendant 10 jours du 02 au 08 septembre 2013. Le groupe *Isola di Confine* a offert le logement et la nourriture pour la période de création du spectacle. En contrepartie, nous avons joué dans le cadre du festival *Marsciano Arte Giovani* le 8 septembre. (Voir la figure 24).

<sup>64</sup> Teatro Laboratorio Isola di Confine, [En ligne : <http://www.isoladiconfine.it/>]. Consulté le 25 décembre 2015.

Le travail avec Valério Apiche a intensifié la construction du spectacle pour l'intégralité du scénario. Il ne savait pas comment travailler le jeu clownesque spécifiquement, mais il a contribué à la mise en scène, inspiré par la *commedia dell'arte* et le jeu masqué de son *Pulcinella* italien. Le rythme du spectacle, les entrées et sorties des clowns, la clarté de l'histoire, les situations comiques du duo ont été bien travaillées. Quatre répétitions ouvertes pendant la résidence ont potentialisé les travaux en salle pour la présentation au festival.

#### 5.2.4 - Montpellier / France (2014)

C'est à la Maison Pour Tous Joseph Ricôme qu'a eu lieu la dernière résidence artistique du projet A2 entre janvier et mars 2014. La sortie de résidence était prévue du 05 au 08 mars au Théâtre Gérard Philipe à Montpellier. Cette étape du travail a été un grand défi, car la pédagogue et clown Françoise Danno<sup>65</sup> de la Cie Atout Clown / Montpellier<sup>66</sup> a fait basculer la structure du spectacle. Les deux ans de travail écoulés ont épuisé notre envie de participer à des résidences artistiques. C'est pourquoi nous l'avons invitée pour avoir un *regard extérieur* au spectacle parce que nous avons envie d'avoir quelqu'un dans ce rôle et pour nous aider à l'animation des séances pratiques.

Le metteur en scène a une relation de créateur de l'œuvre artistique avec les artistes. Il assume les risques, les options esthétiques, un grand investissement de temps et parfois d'argent dans le projet. Et au niveau légal, il a les droits et les responsabilités de la réception du projet.

L'objectif du *regard extérieur* est la collaboration avec les artistes dans le processus de création d'une forme particulière sans avoir les responsabilités du metteur en scène. Il aide dans la dramaturgie et dans le jeu clownesque avec des exercices à fin de donner l'inspiration. La décision finale est toujours sous les mains des clowns.

Le *regard extérieur* assuré par Françoise Danno a provoqué des réflexions et des changements dans la dramaturgie du spectacle. Elle a proposé des exercices et des questionnements sur les rapports du duo et quelques scènes du spectacle. Sa fonction était plutôt instigatrice sans avoir la responsabilité de la décision finale de la mise en scène. Elle proposait des alternatives, mais nous avons le choix. Le pouvoir de décision, les risques, les options esthétiques étaient du ressort de la *Cia da Bobagem*. Il y avait presque deux ans que nous travaillions sur ce projet, donc l'envie d'achever sa mise au point était énorme. La scène du début a été changée, le « mariage à l'envers » des clowns a surgi et d'autres éléments nouveaux du spectacle sont apparus. Le *regard extérieur* a contribué à l'approfondissement du jeu

---

<sup>65</sup> Clown et pédagogue clownesque française.

<sup>66</sup> Françoise Danno est la coordinatrice de la Cie Atout Clown située à Montpellier.

et de la dramaturgie clownesque et a donné une occasion de créer avec un clown français. C'était un nouvel apprentissage pour nous.

La *sortie de résidence* au Théâtre Gerard Phillippe a été un point de changement dans le parcours du spectacle, car c'était la dernière sortie du processus créatif en résidence. Il y avait pour nous une sensation d'appropriation du spectacle et de son jeu après deux ans d'investigation pour redécouvrir le plaisir d'être clown et d'autres manières de le concevoir. La difficulté, la résistance et la fatigue de changer encore une fois le spectacle ont été compensées après la *sortie de résidence*. Les réactions du public ont été positives, mais il y avait encore des points à travailler. Notre décision a été de faire tourner A2 parce qu'il fallait jouer ce spectacle.

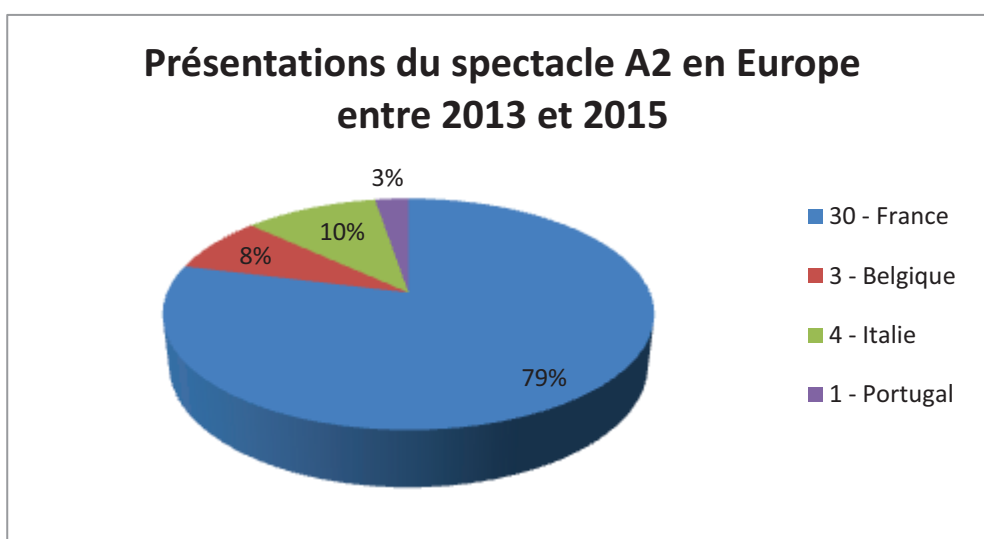


Figure 26 - Les 38 représentations d'A2 en Europe entre 2013 et 2015.

Ainsi, nous avons joué l'A2 dans sept festivals de théâtres et clowns en France, dans le cabaret *Try art café* à Bruxelles et nous avons fait deux saisons dans deux théâtres de Montpellier, La Vista et Pierre Tabard.

Nous avons joué dans les festivals suivants en France en 2014 : en mars, le Festival l'Arène Théâtre de l'Université Rennes 2 et le 29<sup>e</sup> Festival du Spectacle Vivant de l'Université Charles de Gaule à Lille. En avril, le 16<sup>e</sup> Festival Universitaire Européen de Théâtre – Acthéra à Albi. En mai, le Festival Art Contents pour Tous à Montpellier et Sav'en Rires à Samatan. En octobre, les 23<sup>e</sup> RITU – Rencontres Internationales de Théâtre Universitaire de Franche-Comté à Besançon et le 1<sup>er</sup> Festival du Bitume et des Plumes à Besançon. D'une manière générale, les présentations ont été bien accueillies par le public des festivals où nous avons joué.

La première saison s'est déroulée au théâtre *La Vista* dans le quartier populaire de Figuerolles du 20 au 27 (sauf le 25) décembre 2014. La deuxième a eu lieu au théâtre Pierre Tabard du 09 au 15



février 2015. Les présentations ont contribué à la compréhension du rythme et à l'amélioration du jeu en spectacle. Il y a eu de nouvelles découvertes de situations ou d'improvisations à cause du contact avec le public. Les présentations ne sont jamais les mêmes parce que les clowns, le public et l'espace changent. Et il y a toujours quelque chose à apprendre ou comprendre sur le spectacle.

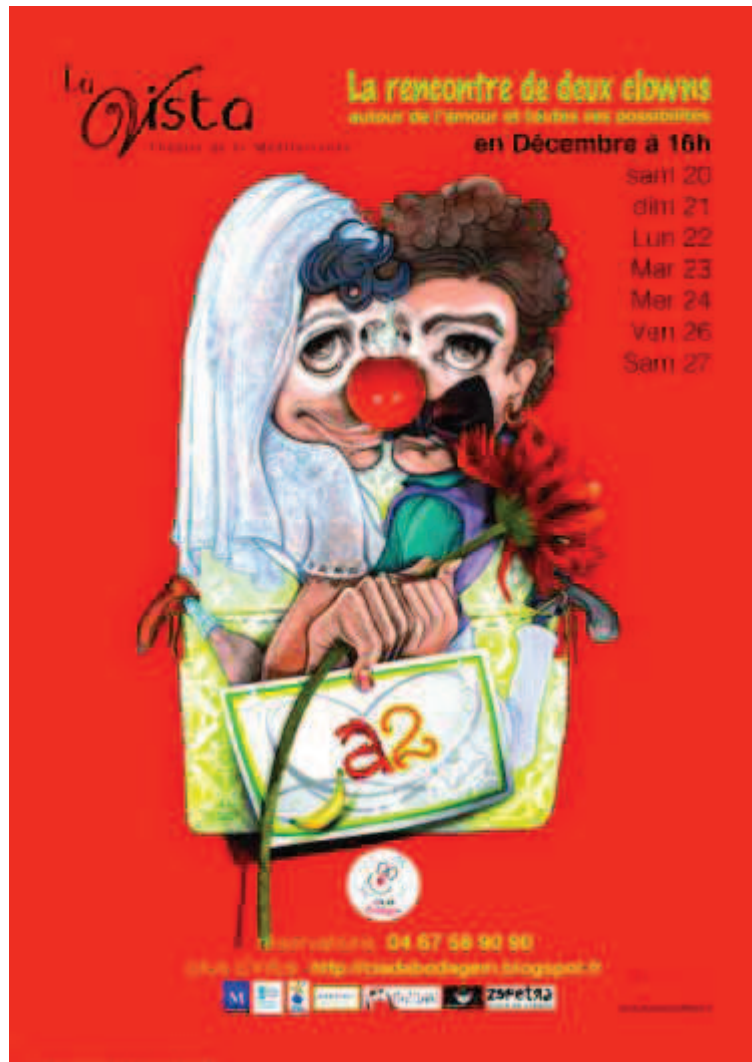


Figure 27 – Affiche d'A2 pour la saison du 20 au 27 décembre au Théâtre La Vista en 2014. Illustration réalisée par Vincent Roussilat.

Deux représentations illustrent la variation de la performance et de la réception du public. Ces deux exemples ont eu des conséquences opposées selon les spectateurs. Premièrement, quelques personnes sont sorties de la salle avant la fin du spectacle au théâtre *La Vista* parce qu'elles étaient mal à l'aise à cause des scènes clownesques. Dans une de celles-ci, les clowns retiraient une partie de leurs costumes en ne gardant que les sous-vêtements au cours d'un striptease plus comique que sexuel (figures 26 et 27). Une autre scène que les gens ont mentionnée au directeur du théâtre



concernait la banane. Marisa, habillée en homme à ce moment du spectacle, retire une banane de la braguette de son pantalon.



Figure 28 – Zuleico/ Rafael Marques dans le spectacle A2 joué en janvier 2017 à Bauru/Brésil.

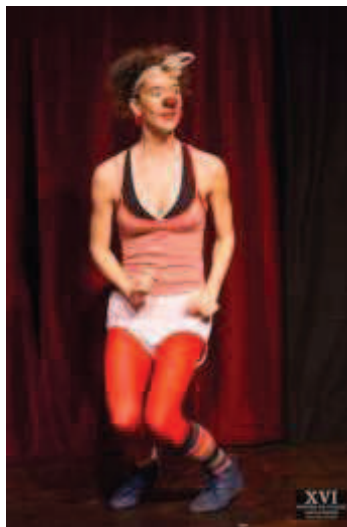


Figure 29 – Florisa/ Marisa Riso - spectacle A2 joué en janvier 2017 à Bauru/Brésil. Archive personnelle de Rafael Marques.

Ces scènes ont choqué quelques personnes de la communauté arabe du quartier de Figuerolles où il y a une culture et des valeurs différentes concernant la sexualité et le corps. Malheureusement, nous n'avons pas eu la chance de pouvoir parler avec ces gens pour savoir où se situait le problème. Mais il est possible que nous ayons dépassé les limites par rapport à leurs codes. Et qu'il y a eu de notre part une sorte de transgression de leurs valeurs.

L'autre exemple bien différent s'est déroulé au théâtre Pierre Tabard, car le public ne voulait pas sortir de la salle à la fin du spectacle. Nous avons alors joué en improvisant avec l'espace, entre

nous, des choses inattendues et cette situation dans laquelle les spectateurs ne sortaient pas. Les gens ont tellement aimé cela qu'ils voulaient rester avec nous même en sachant que le spectacle était terminé. Ce fut un moment de bonheur pour les clowns et leur public.

Le processus de création d'A2 a mis en évidence la diversité. La diversité des résidences artistiques, des spectateurs, des pays, des espaces de présentation, des formes esthétiques du clown. Les résidences artistiques nous ont donné la possibilité de voyager dans différents pays et de rencontrer les gens avec des attentes différentes à propos du jeu clownesque. Cette envie de rencontres a imprégné la dramaturgie du spectacle qui explore justement cette capacité itinérante d'accepter la diversité des espaces, des cultures, des gens et, pourquoi pas, des visions du monde. Le grand défi a été de mettre de côté notre conception antérieure sur le clown pour laisser ouvert un chemin indéfini d'investigation. Cette attitude a contribué positivement à l'acceptation de la diversité dans le processus en l'utilisant en faveur du jeu et du plaisir d'être clown.

Cette circulation de deux Brésiliens en Europe a aidé à découvrir dans ma recherche les diverses façons de créer en tant que clown. Ce voyage qui a commencé à Bruxelles, en passant par le Portugal et l'Italie, pour finir en France a apporté de nouvelles expériences qui ont permis de déconstruire et de reconstruire notre pratique. L'influence du théâtre dans le processus créatif a été un point qui a favorisé l'évolution de la dramaturgie de la séquence de numéros jusqu'à la capacité à raconter une histoire, même très simple. Le théâtre et le thème de l'amour entre les clowns étaient des prétextes pour se lancer à nouveau dans la création. Il s'agissait d'entrer dans une zone de risque comme principe de la découverte.

Un aspect théâtral a été l'utilisation de certains éléments de la *Commedia dell'arte* dans la création d'A2. L'exploitation des entrées et des sorties avec un rideau a contribué au développement de scènes individuelles et en duo ainsi que d'une dramaturgie à partir des situations, du jeu et du comique. C'est une présentation populaire et adaptable à de multiples circonstances et espaces publics, inspirée par la *Commedia*. Tout comme l'utilisation d'un thème – l'amour – présent en diverses cultures et accessible aux gens indépendamment de leur origine. Enfin, le jeu masqué et sa relation avec le nez rouge ont stimulé l'engagement du corps dans la construction scénique à travers la présence énergétique de l'acteur, une communication du spectacle à travers le geste de l'acteur et non par le dialogue verbal ou le texte dramatique.

Je voudrais remercier tous ceux qui ont contribué à la création : par le rire pendant une représentation ou par une suggestion appropriée et constructive. C'est le cas de Philippe Goudard, Françoise Thirionet, Françoise Danno, Valerio Apiche, Marie Frignani, Emely Marin et Philippe Vöhringer. Le public a continué également à avoir un rôle important dans la création comme dans les spectacles précédents de la compagnie. Ainsi, une voie était ouverte pour

approfondir le jeu clownesque et même pénétrer dans d'autres zones de risque et d'incertitudes artistiques. A2 nous a aidés à développer le nouveau spectacle *Turning Point*.

## 6 - Quatrième essai : *Turning Point* (2015), clown à lunettes

Ce deuxième spectacle en Europe est concrétisé principalement grâce aux subventions *Culture-Actions* du CROUS Montpellier (mai 2014) pour l'appui à la mise en scène et la diffusion du spectacle et le FDSIE de l'Université Paul-Valéry Montpellier III (octobre 2014) pour l'aide à la construction du décor et la confection des costumes.

Le travail de composition et création du spectacle a été réalisé en partenariat et avec le soutien artistique du *Collectihihif*<sup>67</sup> et spécifiquement de Marie Frignani<sup>68</sup> à travers son *regard extérieur*, l'écriture, le travail clownesque et la logistique. Ce dialogue entre la *Cia da Bobagem* et le *CollectiHiHiHif* a été mis en pratique et a gagné en solidité lors de résidences artistiques, de répétitions publiques et, finalement lors des présentations du spectacle.

*Turning Point* se passe dans un bureau et explore le rapport entre le chef et sa secrétaire, inspiré par l'absurde, le jeu burlesque et clownesque. L'intention du projet est de réfléchir sur la dévalorisation des relations humaines dans la société actuelle à travers les relations de travail, l'entreprise et le pouvoir en mettant à jour la déshumanisation et la difficulté de communiquer malgré les évolutions technologiques. Le but de ce projet est de montrer l'absurdité des relations humaines dans ce type de situation.

*Turning Point* est une façon de parodier notre expérience (Marisa et moi) comme étrangers en France à partir des démarches administratives avec les institutions françaises. L'espace bureaucratique et ses situations parfois absurdes sont l'inspiration de ce projet. L'obligation de renouveler nos visas et l'inscription à l'université chaque année sont deux exemples marquants des difficultés d'un étudiant étranger en France qui doit fournir divers documents en justifiant sa régularité. Le dossier de renouvellement du visa demandait une trentaine de documents, et imposait les queues et les contacts avec les fonctionnaires du service public. Mais ce type de situation n'est pas exclusif à la France. En fait, il existe partout dans le monde ! Donc, c'est un sujet aussi universel que le thème de l'amour pour A2.

Encore une fois, l'envie de jouer dans différents pays était le but de ce projet justifiant le choix de la situation et également la

---

<sup>67</sup> « Le Collectihihif est une compagnie basée à Montpellier depuis 2012. Formés au Samovar aux arts du clown et au théâtre physique et burlesque. De musique, de danse, de cirque, ils tissent des univers décalés, loufoques, déjantés, entre comique futuriste et tradition clownesque, qui vous emportent avec fraîcheur dans un tourbillon de rire et de poésie. » Collectihihif, [En ligne : <https://collectihihif.com/>]. Consulté le 15 mars 2017.

<sup>68</sup> Actrice, clown et pédagogue du Collectihihif.

valorisation du jeu corporel comme éléments principaux de construction de la dramaturgie. Le texte et les dialogues n'étaient pas la base de la création, car ils sont presque inexistants comme dans A2. Le jeu en duo, les gags visuels, le contexte où les personnages sont insérés constituent les points de repère pour les spectateurs et les clowns.

L'expression anglaise *Turning Point* qui signifie le *point de basculement* en français caractérisait cette étape du travail dans la *Cia da Bobagem*, car comme clowns, nous étions inspirés par différentes façons de jouer. C'était un point de changement pour nous, car nous avons décidé de développer un spectacle sans le nez rouge pour la première fois. L'envie d'abandonner ce masque était une prise de risque pour des clowns et une motivation pour la découverte d'autres possibilités esthétiques.



Figure 30 – Photo du spectacle *Turning Point* ou *os Burrocratas*. Présentation à la FUNARTE en août 2015 à Belo Horizonte/ Brésil avec Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques.

L'absence du nez rouge a réveillé une mémoire de faire du théâtre, rappelant les exercices de Marie Frignani (Collectihihif) qui explorait les formes théâtrales de construction de la scène et du personnage. Autrement dit, elle posait des questions et nous aidait à y répondre sur scène comme dans nos cours de théâtre à Belo Horizonte. Cette expérience a été très positive et a contribué davantage à la compréhension du fait que le jeu de clown a un rapport avec l'art théâtral. Par exemple : le besoin de trouver une relation entre les personnages, leur évolution tout au long de la présentation, un lieu où se passe le spectacle et même un propos à transmettre. Ce sont des éléments trouvés également dans un processus de création d'une pièce théâtrale.

Dans le cas d'A2, la scène *Pique-nique* de 15 minutes a été le matériel de départ dans la création. La relation, l'espace et la fin ont été développés au fur et à mesure.

Au contraire, le projet *Turning Point* a une conception de dramaturgie élaborée par avance. Les aspects de mise en scène : « où, qui et comment » existaient déjà. Il y avait une situation de jeu et d'improvisation concrètes définies avant de commencer la création pratique. Ce n'était pas un thème ouvert, comme l'amour, mais une proposition avec des contours prédéfinis : la relation entre le patron et sa secrétaire, l'espace de jeu (un bureau), la prise de pouvoir par la secrétaire face à son patron et l'enfermement des personnages dans cet endroit. Il fallait interpréter le scénario en découvrant plus sur ses personnages, leurs rapports, leurs évolutions, leurs voix et corporalités.

Le scénario se caractérise par une journée de travail du Patron, Ludovic, et sa secrétaire, Zorka. Ils habitent dans l'armoire située dans le bureau. Le spectacle montre ce cycle qui commence et se termine dans l'armoire. Entre ces deux moments, ils réalisent les tâches du bureau comme signer les contrats, parlés au téléphone avec le supérieur du duo. Cependant, il y a aussi d'autres actions : servir et boire du café, vérifier l'horaire, saluer les gens dans la salle d'attente, faire la publicité de l'entreprise, jeter des papiers à la poubelle, manger des bonbons, faire un duel avec l'antenne du téléphone, mouiller les plantes en plastique. Le moment de changement est l'inversion quand la secrétaire prend le pouvoir et devient la chef du bureau et que l'ancien chef devient le secrétaire. À la fin, ils retournent dans l'armoire, mais l'espace du patron est occupé par la secrétaire et vice-versa. C'est la consommation de l'inversion du pouvoir.

### 6.1 – Radiographie du spectacle *Turning Point*

Présentation pour la communication du spectacle :

L'espace scénique est un bureau, mais ce n'est pas un établissement normal, car il est habité par deux êtres étranges qui passent leurs temps à vivre des situations absurdes sans accomplir leur travail. Il s'agit du patron et de sa secrétaire, ils sont habitués aux rapports internes de l'entreprise sans se rendre compte de leur situation. Au fur et à mesure, ils essaient d'y échapper sans jamais réussir. Cet échec provoque une transformation de ces deux personnages vers la folie, la transgression, la déshumanisation, le ridicule, le non-sens, la cruauté et bien sûr l'absurde. Après toute cette exacerbation, l'impasse s'instaure. Est-ce que le patron et sa secrétaire vont s'en sortir ?

Fiche technique :

Patron : Ludovic / Rafael Marques

Secrétaire : Zorka / Marisa Riso

Conception et création : Marisa Riso et Rafael Marques (*Cia da Bobagem*)

Regard extérieur : Marie Frignani /FR

Décor : Carol Gomes/BR et Guillaume Panis /FR

Costumes : Suan Czepczynski/FR

Photographie : Samuel Mendes

Durée : 50 min

Public : à partir de 8 ans

Teaser :

[https://www.youtube.com/watch?v=SWv6mTta\\_vo](https://www.youtube.com/watch?v=SWv6mTta_vo)

Spectacle complet :

<https://youtu.be/Taio7kEz4O0>

## 6.2 - Sans nez rouge, mais avec des lunettes

Pour moi, j'avais la sensation de changer le nez pour les paires de lunettes comme une forme symbolique de masque aiderait le jeu comique. Tenter de comprendre ce style de clown conduit à faire référence au *burlesque*.

Le mot burlesque vient de l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle, « ital. Burlesco ; du latin burla = farce »<sup>69</sup>, dont les synonymes français sont plaisanterie ou moquerie. Il apparaît aussi en France au XVII<sup>e</sup> siècle comme un genre littéraire, le *genre burlesque* ou le *burlesque*, qui consiste en une parodie populaire d'un personnage, d'une situation, d'un genre noble. Il ridiculise les modèles de la littérature épique ou du style précieux, en jouant sur le décalage des tons, en parodiant et en outrant les codes du langage soutenu qu'il mêle à des réalités triviales.

Au cinéma, le *burlesque* a été immortalisé avec ses vedettes internationales dans les films muets et parlants du début du XX<sup>e</sup> siècle : Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, The Marx Brothers, Laurel et Hardy, W. C. Fields. La liste est longue. Ce style cinématographique montre un comique extravagant, plus ou moins absurde, et fondé sur une succession rapide de gags visuels. C'est un genre hérité du cirque, du cabaret, du music-hall et des manifestations artistiques du théâtre et de la littérature. Il est basé

---

<sup>69</sup> Larousse, [En ligne :

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/burlesque/172121#uWdy2HhgcXWC2cdX.99>]. Consulté le 08 mars 2017.



sur des principes de fonctionnement : la farce, la caricature, des personnages stéréotypés, la parodie sociale, le travail des corps, les gags. Le comique est emprunté aux situations de la comédie : comique de situation et comique de répétition. La littérature et le cinéma sont les deux points de repère pour un possible concept de *burlesque*, cependant il échappe à l'enfermement à tel point qu'il est reconnu à différentes époques et manifestations culturelles :

Il [le burlesque] est pourtant présent dans tous les genres et à toutes les époques : dans la comédie antique (Aristophane, Plaute) comme dans le roman policier moderne (San Antonio) ; dans les chansons de geste parodiques médiévales comme dans la vogue des ballets burlesques au début du XVII<sup>e</sup> s. en France.<sup>70</sup>

Il est difficile, à la fois sur le plan sémiologique et esthétique, de décrire avec précision le burlesque, il vient de la nuit des temps en voyageant avec l'humanité. Comme le comique, qu'il produit, il a traversé les pays, les époques, les arts, les genres, les œuvres, les sujets et les styles différents.

Selon Philippe Goudard :

L'artiste burlesque se sert de l'échec comme base de composition [...]. Le jeu burlesque des comiques et des clowns par essence transgressif, iconoclaste et subversif, est indissociable de sa réception par le public.<sup>71</sup>

Dans notre cas pour *Turning Point*, ces principes du *burlesque* sont présents dans le processus de création de ce projet.

Les deux personnages du *Turning Point*, n'arrivent jamais à finir leurs tâches, car ils sont prisonniers du travail. Ils passent le temps sans rien faire, mais ils doivent accomplir la journée de travail religieusement. Donc, l'échec et l'absurdité sont présents dans ce contexte, renforcés par le jeu corporel, l'espace du bureau et la relation du duo comique.

La différence de rythme entre les deux personnages était marquante dès les répétitions avec Marie Frignani et pendant les représentations. Ludovic devait marcher lentement sur des trajectoires rectilignes et perpendiculaires. Par contre, Zorka devait marcher plus vite par rapport à Ludovic et d'une façon plus chaotique. Le comique apparaissait à travers ce contraste entre les deux. Nous étions, Marie et nous, toujours attentifs aux rythmes de ces deux figures. La quantité de mouvement caractérisait aussi ce contraste, car Zorka faisait plusieurs gestes dans un rythme accéléré et Ludovic attendait, ou ne faisait presque rien. Par exemple, Ludovic demande du café à Zorka, donc elle fait plusieurs allers et retours de

---

<sup>70</sup> Larousse, *op.cit.*

<sup>71</sup> Philippe Goudard, *Le cirque entre l'élan et la chute une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Editions espaces 34, 2010, p.39.

son espace jusqu'à la table du patron et diverses actions pour préparer le café.

La volonté de perfection du geste et du mouvement de Ludovic montre son côté obsessif, absurde et même ridicule. Zorka renforce cette caractéristique de son patron avec son jeu de répétition des gestes et la dévotion qu'elle lui porte. L'exagération et l'excès de mouvements de Zorka mettent en évidence sa relation avec lui et collaborent à l'évolution de la dramaturgie à tel point qu'elle prend le pouvoir.

Le jeu entre les clowns et le public est ouvert parce que les spectateurs sont considérés comme étant dans la salle d'attente du bureau. Cependant, ils ne sont jamais reçus par les fonctionnaires. L'interaction avec le public est constante à tel point qu'il devient un partenaire de scène. Ce principe de base est présent dans les représentations des deux spectacles.

Le rôle du public dans les processus de création au sein de la *Cia da Bobagem* est marquant dès le début. Nous allons maintenant suivre le parcours créatif de ce spectacle.

### 6.3 - Résidences artistiques du *Turning Point*

Les deux projets, *A2* et *Turning Point*, ont utilisé les résidences artistiques comme un outil de production. Nous avons fait des résidences artistiques d'abord à la Maison Pour Tous Rosa Lee Parks de mars à juin 2014 à Montpellier sans sortie de résidence. Ensuite, l'école de cirque Zepetra<sup>72</sup> a accueilli le projet pendant un an à Castelnau-le-Lez de septembre 2014 à juin 2015 avec les présentations le 17 février 2015 et la sortie de résidence le 31 mai dans le premier festival « Prémises ». Une autre résidence a été réalisée à la Maison pour Tous Méлина Mercouri en novembre et décembre 2014 avec une sortie de résidence le 23 avril 2015. La contrepartie de la subvention FSDIE de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 a consisté en une représentation à la Salle Jean Moulin à la Maison des étudiants du campus le 21 janvier 2015. Nous avons également joué *Turning Point* au théâtre Gérard Philippe de la Maison Pour Tous Joseph Ricôme les 02 et 03 avril 2015. La dernière résidence artistique s'est déroulée au théâtre La Vista en avril et mai 2015 sans sortie de résidence. Avant notre retour au Brésil, les dernières représentations ont eu lieu au théâtre Pierre Tabard du 01 au 06 juin 2015.

L'itinérance de création et les résidences artistiques du *Turning Point* ont été moins intenses que pour l'*A2*. La création a été concentrée en France dans les villes de Montpellier et Castelnau-le-Lez. Toutefois, le défi était toujours là, principalement parce nous

---

<sup>72</sup> Zepetra, *op. cit.*

avons envie de jouer sans le nez rouge dans une esthétique clownesque différente de celle que nous avons jusqu'à présent.

Le rôle du regard extérieur était plus présent avec Marie Frignani qui a dirigé plusieurs séances de travail et a contribué à la dramaturgie et au développement des personnages.

### 6.3.1. – Paris (2013)

D'une certaine façon, le spectacle *Turning Point* a commencé quand nous avons créé deux figures comiques sans nez rouge pour une intervention au Festival Rencontre du Mineur à l'Université Paris 8 le 15 mai 2013 à Saint-Denis en France. L'intervention s'appelait *Les Touristes* et explorait la relation du duo sans le nez rouge : moi comme clown blanc, Mané, et Marisa comme l'auguste, Zorka (voir les figures au-dessous.). L'objectif était le jeu avec le public de l'Université et son espace sur le thème des touristes. Il n'y avait pas l'obligation de faire une scène ou un spectacle statique ou dans un lieu spécifique. Ce festival a été un laboratoire du futur projet *Turning Point* et a confirmé la possibilité d'explorer le jeu clownesque sans le nez au sein de la *Cia da Bobagem*.



Figure 31 – Zorka/ Marisa Riso en jouant avec ses chaussures en 2013 à la Maison pour Tous Joseph Ricôme à Montpellier/FR. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 32 – Mané/ Rafael Marques (méchant) en 2013 à l’Espace les Ar(t)ceaux à Montpellier/FR. Archive personnelle de Rafael Marques.

L’intervention *Les Touristes* a été une expérience isolée pendant le processus de création d’A2. Il s’agissait déjà d’une envie de chercher différentes figures détachées de l’image du clown avec le nez rouge. L’investigation des *Touristes* a donné un peu d’air à la création A2, car nous étions fatigués de travailler dans le même spectacle à l’époque. L’expérience sans le nez rouge a permis une ouverture de compréhension du jeu clownesque et a marqué une pause dans le processus créatif.

### 6.3.2 - Castelnau-le-Lez (2014)

L’image suivante montre les figures des personnages développés dans les résidences artistiques de création pour *Turning Point* en 2014 à l’École de Cirque Zepetra à Castelnau-le-Lez. L’affiche montre la première proposition de costumes et de caractérisations des personnages. C’était la première étape de découverte avec Marie Frignani et la *Cia da Bobagem*.

Nous devons définir les costumes pour une première rencontre publique le 21 janvier 2015 à l’Université Paul-Valéry qui était une contrepartie de la subvention du FSDIE prévue pour les faire réaliser par la couturière Suan Czepczynski.

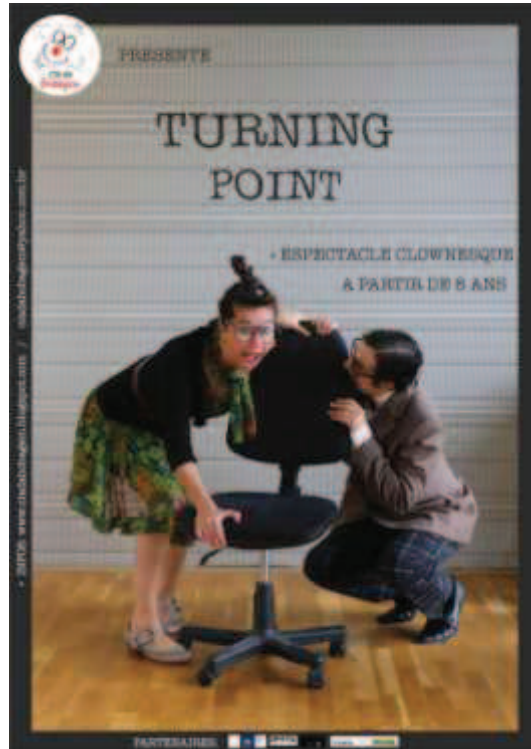


Figure 33 – Une proposition d’affiche du spectacle *Turning Point* à l’école de cirque Zepetra en 2014. Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 34 – Les personnages Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques à l’École de Cirque Zepetra en 2014. Archive personnelle de Rafael Marques.



La rencontre avec le public est une référence dans le processus créatif, car ce moment stimule l'organisation du matériel à tous les niveaux : les costumes, les objets, les accessoires, le décor, les scènes, le rythme de la performance, la situation, la structuration du rire, enfin le jeu. Tout cela doit bien se combiner afin de communiquer la proposition élaborée par les artistes. L'échange des impressions avec le public, mais aussi entre les participants de la création est fondamentale : les clowns, la couturière Suan Czepczynski, le décorateur Guillaume Panis et Marie Frignani dans le cas du *Turning Point*.



Figure 35 – Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques dans la saison du théâtre Pierre Tabard à Montpellier du 1er au 6 juin 2015. Les costumes finaux du spectacle *Turning Point*. Archive personnel de Rafael Marques.



Figure 36 – L'image montre les costumes en entier des deux personnages. Au fond, l'armoire, le côté droit du patron (table et chaise) et la gauche de la secrétaire. Présentation de *Turning Point* le 15 août 2015 à la FUNARTE (Fondation Nationale des Arts) à Belo Horizonte / Brésil. Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques. Archive personnelle de Rafael Marques.



### 6.3.3 - Montpellier (2015)

La proposition finale des costumes a été testée avec le public dans la saison du 1er au 6 juin 2015 au théâtre Pierre Tabard à Montpellier. Il y a eu une combinaison de couleurs entre le rouge et le bleu présents dans les costumes des personnages, Zorka et Ludovic, pour donner une idée d'unité entre eux. Voir les figures 33 et 34.

Les perruques, les lunettes, la moustache essaient d'établir un côté décalé des personnages, car ils font partie de l'univers des années 60 ou 70 avec des coiffures rétro. L'objectif était de provoquer le rire avec ce décalage visuel. Cependant, la proposition de la couturière était aussi d'avoir une unité dans le duo à partir des couleurs, mais aussi du style. L'autre élément a été l'espace du jeu qui a eu une importance dans la dramaturgie et le propos du spectacle.

### 6.4 – L'espace de jeu : le bureau

Le décor a été important dans cette création, car il avait la fonction de situer l'espace du spectacle et de transmettre l'idée d'enfermement des personnages. L'armoire a été la maison du patron et de sa secrétaire, mais il fait partie du lieu de travail. La dimension du cycle de travail et l'emprisonnement ont été les points de la dramaturgie valorisée par le décor. De cette façon, le spectacle commence et se termine dans l'armoire en renforçant ce double cycle vécu par les personnages. Chaque côté de l'armoire correspond à la partie où chaque personnage habite. Le côté droit est celui du patron et la gauche de la secrétaire. Ils sont intervertis à la fin à cause de l'inversion de pouvoir et des rôles des personnages.

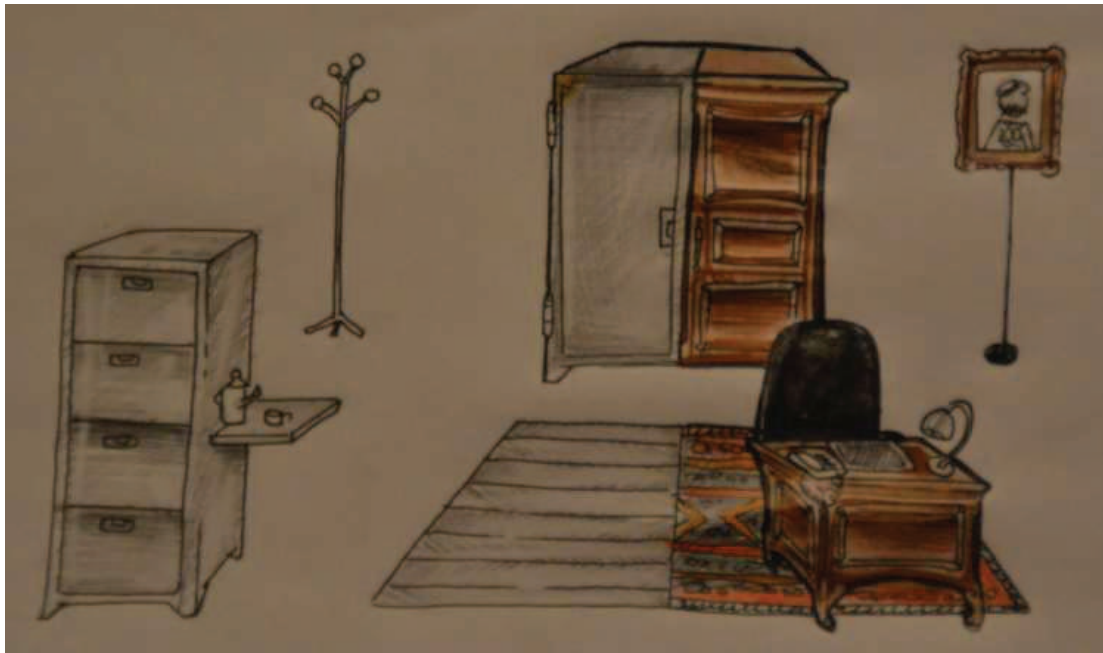


Figure 37 – Le croquis dessiné par Guillaume Panis en 2014. L'idée de la division de l'armoire et du bureau en deux espaces. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 38 – Décor confectionnée par Guillaume Panis en France. Spectacle joué au Théâtre Gérard Philipe de la Maison Pour Tous Joseph Ricôme les 02 et 03 avril 2015 à Montpellier /FR. Au fond l'armoire, le côté droit du patron et la gauche de la secrétaire. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 39 – Décor confectionnée par Carol Gomes au Brésil. Présentation de *Turning Point* le 15 août 2015 à la FUNARTE (Fondation Nationale des Arts) à Belo Horizonte / Brésil. Archive personnelle de Rafael Marques.

Le décor montre la division du bureau en deux lieux : la table et le fauteuil roulant du patron et le coin de la secrétaire avec sa petite armoire roulante. La secrétaire faisait plusieurs aller et retour de son coin jusqu'à la table du chef. Voir les figures 36 et 37.

Nous avons envie de voyager avec ce décor, donc nous avons le projet d'un décor dans lequel tous les meubles étaient démontables en incluant l'armoire. Toutefois, ce n'était pas possible parce que la structure de l'armoire était très fragile dans le format pliable. Le décor était très lourd et son volume trop grand pour être un spectacle pratique pour voyager. À l'époque, nous avions envie de rentrer au Brésil avec les deux spectacles et leurs décors créés en Europe. Ce n'était pas viable d'amener le décor du *Turning Point* à cause de ses dimensions et de son poids qui rendait le transport très cher. Alors, nous avons réalisé un autre décor pour ce spectacle en arrivant au Brésil.

La figure 39, en haut, montre le décor créé par Carol Gomes au Brésil avec un élément nouveau : le tapis en damier noir et blanc qui définit l'espace du bureau concrètement. Les couleurs bleu et rouge des costumes sont présentes aussi dans ce décor. Il est démontable, mais de façon à ce que l'armoire reste rigide et stable. Tourner avec *Turning Point* est plus difficile qu'avec *A2* parce que l'armoire et les tapis augmentent énormément le volume du décor.

Les deux créations réalisées en Europe ont matérialisé l'approfondissement de nos nouvelles perceptions artistiques. Les résidences artistiques et les *regards extérieurs* des clowns et artistes européens ont permis l'élaboration de ces spectacles. *Turning Point* a permis une expérience avec une autre approche du jeu clownesque et l'absence du nez rouge pour jouer le clown. Les possibilités de jeu, la création des personnages, les conflits et les situations, la corporalité et ses tensions et l'écriture préalable d'un scénario ont constitué les acquis vécus dans ce processus.

Une constatation est que le processus n'est jamais fini, au contraire, il continue entre les représentations. Une métaphore avec notre propre vie peut symboliser le spectacle vivant et spécifiquement les créations au sein de la *Cia da Bobagem*. Le spectacle est comme un être humain : il est engendré ; il naît ; il est un bébé ; il est un enfant ; il est adolescent ; il est adulte ; il est âgé et il meurt.

Notre espoir est que les spectacles créés en Europe vont vivre longtemps et vont voyager partout dans le monde ou, au moins, au Brésil.

## C - Retour au Brésil (2015)

Les spectacles *A2* et *Turning Point* sont entrés dans les valises et ont voyagé au Brésil. Les questions personnelles et de travail ont influencé le retour au Brésil, mais j'étais bien accompagné par d'autres figures, espaces, expériences, amies, rencontres et évidemment le jeu clownesque. Les décors lourds et volumineux sont restés en France, pour des questions économiques et ont été reconstruits au Brésil.

La création des spectacles a permis la professionnalisation de la Compagnie au Brésil à partir des présentations, ateliers, communications, subventionnées par différents dispositifs publics : deux subventions fédérales du gouvernement brésilien et une autre de la région de Minas Gerais. Tout cela a permis les circulations des spectacles en différentes régions, espaces et publics variés, offrant comme une vitrine et des tentatives à notre travail. Les trois subventions et leurs réalisations seront analysées afin de vérifier si l'objectif de créer un spectacle en Europe pour jouer au Brésil a été atteint.

1 – Les clowns et leurs transformations : un voyage entre Brésil et France

La *Cia da Bobagem* a réalisé le projet de résidence artistique, « Le Clown et ses transformations : un voyage entre le Brésil et la France »<sup>73</sup> pour le spectacle *Turning Point*. Le gouvernement fédéral brésilien a subventionné ce projet à travers le prix de stimulation au cirque *Prêmio FUNARTE Caixa Carequinha de estímulo ao circo* en 2015. Le groupe a reçu une subvention pour réaliser ce projet en France avec des contreparties au Brésil : deux spectacles, une table ronde, un atelier et une intervention. C'est une aide du Ministère de la Culture du gouvernement fédéral à travers la FUNARTE, Fondation National des Arts, qui organise et gère l'appel à partir d'une candidature et une sélection des groupes et artistes.

---

<sup>73</sup> Traduction libre : « O palhaço e suas transformações : uma viagem entre Brasil e França ».



Figure 40 – Affiche de la programmation du projet *Clowns et ses transformations : un voyage entre Brésil et la France* réalisé du 08 au 22 août 2015 à Belo Horizonte/Brésil.

La *Cia da Bobagem* a dirigé un atelier de clown, donné une communication sur les résidences artistiques en Europe, et a joué une fois *A2*, à l'Université Fédérale de Minas Gerais (UFMG)<sup>74</sup>. Dans l'espace de la FUNARTE<sup>75</sup> à Belo Horizonte, il y a eu deux représentations du *Turning Point* au théâtre et une représentation d'*A2* dans un espace ouvert. Cela a permis de tester ces travaux créés en Europe sur le public brésilien et dans des espaces différents : une salle de cours de l'école de théâtre de l'UFMG, un théâtre et un espace ouvert à la FUNARTE. Ce projet a été un bon tremplin pour la reconstruction et l'adaptation des présentations au Brésil.

Le décor du *Turning Point* a évolué par rapport à l'ancien, car il était plus stable et il y avait l'utilisation des couleurs des costumes présents dans le décor. Il a rehaussé la dramaturgie en mettant en valeur les aspects visuels et la distinction plus claire des espaces du patron et de sa secrétaire. Le tapis a permis la délimitation du bureau

<sup>74</sup> Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG, [En ligne : <https://www.ufmg.br> ]. Consulté le 22 janvier 2016.

<sup>75</sup> FUNARTE, Fundação Nacional de Arte, est une institution gérée par le ministère de la culture du Brésil.



pour le public et a aidé le jeu clownesque qui a utilisé les lignes perpendiculaires pour le déplacement des personnages Ludovic et Zorka.

Un point de transformation a permis la maturation de la structure et du jeu clownesque du spectacle, car les clowns étaient plus à l'aise dans la performance de la présentation. Il avait une appropriation plus claire des scènes du spectacle.

Par contre, la structure en PVC du décor pour l'A2 était moins stable que la précédente. Un scénographe de São Paulo a dû la modifier et la subvention suivante, *Circulaminas*, a financé la modification.

Il n'y a pas eu beaucoup de changements pour les présentations au Brésil (sauf le décor du *Turning Point* et la structure en PVC de l'A2). Dans l'A2, Marisa a décidé de remplacer la musique brésilienne *Garota de Ipanema* de Tom Jobim et Vinícius de Moraes<sup>76</sup> par la chanson française *La Vie en Rose* d'Édith Piaf. Le but était de maintenir l'effet sur le public avec une chanson étrangère.

Le prix *Carequinha* de cirque a ouvert les portes pour la circulation des travaux de la *Cia da Bobagem* développés en Europe. L'obligation de préparer les spectacles a permis la mise à jour des présentations et leur circulation. Deux autres prix et subventions ont permis l'amélioration et la circulation de ces œuvres clownesques : 1 – Résidence artistique au groupe *LUME* théâtre à Campinas/ São Paulo ; et 2 – le prix de circulation du spectacle A2 dans la campagne de la région de Minas Gerais – *Circulaminas*.

---

<sup>76</sup> Tom Jobim et Vinícius de Moraes, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=KJzBxJ8ExRk>]. Consulté le 12 mars 2017.

## 2 – Résidence artistique au *LUME Teatro* / UNICAMP<sup>77</sup>



Figure 41 – Présentation du spectacle *Turning Point* le 15 et 17 avril dans la salle de répétitions du groupe *LUME Teatro* en 2016. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 42 – Marisa Riso (enceinte de Gael) et Rafael Marques. Membres de la Cia da Bobagem en face du bâtiment du groupe *LUME* en avril 2016. Archive personnelle de Rafael Marques.

Les origines du *LUME* se trouvent dans l'expérience de son fondateur Luis Otavio Burnier, dans ses années de formation en tant que disciple d'Étienne Decroux, et de recherches avec plusieurs maîtres tels qu'Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives

---

<sup>77</sup> Lume Teatro, [En ligne : [www.lumeteatro.com.br](http://www.lumeteatro.com.br)]. Consulté le 12 mars 2017.

Lebreton, Jerzy Grotowski et en études théâtrales orientales (Noh, Kabuki et Kathakali).

Actuellement, le *LUME* est un collectif de sept acteurs qui sont devenus une référence internationale pour les artistes et les chercheurs de l'art de l'acteur. Depuis près de 30 ans, il est connu dans plus de 26 pays, après avoir traversé quatre continents, en développant des partenariats privilégiés avec les maîtres de la scène artistique mondiale. Il a créé plus de 20 spectacles et en conserve 14 à son répertoire avec lesquels il atteint divers publics et espaces de façons non conventionnelles. Basé à Barão Geraldo District de Campinas dans la région de São Paulo / Brésil, le groupe diffuse son art et sa méthodologie à travers des ateliers, des démonstrations techniques, des échanges culturels, des *coachings* artistiques, des réflexions théoriques et des projets itinérants qui célèbrent le théâtre comme l'art de la rencontre.

Tout au long de son histoire, le *LUME* a développé des relations de travail spéciales avec des maîtres importants de la scène artistique mondiale : Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret, Danemark), Natsu Nakajima et Anzu Furukawa (Japon), Nani et Leris Colombaioni (Italie), Sue Morrison (Canada), Tadashi Endo (Japon), Kai Bredholt (Odin Teatret, Danemark) et Norberto Presta (Argentine).

Le *LUME* a une double nature, car il est un groupe de théâtre avec ses spectacles, ses ateliers, ses lignes d'investigations artistiques, ses tournées et ses créations. Son autre essence réside dans son rapport avec UNICAMP, une Université de l'État de São Paulo, à travers des activités scientifiques et de recherche. Le groupe développe un travail pratique intense avec ses créations et ateliers et en même temps propose des publications, des symposiums et donne des cours à l'Université.

L'objectif de cette résidence était l'échange culturel, la gestion d'un groupe théâtral et la recherche. La *Cia da Bobagem* a gagné le prix de résidence artistique à travers l'appel du Ministère de la Culture brésilienne. Ce projet prévoyait cinq représentations au total. Deux à Campinas et trois à Belo Horizonte. Il comprenait également un atelier de clown et une communication à Belo Horizonte sur l'expérience de la résidence artistique au *LUME*.

L'échange au *LUME* a permis de montrer notre travail dans une autre région du Brésil, avec son appui pour l'espace de présentation, la diffusion du spectacle, et de tester le projet *Turning Point* avec un public spécialisé en théâtre. Naomi Silman<sup>78</sup>, actrice et clown du *LUME*, a donné un *regard extérieur* à *Turning Point* avec des

---

<sup>78</sup> Naomi est actrice, clown, chercheuse, metteuse en scène et mère de deux filles, Noa et Maya. Elle est née à Londres (Angleterre) et vit au Brésil depuis 1997, où elle a rejoint les acteurs-chercheurs permanents du LUME – Unicamp. Elle a gagné le prix Shell 2013 dans la catégorie « spécial ». Diplômée en arts de la scène au Collège Goldsmith, Université de Londres (1995). Elle a approfondi sa formation théâtrale à l'École Philippe Gaulier et l'École Internationale du Théâtre, Jacques Lecoq à Paris (1996-1997).

suggestions de jeu et sur les rapports du duo. Elle a travaillé le rythme du spectacle et a aidé le travail énergétique des acteurs.

La résidence a duré trois mois à Campinas. En mai 2016, nous avons réalisé quelques activités pour la contrepartie à Belo Horizonte : joué le spectacle *A2*, dirigé un atelier clown et réalisé une rencontre sur la résidence au *LUME* au Centre Culturel Venda Nova ainsi que deux interventions *Les Touristes* dans le parc public Américo Renné Giannetti au centre-ville.

Une conséquence a été la formation d'un partenariat entre *Cia da Bobagem* et *LUME Teatro* pour des futurs projets et présentations.

### 3 – *A2* à la campagne au Brésil

La dernière action culturelle subventionnée par les pouvoirs publics a été l'appel *Circulaminas* qui a permis la circulation des projets artistiques (danse, théâtre, cirque et musique) dans la région de Minas Gerais : l'*A2* a tourné dans huit villes à la campagne de la région de Minas Gerais dans différents espaces de présentations : écoles publiques, places, gymnases et théâtres (voir figures ci-dessous). Le projet prévoyait aussi trois ateliers clowns et trois rencontres sur le processus de création du spectacle *A2*. La durée de la tournée a été du 28 mai au 03 juin 2016.



Figure 43 – Préparation de la première représentation de la tournée d'*A2* dans un gymnase à Presidente Juscelino / Brésil le 28 mai 2016. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 44 - Préparation de la présentation d'A2 sur une place publique à côté de l'Église du Rosário à Milho Verde / Brésil le 29 mai 2016. Archive personnelle de Rafael Marques.



Figure 45 - Préparation de la présentation d'A2 dans le théâtre public à Poté / Brésil le 02 juin 2016. Archive personnelle de Rafael Marques.

L'adaptation du spectacle A2 a permis la réalisation de cette tournée parce que l'équipe et le spectacle tenaient dans une seule voiture moyenne, une Peugeot 307. Il y avait dans la voiture : une valise avec les costumes, objets et accessoires ; des tuyaux ; deux petites tables démontables ; l'équipement de sonorisation avec deux caisses de taille médium, deux câbles, deux trépieds, deux petites caisses de microphones et une toile circulaire pour le sol. En plus de



trois personnes et leurs petites valises. C'était la concrétisation du projet initié en France entre les années 2012 et 2014.



Figure 46 – La voiture de tournée sur la route avec l'équipe et le matériel du spectacle. Mai 2016. Archive personnelle de Rafael Marques.

La tournée a mis en pratique l'envie du départ du processus créatif de l'A2 : légèreté pour voyager avec ce spectacle et en même temps, diversité des espaces de jeu et des publics. Ces trois aspects ont contribué au succès de la tournée. La possibilité de jouer le spectacle entier, 45 ou 50 min, ou une partie plus réduite, 30 ou 35 min, caractérisait aussi l'adaptabilité de la performance et son esprit itinérant.

La maturation d'A2 à partir de ce voyage confirme l'idée déjà mentionnée par rapport au *temps de vol* (expérience comme clown). Ce temps de pratique aide la formation du clown et son intelligence du jeu toujours en lien avec les spectateurs.

Le retour au Brésil avec ce bagage a permis l'insertion professionnelle du clown-chercheur et de la *Cia da Bobagem* à travers les expériences clownesques des créations, *A2* et *Turning Point*, des enseignements et des études théoriques. La possibilité d'avoir deux spectacles prêts à jouer ouvre la possibilité de trouver une source financière et de montrer concrètement ma recherche sur un niveau pratique.

La gestion culturelle d'une troupe de clown et de théâtre était présente comme un élément important de ma professionnalisation, car, au Brésil, les artistes ont plusieurs fonctions dans leurs troupes. Malheureusement, la *Cia da Bobagem* est une compagnie qui n'a pas de budget pour payer un fonctionnaire qui peut faire de la diffusion des spectacles ou ateliers.

La possibilité de créer les spectacles à partir des résidences artistiques en Europe puis les jouer au Brésil répond à mes questionnements en tant que clown et chercheur. Les présentations



et les activités réalisées grâce à ces trois subventions clarifient les doutes du clown-chercheur en confirmant la potentialité du jeu clownesque de dépasser les frontières, ainsi que les limitations linguistiques en faveur d'une expérience interculturelle de création clownesque. C'est aussi la constatation de la bonne direction choisie et du risque assumé par la *Cia da Bobagem*.

L'utilisation du travail pratique du doctorant dans son corpus et l'écriture de la thèse est un défi, mais c'est aussi un riche laboratoire vivant qui peut contribuer à élucider les principes parfois obscurs d'un art puissant et d'une figure très communicative comme le clown. À mon avis, la réflexion sur sa propre pratique artistique gère un type de thèse particulier avec un corpus et un sujet complexes parce qu'ils englobent une multitude de domaines et habilités du chercheur : pratiquer un métier artistique, étudier sur lui, écrire, tester ses méthodes, faire la gestion culturelle, enregistrer le processus créatif. Il s'agit d'un travail qui a pour but d'ouvrir les voies de la réflexion académique concernant le clown par l'expérimentation empirique.

Cette démarche pratique va être à présent confrontée avec la théorie, les concepts, les imaginaires et l'histoire du clown dans le chapitre suivant.

## **II - THEORIES, HISTOIRES ET ARTISTES : REPERES SUR LE CLOWN**

## B – Le clown : qui est-il ?

### 1 – Le voyage étymologique et sémantique du mot *clown*

L'observation des clowns d'aujourd'hui nous interroge sur la multiplication des festivals, stages, spectacles, artistes qui travaillent et explorent ce langage artistique. La figure du clown est présente dans les hôpitaux, les théâtres, les cirques, les places, les rues, les fêtes, les entreprises, la télévision, les publicités et même dans les camps de réfugiés. Il y a une forte présence de cette figure<sup>79</sup> dans plusieurs secteurs de la société et dans les médias et elle s'en trouve extrêmement populaire. Ainsi, la définition de la figure du clown est délicate car la diversité de ces pratiques montre la complexité de cette manifestation artistique.

L'étude historique de cette créature augmente la difficulté de trouver une définition, car à chaque époque cet art a ses particularités et spécificités. « Depuis des siècles, des clowns apparaissent et disparaissent, mais "l'esprit clown" se perpétue, se diffuse et se transforme toujours (...) »<sup>80</sup>. Ces multiplicités de styles et conceptions du clown ont, en effet, paradoxalement des caractéristiques communes qui peuvent être les bases de départ de l'enquête que nous débutons ici.

Ainsi, ce pont entre l'actuel et le primitif de cet art nous amène à nous questionner : Qu'est-ce que le clown ? D'où vient-il ? Y a-t-il un mythe ou un archétype du clown ? Est-ce que cette créature a une essence ou des principes communs qui la caractérisent ?

Un point de départ méthodologique est l'analyse de divers mots liés à l'univers clownesque présents dans certaines langues de différentes cultures, comme l'allemand, l'anglais, l'espagnol, le français, le grec, l'italien, le néerlandais et le portugais. Ces langues sont des instruments qui aident à préciser un concept ou de principes dans le domaine du clown. Elles encouragent le surgissement d'idées et mettent en évidence des caractéristiques particulières de cet univers. Dans les dictionnaires consultés, existent nombreux synonymes du mot clown et il est possible de trouver différents noms pour la même expression en plusieurs langues. L'objectif de cette partie de la thèse est l'étude sémantique et étymologique des synonymes du mot clown afin de développer une base réflexive qui permettra une analyse historique postérieure plus détaillée.

Par exemple : en français, « Clown [est défini comme] "bouffon", "personnage burlesque", [...] fou [...] grotesque, auguste,

---

<sup>79</sup> Le terme '*figure*' sera utilisé dans ce travail avec le sens de « Représentation symbolique ». *La symbolique* : domaine des symboles et des signes en tant qu'éléments de la culture.

<sup>80</sup> Jean-Bernard Bonage, Bertil SYLVANDER, *Voyage(s) sur la diagonale du clown En compagnie du Bataclown*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 45.

et paillasse.»<sup>81</sup>. En anglais, « Clown [...]: 3 a: fou, jester, ou comédien professionnel ; [...] : une comédie grotesque joué dans un cirque. b : une personne qui habituellement joue le bouffon [...] »<sup>82</sup>. En Portugais, « Clown, [...] Comique, burlesque [...] Personnage comique de la troupe de cirque, arlequin, saltimbanque, fou »<sup>83</sup>. En italien, « Clown, 1. Personnage comique de théâtre et de cirque [...] »<sup>84</sup>. En espagnol, « clown, -a 1 adj Fam (gracieux) 2 (a) (du cirque) clown (b) Fam (gracieux) pitre. »<sup>85</sup>

Les plusieurs synonymes du clown dans différentes langues montrent la diversité de cette figure, rencontrée dans de multiples cultures à des époques distinctes. Ces mots confirment un voyage non seulement dans le temps, mais aussi dans les espaces de présentation. Les noms mentionnés peuvent avoir un rapport avec l'endroit de la manifestation clownesque, par exemple : le clown ou l'auguste au cirque et au théâtre ; le fou et le bouffon sur les places, dans la rue, les églises, les palais et à la cour ; les bouffons, mimes dans les théâtres grecs et romains. Ainsi, un questionnement émerge sur le mot clown à partir des synonymes et d'autres termes significatifs. Les expressions choisies qui peuvent aider à l'analyse sont : *αγροικος*<sup>86</sup>, *august*, *augusto*, *auguste*, *βωμολοχος*<sup>87</sup>, *buffon*, *bufão*, *bouffon*, *clown*, *fou*, *fool*, *fripon*, *Gracioso*, *klönne*, *klünne*, *Mimo*, *palhaço*, *pagliaccio*, *paillasse*, *payaso*, *sot*, *sottise*, *stupidus*, *trickster*, *μωρός*<sup>88</sup>. Ces expressions n'épuisent pas les classifications, les noms et les mots liés à l'objet d'étude, mais ils montrent le voyage historique et culturel de cette figure. Notre chemin d'investigation débutera par le mot *clown* et se poursuivra ensuite par l'exploration d'autres vocables.

<sup>81</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Tome I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 1611.

<sup>82</sup> Merriam-webster's Collegiate Dictionary, 10th édition, Springfield, Merriam-Webster Inc, 1993, p. 218. Traduction libre : « Clown [...]: 3 a: a fool, jester, or comedian in an entertainment (as a play); [...] : a grotesquely dressed comedy performed in a circus b : a person who habitually plays the buffoon [...] »

<sup>83</sup> João de Sousa Fonseca, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XX, Liboa, Editorial Enciclopédia LTA, s. date, p. 86. Traduction libre : « Palhaço , (...) Cômico, burlesco (...) Personagem cômica de companhia de circo, arlequim, saltimbanco, bobo ».

<sup>84</sup> Edigeo (cura de) *La Zanichelli grande enciclopedia di arti, scienze, tecniche, lettere, storia, filosofia, geografia, musica, diritto, economia, sport e spettacolo*, Bologna, Zanichelli editore, 2006, p. 756. Traduction libre : « Pagliaccio [...] buffone, [...] pulcinella »<sup>84</sup>; « Pagliaccio 1. Personaggio comico del teatro e del circo, [...] ».

<sup>85</sup> Harraps actuel espagnol dictionnaire français-espagnol, Edinburg, Chambers Harrap Publishers, 2006, p. 450. Traduction libre : « payaso, -a 1 adj Fam (gracioso) 2 (a) (de circo) clown (b) Fam (gracioso) pitre. »

<sup>86</sup> Pierre Chantraine, *dictionnaire étymologique de la Langue grecque histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 15. Traduction libre : « Rustre, stupide »

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 203. Traduction libre : « Bouffon, grossier ».

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 731. Traduction libre : « Sot, [...] stupide, fou ».

Selon certains dictionnaires, le mot a une origine ancienne, autour du XVI<sup>e</sup> siècle, en différentes langues comme l'allemand, l'anglais, le français et le néerlandais avec des petites variations.

Dans le *Dictionnaire historique de la langue française* dirigé par Alain Ray, le mot *clown* est mentionné à partir de son évolution du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nous jour.

Le mot anglais a d'abord désigné un paysan et, avec une valeur péjorative, un rustre (1565). Avant la fin du XVI<sup>e</sup> s., il est passé dans le vocabulaire du théâtre comique où, par extension, il a évolué de "bouffon campagnard" en "bouffon quelconque" (chez Shakespeare) et, ultérieurement, "personnage comique de la pantomime du cirque" (XVIII<sup>e</sup> s.)<sup>89</sup>

En France, le mot « clown »<sup>90</sup> a subi des transformations au fil des siècles. Il y a des mentions de ce mot au XVI<sup>e</sup> siècle sous les formes *cloyne*, *cloine* en 1563, puis *clowne* en 1567 et *cloune* en 1570. En 1817, l'expression *claune* a été utilisée à partir de la prononciation exacte du mot anglais *clown*. Et en 1823, le mot clown a été emprunté à la langue anglaise et écrit de la même manière.

Certains dictionnaires soulignent l'origine de ce vocable à partir de la langue allemande. Alain Ray dans son dictionnaire met en évidence les nombreuses correspondances germaniques :

Frison *klönne*, *klünne* « homme rustique, pataud », *klündj* « lourdaud », islandais *klunni* « balourd », néerlandais *kleun* n.f. « fille robuste » et *kloen* n. m. [...]. On est donc en présence d'un mot germanique. Celui-ci, signifiant originellement « motte de terre, masse, morceau », s'est appliqué par métaphore à une personne balourde, mal dégrossie.<sup>91</sup>

Les dictionnaires anglais *The new shorter Oxford English dictionary* e *Merriam-webster's Collegiate Dictionary* confirment également l'origine étymologique du mot *clown* dans la langue de l'ancien bas allemand (*old low german*). Les mots « *klönne*, *klünne* »<sup>92</sup> sont originaires de la région des îles de la Frise<sup>93</sup>, actuellement dans le nord de la Hollande. La culture ancienne et riche de cette région a influencé la langue anglaise. Selon l'histoire, ses habitants avaient un contact étroit avec la culture anglaise à cause du commerce maritime, de sorte que certaines influences linguistiques peuvent être trouvées dans ces pays. Cette relation peut avoir contribué à la diffusion et l'appropriation du mot allemand *klönne* qui

---

<sup>89</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 472.

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 472.

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 472.

<sup>92</sup> Lesley Brown (editor-in-chief), *The new shorter Oxford English dictionary on historical principles*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 424. Et aussi dans le dictionnaire: *Merriam-webster's Collegiate Dictionary*, 10th édition, Springfield, Merriam-Webster Inc, 1993, p.218.

<sup>93</sup> *Ibid*. p. 1030. Et *Merriam-webster's Collegiate Dictionary*, p. 468.

est devenu plus tard clown. Ce terme a commencé à être utilisé avec cette orthographe et a gagné de l'importance en Angleterre vers le XVI<sup>e</sup> siècle. Les deux mots déjà cités, *Klönne*, *Klunne*, sont liés à l'étymologie du mot *clown* qui signifie *clumsy fellow* (une personne maladroite) et *klünj* qui est lié à *clod* ou *lump*. Ces termes ont un rapport avec l'univers du rustique, du paysan et d'une personne sans éducation, un idiot.

Deux mots d'origine anglaise sont liés au mot clown : *Clod* qui signifie « une personne stupide »<sup>94</sup> et *clot* dont la traduction est « une personne sottie et maladroite »<sup>95</sup>.

Ainsi, l'origine étymologique du mot clown présente dans les termes allemands et anglais abordés (*Klönne*, *Klunne*, *Clod* et *Clot*) confirme une unité de sens : le rapport avec le rustique, le paysan, l'individu maladroit, de peu d'intelligence et aux comportements simples.

La relation du mot clown avec l'idiot, l'ignorant est vérifiée dans les dictionnaires : « Clown [...] 1: paysan, paysan 2: un mal élevé grossier: rustre. »<sup>96</sup> « Clown 1 Un contryman, un rustique, un paysan, esp. quand regarder comme ignorant, grossier ou grossier. (1530-1569) 2 Une personne sans raffinement ou culture; comme ignorant, un rustre, une personne grossière ou mal élevée. (1570-1599). »<sup>97</sup>. Dans la deuxième citation de l'Oxford English dictionary, la date et les définitions du mot clown avec ce sens montrent qu'il remonte au XVI<sup>e</sup> siècle.

Le sens étymologique du mot clown lié au paysan, au rustre, à l'idiot est présent dans d'autres expressions, comme : *fou*, *fool*, *sot* et *sottise*. Merriam Webster utilise comme synonyme de *clown* le mot *fou* ou *fool*. « Clown [...] le fou [...] »<sup>98</sup> comme dans l'*Oxford English dictionary*<sup>99</sup>. Il est intéressant de percevoir les rapports entre les quatre mots et l'origine étymologique du mot clown. Les expressions *fou* et *sot*, françaises, et *fool*, anglaise, ont une relation ancienne avec *l'idiot* qui remonte au XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. En anglais dans le

---

<sup>94</sup> Oxford Dictionary, [En ligne] : <http://oxforddictionaries.com/definition/english/clod?q=clod>. Consulté le 17 mars 2012. Traduction libre : « a stupid person ».

<sup>95</sup> Oxford Dictionary, [En ligne] : <http://oxforddictionaries.com/definition/english/clot>. Consulté le 17 mars 2012. Traduction libre : « a foolish or clumsy person ».

<sup>96</sup> Merriam-webster's Collegiate Dictionary, 10th edition, Springfield, Merriam-Webster Inc, 1993, p. 218. Traduction libre : « Clown [...] 1 : farmer, countryman 2 : a rude ill-bred person : boor. »

<sup>97</sup> Lesley Brown (editor-in-chef), *The new shorter Oxford English dictionary on historical principles*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1993. Traduction libre : « Clown 1 A contryman, a rustic, a peasant, esp. when regard as ignorant, crass, or rude. (1530-1569) 2 A person without refinement or culture; as ignoramus, a boor, an uncouth or ill-bred person. (1570-1599). »

<sup>98</sup> Merriam-webster's Collegiate Dictionary, 10th édition, Springfield, Merriam-Webster Inc, 1993, p. 218. Traduction libre : « Clown [...] a fool [...] ».

<sup>99</sup> Lesley Brown (editor-in-chef), *The new shorter Oxford English dictionary on historical principles*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 424.



Dictionnaire Oxford, fool : « Une personne que vous croyez avoir des actes ou des paroles d'une façon stupide ou sans jugement. »<sup>100</sup>.

Le mot *fou* a une origine étymologique latine : *follis* qui signifie souffle, air et ballon. Ceux-ci ont été les premiers sens du mot fou qui ont évolué vers la signification de l'idiote et sot. « Fou (et Fol), Folle n. et adj. est issu (1080, fol) du latin classique *follis* "soufflet pour le feu" et "outre gonflée, ballon" qui a pris par métaphore ironique le sens de "sot, idiot" en bas latin. »<sup>101</sup>. Le même rapport est perçu dans un autre dictionnaire : « Fou, fol (XI<sup>e</sup> s.), du lat. *follis* "sac, ballon", qui a pris lat. tard. le sens "sot, idiot" »<sup>102</sup>.

Concernant le mot sot et sottise, la correspondance est confirmée avec les expressions : *fou*, *fool* et *clown*. « Sot se dit (v. 1155) d'une personne qui a peu de jugement, peu d'intelligence ; il a eu le sens fort de "fou" (fin XII<sup>e</sup> s.) employé à partir du XV<sup>e</sup> s. à propos de choses qui dénotent l'absence de jugement (v. 1450). »<sup>103</sup>. Et dans la même direction « Sottise (XIII<sup>e</sup> s., sottise) »<sup>104</sup>, « un manque d'intelligence et de jugement (La sottise) et (1538) une action ou parole qui dénote ce défaut, puis le caractère stupide d'un acte, d'une chose. »<sup>105</sup>.

Les expressions, *fou*, *fool*, *sot* et *sottise*, ont un rapport plus ancien avec la signification de l'idiote ou l'ignorant que le mot clown, car la période d'étude est antérieure au XVI<sup>e</sup> en arrivant aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Ces terminologies confirment une relation entre elles à travers le sens étymologique du mot clown et de la connotation des expressions abordées.

Une figure plus ancienne qui va plus loin que le *fou*, *fool*, *sot* et *sottise* est *stupidus*. Ce vocable latin remonte à la période de l'Empire romain. De la même façon que les autres expressions abordées, ce mot a un rapport avec l'idiote, le stupide qui amusait son public avec un comportement décalé et maladroit. Ce lien est trouvé dans le dictionnaire latin français : « Stupidus [...] sot ; stupide ; hébété ; imbécile ; inepte ; niais [...] Stupor [...] sottise, stupidité, et pour stupidus : Un imbécile, un homme stupide [...] ». <sup>106</sup> Dans les deux cas, il y a un rapport direct avec *sot* et *sottise* et aussi avec *clod* qui

---

<sup>100</sup> Oxford Dictionary, [En ligne : <http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/fool>]. Consulté le 17 mars 2012.

<sup>101</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 875.

<sup>102</sup> Emmanuèle Baumgartner, Philippe Menard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, La Pochothèque, 1996.

<sup>103</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 2148.

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 2149.

<sup>105</sup> *Ibid*.

<sup>106</sup> M. F. Jacob, *Lexique étymologique Latin-français*, Paris, Imprimerie et librairie classiques, 1883, p. 1050.

signifie en anglais : « une personne stupide »<sup>107</sup>. Les ressemblances avec le symbole de l'imbécile ou de l'idiot sont donc très fortes. De plus, la signification a été maintenue dans le temps : stupide ou idiot. « Stupide [...] 1377 ; lat. stupidus [...]. Qui est atteint d'une sorte d'inertie mentale ; qui a peu d'intelligence ou de sensibilité. Bête, idiot, imbécile, sot. 3. Absurde, inepte, insensé (d'un comportement, d'un propos...) »<sup>108</sup> Dans ce cas, les mots ont une relation sémantique très proche même avec la distance historique.

La figure de l'idiot, maladroit et d'origine populaire est également présente dans d'autres langues latines. Les termes *palhaço*, *pagliaccio*, *payaso* qui ont pour traduction en français, paillasse, correspondent à la signification de clown en portugais, italien et espagnol, respectivement. Ces expressions ont une origine étymologique latine et sont dérivées de l'expression italienne *Pagliaccio* (*paglia - accio*) qui vient de « *Paglia, pagliericcio* »<sup>109</sup>. « Certainement le mot *paglia* est dérivé du latin *pàlea* ; en premier lieu, il indiquait *pagliericcio* ou le sac de paille ; puis, par extension, un vêtement grossier, semblable à celui utilisé pour la fabrication de matelas, porté par des clowns, et le symbole même du clown. »<sup>110</sup> Cette signification est liée au vêtement d'un comique du XVI<sup>e</sup> siècle qui utilisait un costume à partir de tissu et de la paille des anciens matelas à un tel point que son costume devient l'image du clown. « [...] Autrefois le bouffon portait un vêtement de tissu grossier utilisé dans les vieux matelas. »<sup>111</sup>.

Le même sens étymologique de *Pagliaccio*, celui qui est habillé en paille, peut être trouvé dans les mots *Palhaço*, *Paillasse* et *Payaso*. En portugais, « *Palhaço*, [...] fait de la paille ; habillé en paille »<sup>112</sup>. Et aussi, « *Pa.lha.ço* adj (ital *pagliaccio*) habillé ou fait en paille »<sup>113</sup>. En

---

<sup>107</sup> Oxford Dictionary, [En ligne : <http://oxforddictionaries.com/definition/english/clod?q=clod>]. Consulté le 17 mars 2012. Traduction libre : « stupid person »

<sup>108</sup> Josette Rey-Debove, Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 2499.

<sup>109</sup> L'expression *pagliericcio* signifie une estrade rustique qui était utilisée dans un lit.

<sup>110</sup> *Ibid.* Traduction libre : « Sicuramente deriva dal latino *pàlea* "paglia"; in un primo tempo, indicò solo il *pagliericcio* o sacco di *paglia*; poi, per estensione, anche l'abito di tela grezza, simile a quella impiegata per confezionare i materassi, indossata dal clown, e il clown stesso. »

<sup>111</sup> Sabatini Francesco (dir.), Coletti Vittorio (dir.). *DISC Dizionario Italiano Sabatini Coletti*, Firenze, Giunti, 1997, p. 1771. Traduction libre de l'italien.

« anticamente I buffoni indossavano una veste di tela grezza usata per i *pagliericci* ».

<sup>112</sup> João de Sousa Fonseca, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XX, Liboa, Editorial Enciclopédia LTA, s. date, p.86. Traduction libre:

« *Palhaço*, [...] Feito de palha ; vestido de palha. ».

<sup>113</sup> Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, [En ligne : <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=palha%E7o>]. Consulté le 17 mars 2012. Traduction libre: « Vestido ou feito de palha ».

Français, « Paillasse 1 (XIII<sup>e</sup> s.), sac empli de paille servant de lit ou de fond de lit misérable [...] Paillasse 2 (XVII<sup>e</sup> s.), emprunté à l'italien pagliaccio, comédien revêtu d'un habit grossier rappelant un sac de paille. »<sup>114</sup>.

En Espagnol, il y a le même rapport étymologique. « Payaso [...] De l'italien pagliaccio (sac de paille). »<sup>115</sup> Et aussi :

Le mot payaso vient de l'italien pagliaccio, dont la première manifestation est apparue en France sous la forme de la paillasse qui a conservé pendant longtemps l'acception primitive de sac de paille [...]. En effet, le mot italien [pagliaccio] est dérivé du latin palea (paille).<sup>116</sup>

L'origine de ces mots est liée à *paglia* rappelle que certains clowns portaient de la toile à matelas avec de la paille pour créer leurs costumes offrant la possibilité de tomber au sol sans se blesser, comme les cascadeurs et les acrobates. Nous pouvons mettre en évidence la relation de ces mots avec l'étymologie du mot de clown (*stupid, foolish or clumsy person* ou rustre) parce que ces créatures sont maladroitement et idiotes. L'utilisation de ce type de vêtement associé à la nature acrobatique de ces comiques permettait un effet stupide par leur chute sans danger. En outre, les vêtements sont faits de tissu simple et économique qui renforce son aspect populaire et rustre.

Cet aspect acrobatique lié à l'origine du mot *pagliaccio* et ses variations (*palhaço, payasso et paillasse*) permet un rapport avec la tradition du clown de cirque. La chute ou la cascade a influencé le surgissement d'une figure particulière dans l'histoire du clown : l'auguste, *augusto* en portugais et *august* en allemand. Les influences et les croisements étymologiques sont très marquants dans le clown et cet aspect est confirmé également par rapport à la figure de l'auguste. D'abord, l'origine du mot auguste vient d'Allemagne à partir de l'expression *august*. « (...) august ! C'est-à-dire idiot en allemand. »<sup>117</sup>.

Les historiens du cirque, Tristan Rémy<sup>118</sup> et Pierre Robert Levy<sup>119</sup>, racontent deux légendes du surgissement de l'auguste qui permettent le croisement de plusieurs symboles du clown en une seule

<sup>114</sup> Emmanuèle Baumgartner, Philippe MENARD, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, La Pochothèque, 1996, P 557.

<sup>115</sup> Maldonado Gonzáles (Dir.), *Diccionario Clave diccionario de uso del español actual*, Editions Ophrys, Paris, 2012, p. 1481. Traduction libre : « del italiano pagliaccio (saco de paja). »

<sup>116</sup> Valentin, [En ligne : <http://etimologias.dechile.net/?payaso>]. Consulté le 17 mars 2014. Traduction libre : « La palabra payaso viene del italiano pagliaccio, de donde primero pasó o frances com la forma paillasse lengua en que durante mucho tiempo conservó la acepción primitiva de saco de paja [...]. En efecto, la palabra italiana se deriva del latín: es un deriva de la palabra latina palea (paja). »

<sup>117</sup> Alfred Simon, *la planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 141.

<sup>118</sup> Tristan Rémy, *les clowns*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

<sup>119</sup> Pierre Robert Levy, *les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, éditions de la Gardine, 1991.

figure. La première raconte que quelqu'un a vêtu un écuyer d'un vêtement trop grand et l'a poussé sur la piste pour le faire tomber, lors d'une représentation du cirque Renz en Allemagne en 1874, mais les historiens croient plutôt en la seconde attribuant au clown Tom Belling cette entrée construite, volontaire et intempestive. La situation a déclenché les rires du public qui l'a appelé *ajust*, ce qui signifie idiot en allemand. « August [...] auguste m ; fig. dummer ~ auguste »<sup>120</sup>. Et aussi, « Auguste [...] dummer August »<sup>121</sup>.

La légende du surgissement de l'auguste a été incarnée par l'apparition d'Arrelia, (mot qui signifie quelqu'un qui fait des bêtises) un clown brésilien de la tradition du cirque. Cet enfant a été initié dans le métier en étant poussé sur la piste. Il est tombé sur le sol en faisant rire tout le monde sous le chapiteau. Cette brève histoire illustre la légende et confirme le rapport avec l'origine étymologique du terme *clown*.

Le surgissement de l'auguste met en évidence les aspects explorés antérieurement à propos du mot clown et de ses synonymes. La chute et le comportement ridicule sont en lien avec la figure du *palhaço*, *paillasse*, *payaso* et *paillasse* dont le costume était fait pour les cascades. Les rapports entre l'idiot, la chute, le cirque et l'étymologie du mot *clown* sont présents dans cet événement qui a marqué l'histoire du clown et du monde du cirque.

Ainsi, cette première étude montre un parcours temporel, culturel et linguistique qui pourrait remonter à la période romaine, en passant par le Moyen Age et la Renaissance et jusqu'à aujourd'hui. Ce voyage annonce le caractère universel de cette ou de ces figures du clown, cependant, de nombreux éléments restent à vérifier et à approfondir avant d'affirmer et confirmer l'hypothèse de travail : est-ce que le clown est une créature universelle ? Pour ce faire, il faut étudier d'autres mots mentionnés au début de ce paragraphe qui semblent utiles à la découverte et l'exploration de l'univers clownesque.

Un mot important dans l'analyse du vocable clown et qui contribue à sa compréhension est celui de bouffon, en français et espagnol, *buffon* en italien, *buffoon* en anglais et *bufão* ou *bobo* en portugais. Il est connu dans différentes cultures, pays et époques, car il apparaît comme un synonyme du clown dans des dictionnaires de différentes langues : en anglais, « Clown [...] une personne qui joue habituellement le bouffon. »<sup>122</sup> ; en espagnol, « clown [...] gracieux

---

<sup>120</sup> Dictionnaire Allemand, *Hachette Langenscheidt Français-Allemand Allemand-Français*, Paris, Hachette Livre, 2004, p. 871.

<sup>121</sup> Harrap's, *Grand dictionnaire universel Allemand français-allemand allemand-français*, Stuttgart, Harrap, 2009, p. 72.

<sup>122</sup> *Merriam-webster's Collegiate Dictionary*, 10th édition, Springfield, Merriam-Webster Inc, 1993, p. 218. Traduction libre : « Clown [...] a person who habitually plays the buffoon. »»

[...] clown »<sup>123</sup> et « gracieux [...] théâtre Bouffon »<sup>124</sup> ; en italien, « Pagliaccio [...] clown [...] buffone »<sup>125</sup> ; en français, « Clown [...] "rustre", puis "bouffon" »<sup>126</sup> et « Clown [...] bouffon »<sup>127</sup> ; en néerlandais, « Clown [...] Potsenmaker »<sup>128</sup> et « Potsenmaker [...] bouffon. Potsenmakerij [...] bouffonnerie »<sup>129</sup>; en portugais, « bo·bo [...] = bufão, bufo [...] tolo [...] estúpido, idiota [...] palhaço »<sup>130</sup> et « Palhaço [...] burlesco [...] bobo »<sup>131</sup>.

Tous ces synonymes confirment un lien entre eux par le croisement de signification à partir de l'idiote ou d'une personne ridicule. « Bouffon, [...] personne ridicule. »<sup>132</sup> <sup>133</sup>; « quoi ou qui révèle un manque d'intelligence. Stupide, idiot, imbécile. »<sup>134</sup> Cette liaison permet un voyage à différentes époques et évoque des créatures variées. Cependant, cette diversité n'exclut pas une identité d'acception à partir de la personne ou du comportement stupide. Cela peut générer le rire très attaché à toutes ces créatures comiques et étranges. Un exemple de ce type d'idiote et de personne ridicule qui permet le surgissement du rire est le bouffon. Dans ce cas, il représente une figure aux comportements stupides à tel point que les gens rient de ses gestes, paroles et attitudes.

Dans ce contexte, le rire peut être l'autre lien entre la figure du *bouffon* et du *clown*, car ceux-ci sont connus comme les fabricants du rire. Cette caractéristique est le deuxième élément très marquant dans l'art clownesque et dans la bouffonnerie à tel point qu'il est difficile de séparer clairement l'un de l'autre. Encore une fois, l'étymologie et la sémantique des mots seront les outils pour comprendre ce rapport entre ces deux comiques.

<sup>123</sup> Harraps actuel espagnol dictionnaire français-espagnol, Edinburg, Chambers Harrap Publishers, 2006, p. 450. Traduction libre : « payaso [...] gracioso [...] clown ».

<sup>124</sup> *Ibid*, p. 304. Traduction libre : « Gracioso [...] Teatro bouffon »

<sup>125</sup> Francesco Sabatini (dir.), COLETTI Vittorio (dir.). *DISC Dizionario Italiano Sabatini Coletti*, Firenze, Giunti, 1997, p. 177.

<sup>126</sup> Emmanuèle Baumgartner, Philippe Menard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 176.

<sup>127</sup> Émile Genouvrier, Claude Désirat, Tristan Hordé, *Nouveau Dictionnaire des synonymes*, Paris, France Loisirs, 1977, p.88.

<sup>128</sup> , K. R. GALLAS, *Nouveau Dictionnaire Français-Néerlandais Néerlandais-Français*, Deel 1, 2, Zutphen, N. V. W. J. Thieme & Cie, s/d, p. 431.

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 1958.

<sup>130</sup> Priberam Informática, S.A. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, [En ligne: <http://www.priberam.pt/DLPO/bobo>] Consulté le 17 mars 2014.

<sup>131</sup> João de Sousa Fonseca, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XX, Liboa, Editorial Enciclopédia LTA, s. date, p. 86.

<sup>132</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Tome I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 1031.

<sup>133</sup> *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2000, p. 227.

<sup>134</sup> Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, [En ligne: <http://www.priberam.pt/DLPO/bobo>]. Consulté le 17 mars 2014. Traduction libre : « Que ou quem revela falta de inteligência. ESTÚPIDO, IDIOTA, IMBECIL. »



D'abord, le mot bouffon en français a été emprunté de la langue italienne à travers de Buffone. « Bouffon, onne est emprunté (1530) à l'italien buffone »<sup>135</sup> « Bouffon. [...] Empr. à l'ital. Buffone. »<sup>136</sup>. Il y a trois origines possibles à partir de l'italien selon les dictionnaires analysés : le radical *buff-*, les expressions *buffa*, *beffa* et *bufo*.

Selon Alan Rey et le site du Centre national des ressources textuelles et lexicales (Cnrtl.fr), le radical *buff-* apparaît pendant le XIII<sup>e</sup> siècle avec le sens onomatopéique de gonfler les joues, car il y a un rapport avec l'action de manger une nourriture. Dans ce cas, le radical *buff-* est le même pour les deux mots français bouffer et bouffon. « Buffone est une formation expressive sur le radical onomatopéique buff- expriment le gonflement des joues et existant en français dans bouffer, bouffir ; »<sup>137</sup>. Et aussi, « L'ital. buffone est dér. de la racine onomatopéique buff- qui exprime le gonflement des joues, v. bouffer.[...] 2<sup>e</sup> moitié XIII<sup>e</sup> s. Bertholdus Ratisbonensis dans Mittellat. W. s.v., 1605, 60. »<sup>138</sup>

L'origine du mot *buffone* est aussi liée aux expressions italiennes *buffa*, *beffa* et *bufo* qui signifient dans un sens général les vocables *drôle* et *plaisanterie*. « Buffone est considéré comme un vocable emprunté de la "buffa" [...] ou "beffa" »<sup>139</sup>. Et aussi, « bouffon, empr. de l'ita. buffone, dér. de buffa "plaisanterie" »<sup>140</sup>. Concernant *bufo*, il a une acception étymologique dans laquelle la moquerie est utilisée en faveur de l'amusement. « Le sémantisme secondaire [du mot buffonne] développé en italien est réalisé par le latin médiéval bufo "railleur, diseur de bons mots" (1250-1300) »<sup>141</sup>. Et encore, « bufo "railleur, diseur de bons mots", 2<sup>e</sup> moitié XIII<sup>e</sup> s. »<sup>142</sup>. La relation entre les trois expressions mentionnées est très proche, car ses significations sont en rapport avec la drôlerie et la blague.

Ces signifiés étymologiques mettent en évidence la liaison avec le rire et le fait de le produire et aussi, ils confirment cette caractéristique du bouffon : celui qui provoque ou cherche à provoquer le rire aux gens. En français, « Buffon [...] "personnage dont le rôle est de faire rire" 2. *id.* 1611 "celui qui cherche à faire rire" (COTGR.); p. ext. 1694 "celui qui fait rire à ses dépens" servir de

<sup>135</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, tome 01, 2012, p. 436.

<sup>136</sup> CNRTL, Centre national des ressources textuelles et lexicales, [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/bouffon>]. Consulté le 17 mars 2014.

<sup>137</sup> Alain Rey, *op. cit.*, p. 436.

<sup>138</sup> CNRTL, *op. cit.*

<sup>139</sup> Gaetano de Sanctis, *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. VIII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1949, p. 55. Traduction libre : « BUFFONE si ritiene che questo vocabolo derivi da *buffa*, "burla" o "beffa" »

<sup>140</sup> Emmanuèle Baumgartner, Philippe Menard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, La Pochothèque, 1996, p. 98.

<sup>141</sup> Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 436.

<sup>142</sup> Cnrtl.fr, *op. cit.*



bouffon (Ac.); 3. 1680 adj. "gaillard, plaisant" (RICH.) [...] ». <sup>143</sup> En italien, « Le bouffon, celui qui a la charge de divertir avec son lazzi et son comportement ridicule son souverain ou son seigneur [...] ». <sup>144</sup> Dans le dictionnaire d'Alan Rey, il a y aussi cet aspect sémantique concernant le bouffon :

Bouffon, [...] une personne, dont le rôle est de faire rire, à la Cour (1250-1300), au théâtre (Campanella, 1568-1639) et, par extension, une personne qui aime à faire rire (1483) Le mot est repris à propos du personnage de théâtre (1530) et du personnage social chargé de divertir un grand, seul (1549) et dans bouffon du roi (1614), en concurrence avec fou. [...] par péjoration, celui qui fait rire à ses dépens (1694, servir de bouffon). <sup>145</sup>

Toutes ces références confirment l'emploi des expressions *bouffon* et *buffone* pendant une longue période. La période la plus ancienne qui atteste de l'origine de l'expression « buffone » est le XIII<sup>e</sup> siècle avec le radical « buff- » et le mot « bufo ». L'acceptation du Bouffon à la cour est mentionnée par Alan Rey <sup>146</sup> et le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <sup>147</sup>, à la même époque. Ils confirment aussi qu'aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles la perception du bouffon était liée au théâtre et à l'idée d'« une personne qui aime à faire rire » <sup>148</sup>. Tout cela montre la richesse culturelle et l'adaptation de ce comique qui a pu circuler à divers moments de l'histoire.

D'après ces analyses, la relation du bouffon avec l'action de faire rire est évidente d'un point de vue de l'étymologie du mot avec *buffa*, *beffa* et *bufo* et aussi par son aspect sémantique. Celui-ci est présent dans les dictionnaires italien et français. Le rapport avec le rire constitue une caractéristique de ce comique populaire. Ce qui permet les liens entre le *bouffon* et notre sujet de recherche, la figure du clown.

Le but de créer le rire chez les individus est aussi une particularité et une conception de la figure clownesque présente dans diverses langues. Par exemple, « Clown ; [...] se dit du personnage qui, dans les foires, tente d'attirer l'attention et de divertir le public par ses bouffonneries » <sup>149</sup> ; « Par extension, le mot se répand dans

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Gaetano de Sanctis, *op. cit.*, p. 55. Traduction libre : « i buffoni, cioè coloro che avevano l'ufficio di divertiri con i loro lazzi e il loro ridicolo comportamento i sovrani o i signori [...] ».

<sup>145</sup> Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 436.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> « Empr. à l'ital. buffone attesté dans BATT. au sens 1 b [bouffon à la cours] dep. la 2<sup>e</sup> moitié du XIII<sup>e</sup>s ». CNRTL, [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/bouffon>]. Consulté le 17 mars 2014.

<sup>148</sup> Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 436.

<sup>149</sup> Émile Genouvrier, Claude Désirat, Tristan Hordé, *Nouveau Dictionnaire des synonymes*, Paris, France Loisirs, 1977, p.88.

l'usage avec le sens de "personnage qui fait rire" »<sup>150</sup> ; « pa.lha.ço. [...] Personne qui fait rire les autres par ses actions ou ses paroles. Faire quelqu'un de clown : se moquer de quelqu'un, tromper quelqu'un. »<sup>151</sup> ; « Palhaço [...] Personne qui par ses actes et ses paroles fait rire les autres, spécialement quelqu'un qui a la prétention d'être drôle. »<sup>152</sup> ; « Payaso, [...] se réfère à une personne qui a la facilité de faire rire avec ses actes et paroles. 2 [...] se réfère à une personne qui est ridicule à cause d'un comportement non sérieux. »<sup>153</sup> ; « Clown, personnage comique familial, [...], dont le but est d'inciter l'éclat de rire. »<sup>154</sup>

Ces citations confirment le lien entre bouffon et clown par la fonction de provoquer le rire, toutefois cette conception ne se restreint pas à une seule culture, mais à diverses citations dans des langues différentes.

La présence de la stupidité est très marquée dans le bouffon : qui peut être le synonyme d'une « personne ridicule »<sup>155</sup> et aussi dans le dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*<sup>156</sup>. Les deux points de croisement, l'idiot et le créateur du rire, sont en fait deux principes possibles qui représentent l'univers du clown et ses multiples figures, car le but de cette enquête est de trouver plutôt des points communs que des différences. Ce voyage avec ces deux éléments peut nous amener encore plus loin, vers l'antiquité.

Dans la Grèce antique, il existe des vocables qui ont des sens proches des deux principes cités, c'est-à-dire la figure du rustre, de l'idiot, du ridicule et de l'individu qui provoque le rire. Ces aspects peuvent être trouvés dans les comiques populaires de la civilisation grecque et romaine à partir du travail de thèse, « The clown in greek

<sup>150</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, tome 01, 2012, p. 747.

<sup>151</sup> Dicionário Michaelis, mot de recherche "palhaço", [En ligne : <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=palha%E7o>]. Consulté le 17 mars 2014. Traduction libre: « pa.lha.ço. [...]. Pessoa que, por atos ou palavras, faz os outros rirem. Fazer alguém de palhaço: zombar de alguém, iludir alguém. »

<sup>152</sup> FONSECA, João de Sousa, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XX, Lisboa, Editorial Enciclopédia LTA, s. date, p. 86. Traduction libre: « Palhaço [...] Pessoa que por actos ou palavras faz rir os outros, falando-se especialmente de quem tem a pretensão de ser engraçado. »

<sup>153</sup> GONZÁLES, Maldonado (dir.), *Diccionario Clave diccionario de uso del español actual*, Paris, Editions Ophrys, 2012, p. 1481. Traduction libre : « Payaso, sa 1. col. Referido a un persona, que tiene facilidad para hacer reír con sus hechos o con sus dichos. 2 col. Referido a una persona, que tiene poca seriedad en su comportamiento o que resulta ridícula. »

<sup>154</sup> Robert Mchenry, *The new encyclopaedia britannica*, Vol 03, Chicago, Encyclopedia Britannica Inc., 15th edition, 1993, p. 402. Traduction libre : « Clown, familiar comic character [...], whose purpose is to induce hearty laughter. »

<sup>155</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Tome I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 1031.

<sup>156</sup> *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2000, p. 227.

littérature after Aristophanes »<sup>157</sup>, de Charles Henry Hale à l'Université de Princeton en 1911. Dans cette étude l'auteur examine les types de - ce qu'il nomme - clown, présents dans l'antiquité à partir des registres littéraires et théâtraux. Ce qui permet de trouver les mots liés au clown moderne en grec afin d'enrichir l'analyse étymologique de ces comiques<sup>158</sup>. Selon Hale,

J'ai été amené à aborder le sujet du Clown dans la littérature classique par mon intérêt à propos des personnages de la comédie. Au cours de mes études préliminaires j'ai été impressionné par l'idée que le personnage du Clown [...] n'a pas été vraiment perdu dans la comédie grecque et romaine ; et j'ai pensé que j'ai trouvé ses traces dans les autres branches de la littérature classique. C'est la thèse que j'ai essayé d'établir.<sup>159</sup>

L'auteur de cette thèse a fourni trois expressions qui ont un rapport avec le clown et le bouffon et par conséquent, avec tous les autres noms analysés antérieurement. Ici aussi, les outils méthodologiques seront les dictionnaires étymologiques de la langue grecque. Ainsi, les mots qui ont été choisis sont : « μωρός »<sup>160</sup>, « αγροϊκος »<sup>161</sup> et « βωμολοχός »<sup>162</sup>.

Le terme « μωρός »<sup>163</sup> permet une liaison avec le sens de l'idiot d'une manière très concrète et significative. D'autres expressions dérivées du nom μωρός ont été choisies parce qu'elles amplifient l'horizon d'investigation en renforçant notre analyse.

μωρός [...] d'où "sot, bête, stupide, fou" (Simon, ion.-att), dit de personnes, d'entreprises, de pensées, etc. ; et surtout μωρο-λόγος "qui dit des sottise". [...] Au deuxième terme, ὑπό-μωρος "un peu fou" (Luc.), [...]. Dérivés : μωρία, ion. ἰη f. "sottise, bêtise". [...] Verbes dénominatifs : 1. μωραΐω "être bête, faire une bêtise" (Eschyle, Euripide, Xénophon, Aristote), également [...] au sens transitif "rendre sot", d'où le passif "être rendu sot" [...]; 2. μωροῦμαι "être frappé de

---

<sup>157</sup> Charles Henry Hale, *Clown in Greek Literature after Aristophane*, Princeton, The Falcon Press, 1913.

<sup>158</sup> Le terme clown apparaît dans l'histoire pour la première fois au XVI<sup>e</sup>, donc il y a un doute si l'expression clown peut être utilisée avant le XVI<sup>e</sup>. Ce travail utilise l'auteur Charles Henry Hale comme source de réflexion sur les principes du jeu clownesque. Et nous irons faire une analyse sur l'histoire du clown à partir du XVI<sup>e</sup>.

<sup>159</sup> Charles Henry Hale, *op. cit.*, préface. Traduction libre : « I was led to take up the subject of the Clown in classical literature through my interest in the characters of comedy. In the course of my preliminary studies I was impressed with the idea that the character of the Clown [...] was really never lost from Greek and Roman comedy; and I thought that I found traces of it in still other branches of classical literature. This is the thesis I have endeavored to establish. »

<sup>160</sup> Charles Henry Hale, *op. cit.*, p. 30.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. vii.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 30.

stupeur, de stupidité, être hébété" (Hippocrate, Aristote) ; 4. μωρίζω "être sot" (Gal.)<sup>164</sup>

Dans cette expression grecque, les quatre mots, *sot*, *bête*, *stupide*, *fou*, sont présents dans un seul sens, ce qui montre sa richesse et son unité de signification. Le terme *μωρός* a donc une connexion avec la signification du mot clown car les deux vocables ont des synonymes comme *stupide* et *fou* et aussi une relation avec l'acception de l'idiot.

L'auteur Charles Henry Hale développe une réflexion sur le clown dans le mime au temps de la Rome antique à partir du livre « Der Mimus ein litterar-entwickelungs-geschichtlicher Versuch »<sup>165</sup> ou : Le *mimus*, une expérience de développement littéraire et historique (traduction libre) de l'auteur Hermann Reich. Cette étude montre aussi le lien entre le mot *μωρός* et le *clown* à partir de la figure du *stupidus*. Selon Hale, la traduction latine du vocable *μωρός* sont les mots *stupidus* et *fou*, lesquels apparaissent dans les mimes antiques comme des personnages comiques. « The fool (*μωρός*, *stupidus*) »<sup>166</sup> et « *μωρός*, *stupidi*, nous pouvons dire, en conclusion, que le *stupidus* est le clown typique dans le mime. »<sup>167</sup>

L'élément en commun entre le clown et *μωρός* sur le thème de l'idiot nous amène dans un grand voyage dans le temps, car cette thématique est millénaire et sa signification voyage d'une période de l'antiquité, avant J.C, en passant par le XVI<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. jusqu'à aujourd'hui. Cependant, cette amplitude temporelle n'a pas empêché la liaison étymologique et sémantique entre ces vocables de cultures et époques diverses. Les autres vocables grecs montrent aussi ce rapport avec le *rustre* présent dans l'origine allemande et anglaise du mot *clown*.

La deuxième expression *ἄγροικος* signifie clown en grec et elle a le même sens étymologique que le lexème anglais étudié, car toutes les acceptions en français et en anglais peuvent être les mêmes pour les deux vocables : *rustre*, *balourd*, *maladroite*, *idiot*, *stupide*, *clumsy person* et *clod*. « Le mot anglais 'clown', comme tout le monde sait, est un rustre [...]. Le mot Grec concernant le clown, i. e., *clodhopper*, est, *ἄγροικος* »<sup>168</sup> Le terme « *clodhopper* » signifie « [...] une

---

<sup>164</sup> Pierre Chantraine, *dictionnaire étymologique de la Langue grecque histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 731.

<sup>165</sup> Hermann Reich, *Der Mimus ein litterar-entwickelungs-geschichtlicher Versuch*, Berlin, Weidmann, 1903.

<sup>166</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. 30.

<sup>167</sup> *ibid.*, p. 34. Traduction libre: « *μωρός*, *stupidi*, we may say, in conclusion, that the *stupidus* is the typical clown of the mime ».

<sup>168</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. vii. Traduction libre: « The English word 'clown,' as everybody knows, means a country boor [...]. The Greek word for clown, i. e., *clodhopper*, is, *ἄγροικος* ».

personne stupide, maladroite ou maladroit [...] »<sup>169</sup> qui symbolise les expressions mentionnées plus haut.

Pour mieux comprendre les liens entre les mots, le radical « ἀγρός » sera exploré afin d'aider l'analyse. Ce sera un outil dans l'étude des relations entre le clown et ses multiples synonymes abordées antérieurement. D'abord, « ἄγροικος "qui habite dans la campagne" [...] Ἀγρός [...] Ἀγρότης "paysan, rustre" »<sup>170</sup>. En plus :

ἀγρός, "champ, terrain" [...] Le mot a pris en grec classique des sens divers, notamment celui de "ferme", "domaine campagnard". [...] ἄγροικος (Aristophane, Platon, etc) signifie proprement "qui habite la campagne, campagnard" d'où, en mauvaise part, "rustique, grossier" ; [...] le mot ἄγροικος ayant pris le sens de "rustre, stupide".<sup>171</sup>

Les deux vocables « ἀγροικος » et « ἀγρός » confirment la connexion avec l'étymologie du mot clown autour du paysan ou rustre du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette signification permet de trouver une possible généalogie sémantique de ces expressions et développer un chemin commun de l'antiquité jusqu'à nos jours.

Le dernier mot utilisé est βωμολοχός qui représente la figure du bouffon selon Charles Henri Hale dont sa thèse commence avec une analyse de l'origine de ce mot. D'abord, le surgissement du vocable βωμολοχός n'est pas évident et ni très précis, mais Charles Hale cherche des pistes afin d'élaborer une possible origine étymologique. Il utilise le livre, « De Personarum Antiquae Comoediae Atticae Usu Atque Origine »<sup>172</sup>, du Dr. Wilhelm Süss comme base d'étude sur la langue grecque. Ce dernier ouvrage fait une analyse sur l'origine des personnages comiques dans l'antiquité grecque.

Le terme βωμολοχός est séparé en deux expressions « βωμός + λοχᾶν » et sa traduction signifie une personne qui attend la fin de la célébration d'un rituel pour pendre les offrandes pour les manger quelle que soit la nourriture, et d'où qu'elle vienne. « L'étymologie proposée par les lexicographes grecs, βωμός + λοχᾶν, celui qui guette l'autel, semble être évidente et inévitable »<sup>173</sup> et aussi, « βωμολοχός "celui qui a attendu à proximité des autels pour voler la

<sup>169</sup> Oxford Dictionaries, [En Ligne : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/clodhopper?q=clodhopper>]. Consulté le 07 mars 2014. Traduction libre : « a foolish, awkward, or clumsy person [...] »

<sup>170</sup> Robert Beekes, *Etymological dictionary of greek*, vol. 01, Boston, Brill, 2010, p. 16. Traduction libre : « ἄγροικος "who lives in the country" [...] Ἀγρός [...] Ἀγρότης "countryman, rustic" ».

<sup>171</sup> Pierre Chantraine, *dictionnaire étymologique de la Langue grecque histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 15.

<sup>172</sup> Wilhelm Süss, *De Personarum Antiquae Comoediae Atticae Usu Atque Origine*, s/editeur, Bonn, 1905.

<sup>173</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. vii. Traduction libre : « The etymology given by Greek lexicographers, βωμός + λοχᾶν, one who lies in wait about an altar, seems self apparent and inevitable »



viande"»<sup>174</sup>. L'auteur Hale confirme la traduction du *Etymological dictionary of greek* :

L'unique raison plausible selon laquelle une personne peut flâner près d'un autel est donnée par la traduction de Plautus : le désir de rechercher les viandes sacrificielles. Il pourrait atteindre son but en volant la viande, et, dans ce cas, βωμολοχός naturellement va se développer en un synonyme de coquin.<sup>175</sup>

Ce premier sens attaché à une personne qui vole la nourriture sacrée symbolise le rapport avec un individu d'un niveau social très bas chez lequel l'action de mendier est présente. « βωμολοχός "homme embusqué (cf. λοχός) près d'un autel pour mendier, grâce à ses singeries, les reliefs d'un festin" [...] Dérivés : βωμολοχέω "mendier"»<sup>176</sup>. Et aussi, c'est un être humain qui peut réaliser des transgressions sociales et culturelles pour atteindre son objectif, principalement concernant ses nécessités basiques, manger par exemple. C'est une personne dont la façon d'agir est hors de la norme et des valeurs courantes de la société. De ce point de vue, le mot anglais *rascal* représente bien ce genre de comportement.

Le « rascal [...] une personne espiègle ou effrontée [...] de Français Ancien rascaille 'rabble' »<sup>177</sup> et « racaille, [...] ensemble des gens malhonnêtes »<sup>178</sup> ou « ensemble d'individus louches, craints ou méprisés. Canaille, fripouille »<sup>179</sup>.

Dans ce cas, le lien avec la figure du bouffon est possible parce que son origine étymologique vient aussi du radical *buff* sur lequel les mots *bouffer* et *bouffon* ont ses racines. Le bouffon au moyen âge et à la renaissance avait un rapport avec « le bas » corporel qui est lié aux actions de boire et manger pendant les fêtes publiques. Mikhaïl Bakhtine<sup>180</sup>, dans son analyse de l'œuvre de François Rabelais,

---

<sup>174</sup> Robert Beekes, *Etymological dictionary of greek*, vol. 01, Boston, Brill, 2010, p. 251. Traduction libre : « βωμολοχός 'one that waited about the altars to steal the meat' »

<sup>175</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. vii. Traduction libre : « The only conceivable reason why a person should loiter by an altar is that given by Plautus's translation: the desire of procuring some of the sacrificial meats. He might attain his object by stealing the meat, and in this case βωμολοχός would naturally develop into a synonym for rascal. »

<sup>176</sup> Pierre Chantraine, *dictionnaire étymologique de la Langue grecque histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 203.

<sup>177</sup> Oxford Dictionaries, [En ligne : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/rascal?q=rascal>]. Consulté le 07 mars 2014. Traduction libre : « rascal [...] a mischievous or cheeky person [...] from Old French rascaille 'rabble' ».

<sup>178</sup> Antidote HD, correcteur, dictionnaire, guide, [www.antidote.info](http://www.antidote.info).

<sup>179</sup> Alain Rey (rédaction dirigée par), *Le Robert micro, dictionnaire de l'apprentissage de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2006, p. 1094.

<sup>180</sup> Mikhaïl Bakhtine, *l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par André Robel, Saint-Amand, Gallimard, 1970.



démontre la liaison entre ces comportements basiques de l'être humain et les figures comiques. L'« [...] un des procédés marquants du comique au Moyen Âge consistait à transposer tous les cérémoniaux et rites élevés sur le plan matériel et corporel ; c'est ce que faisaient les bouffons pendant les tournois, l'adoubement des chevaliers et autres solennités. »<sup>181</sup>. L'explication de l'auteur sur les éléments matériels et corporels renforce cette idée. Le « [...] principe de vie matérielle et corporelle : images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle. »<sup>182</sup>. Ces aspects permettent le croisement des symboles entre le bouffon et *βωμολοχός* lorsqu'il y avait une image et une attitude liées à l'excès qui permettait la rupture des comportements sans aucune contrainte morale. Tous les aspects attachés aux nécessités fondamentales humaines sont explorés comme source comique et performative.

Une deuxième possibilité d'origine du mot *βωμολοχέω* est aussi dans le contexte de demander et recevoir la nourriture, mais avec l'amusement comme base pour réaliser l'action. C'est-à-dire que l'individu flatte les gens dans les rituels à fin d'obtenir les aliments en causant le rire et la drôlerie. « Encore une fois, le *βωμολοχός* a pu obtenir sa part de l'autel en volant des sacrificateurs. Il a peut-être agi comme bouffon pour leur amusement et il a été le premier clown »<sup>183</sup>. C'est la figure du *parasite* présent dans les pièces comiques grecques et aussi dans d'autres types d'œuvres littéraires, comme Charles Henri Hale le confirme dans sa thèse. Il y a des exemples de la figure du parasite dans *Le banquet* de Platon où apparaît un personnage responsable de divertir les invités pendant le repas.

La dernière acception du mot *βωμολοχέω* confirme sa relation avec le vocable *bouffon* comme synonymes dans les sens antique et actuel. Le travail de Charles Henri Hale et le dictionnaire étymologique de la langue grecque confirment ce rapprochement de sens. « Au IV<sup>e</sup> siècle [avant Jésus Christ] le terme [*βωμολοχός*] commence à signifier simplement buffoon, [...] le *βωμολοχός*, qui fait des plaisanteries pour l'amusement des autres.»<sup>184</sup>. Dans le dictionnaire étymologique, la signification est similaire : « *βωμολοχέω* "faire le bouffon" [...] – *λοχία* [...] "bouffonnerie" (Platon) [...]. Le mot

<sup>181</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 29.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>183</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. viii. Traduction libre : « Again, the *βωμολοχός* might have obtained his share of the feast by wheeling it out of the sacrificers, and he may have acted the buffoon for their amusement and have been a clown from the start ».

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. viii. Traduction libre : « By the fourth century [avant Jésus Christ] the term [*βωμολοχός*] has come to mean simply buffoon, [...] the *βωμολοχός*, who makes jests for other's amusement »

βωμολοχός subsiste en grec moderne, "qui tient de propos obscènes". »<sup>185</sup>.

Le rire est l'élément qui permet un rapprochement entre les mots βωμολοχέω, clown, et bouffon, car la caractéristique de ces trois figures est de divertir les personnes. Ce qui permet de réunir ce terme grec avec toutes les figures du clown, du bouffon, du *palhaço* et ses multiples noms étudiés avec l'idée de 'fabricant du rire'.

Ce comique, βωμολοχέω, à partir de l'acception du parasite, constitue, selon l'auteur Charles Henri Hale, une des premières figures qui peut symboliser le clown, car il utilise les deux principes abordés dans cette analyse : le rire et l'aspect d'idiot. Ces caractéristiques mettent en évidence les croisements de sens entre les figures comiques de diverses périodes, de l'actualité jusqu'à l'antiquité. « Si le βωμολοχός était un flatteur, puis le parasite, qui est l'un des principaux comiques de la nouvelle comédie, il dispose d'un droit héréditaire à ce titre, car il a été appliqué pour la première fois à l'un de sa tribu. »<sup>186</sup>

De cette façon, les termes μωρός et αγροικος ont des rapports avec le sens de l'idiot, du sot, du fou, du stupide, car ces mots sont mentionnés comme les synonymes des expressions grecques. Ce qui aide à croiser les origines étymologiques et sémantiques du mot clown et ses variations avec le symbole du maladroit et du paysan. Cet aspect rend possible un lien avec le dernier mot analysé : βωμολοχός.

Dans ces exemples grecs, la présence des comportements hors norme ou même vulgaires caractérise ces êtres étranges, car les limites morales ne sont pas une barrière qui les empêche de réaliser leurs envies. En fait, ils sont des créatures provocatrices qui explorent les frontières entre l'interdit et le permis.

Une marque de ce type d'attitude hors norme est la ridiculisation de soi-même, car cette conduite permet de dépasser ses limites personnelles et ses difficultés afin de survivre. Être ridicule est une manière de se mettre en infériorité face aux autres, ce qui aide le surgissement du rire. La théorie du rire d'Henri Bergson corrobore ce type de mécanisme du comique. Selon lui, nous sommes « convaincus que le rire a une signification et un lien social, que le comique exprime par dessus tout une inadaptation particulière de la personne à la société [...] »<sup>187</sup>. Donc, « le rire est vraiment une sorte

---

<sup>185</sup> Pierre Chantraine, *dictionnaire étymologique de la Langue grecque histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 203.

<sup>186</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. viii. Traduction libre : « If the βωμολοχός was a flatterer, then the parasite, who is one of the chief clowns of the new comedy, has a hereditary right to this title, for it was first applied to one of his tribe. »

<sup>187</sup> Henri Bergson, *O riso : o ensaio sobre a significação do cômico*, traduction Nathanael C. Caixeiro, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983, p.71. Traduction libre : « Persuadidos de que o riso tem uma significação e um alcance sociais, que o cômico exprime antes de tudo certa inaptidão particular da pessoa à sociedade (...) »

de moquerie sociale, toujours un peu humiliant pour celui qui est son objet. »<sup>188</sup> C'est une caractéristique qui fait partie des individus marginaux pour amuser les gens et pour réaliser ses objectifs, par exemple : manger ou faire rire.

Toutes les figures étudiées contiennent les deux principes de base trouvés dans les noms étudiés : le fabricant du rire et la figure du rustre, de l'idiot. Ces deux points de contact entre les multiples expressions permettent le développement d'une identité sous le mot clown en regroupant la diversité des nomenclatures dans ses deux éléments clés.

L'étude de tous les noms (*august, agosto, auguste, buffon, bufão, bouffon, clown, fou, fool, gracioso, klönne, klünne, Mimo, paillasse, palhaço, pagliaccio, payaso, potsenmaker, sot, sottise, stupidus, μωρός, αγροικος et βωμολοχός*) a permis de découvrir une possible liaison entre eux. Les diversités culturelles, linguistiques et temporelles n'ont pas exclu le développement d'une identité autour du clown. Au contraire, les divers noms dans les langues mentionnées sont un point d'appui sur lequel il est possible d'identifier les éléments basiques autour de la figure clownesque.

L'étude étymologique et sémantique du mot clown et ses variations ont mis en évidence la difficulté de donner plus de précision pour chaque vocable, parce que le sens d'une expression peut se maintenir identique ou il peut changer au fil du temps. Cela montre la complexité de déterminer quand un terme a été créé ou quand il change d'acception parce que la langue est vivante et en constante modification. Et les registres écrits n'accompagnent pas totalement l'évolution d'un mot, parce que son utilisation orale contribue aussi à sa formation et sa conception. Cependant, les dictionnaires ont été des outils importants pour nous donner les pistes sur l'évolution d'un mot et de ses prédécesseurs jusqu'à aujourd'hui. Le plus souvent n'y a pas une date ou une année précise de l'apparition d'un terme, mais un siècle a été fourni par les divers dictionnaires consultés. De plus il est possible de trouver un parcours au fil du temps et l'évolution de la signification pour chaque terme mentionné. Cette enquête confirme la versatilité de ces noms qui font des voyages à travers l'histoire de l'humanité.

La richesse des expressions associées au mot clown peut justifier son adaptation et son voyage à travers plusieurs cultures. Notre chemin a commencé avec le vocable *clown* qui est utilisé encore aujourd'hui et symbolise une figure comique existante dans de multiples endroits : cirque, théâtre, rue, place, télévision, hôpital, etc. Toutefois, ce mot a permis de retourner dans le temps, jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, à partir de son étymologie. Cette approche a permis d'aller encore plus loin avec le *fou*, le *sot* et la *sottise*, vers les XI<sup>e</sup>,

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 72. Traduction libre : « O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele. »

XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Avec le *stupidus*, nous avons pu revenir jusqu'à la période romaine. La réflexion sur le *bouffon* a confirmé le lien entre le XVI<sup>e</sup> siècle et l'antiquité grecque en s'appuyant sur les expressions (*μωρός*, *αγροικος* et *βωμολοχος*) qui font la liaison entre le rustre et le bouffon. Un point en commun entre ces figures est la raison selon laquelle ils provoquent le rire. Cependant, la façon de créer le rire est caractéristique du comique et particulière à chaque époque et civilisation. Ainsi, toutes ces observations étymologiques et sémantiques ont aidé à la construction d'une esquisse de cet être comique.

Dans ce contexte, la recherche sur une possible essence de la manifestation clownesque aide à clarifier pourquoi le mot *clown* peut unifier une grande variation des expressions.

L'étymologie et la description du clown n'épuisent pas la dimension ni l'univers de représentations de celui-ci, mais ils contribuent à comprendre cette créature d'une manière plus vaste en explorant son côté primordial ou universel.

Les investigations sur les origines et sur la conception du clown sont probablement un premier pas vers l'élucidation de l'objet de ma recherche. Elles ont permis d'apporter quelques réponses à ces deux questions : est-ce que le terme *clown* est une forme parmi d'autres nommant une créature qui existait depuis longtemps ? Est-ce que l'analyse étymologique et sémantique de cette figure stupide, qui fait rire, aide à confirmer les deux principes des bases présents dans les divers synonymes du *clown* ?

Le concept de clown et l'analyse de quelques figures clownesques seront étudiés dans les parties suivantes.

## 2 – Qu'est ce qu'est le clown : concepts des clowns à partir de l'histoire, des théories et des artistes

Les diverses manifestations du clown sont présentes dans le théâtre depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, dès l'origine du cirque moderne puis du cinéma jusqu'à nos jours. Cependant, des aspects du jeu clownesque existent bien avant. Dans l'antiquité, il y avait le bouffon parasite invité dans une noble maison et le serviteur d'un patron au théâtre. Ce sont des amuseurs publics qui provoquent le rire et d'autres émotions, mais ils n'épuisent pas les manifestations des comiques populaires.

Dans différentes cultures de l'humanité existe un esprit primitif et reconnaissable par ses bouffonneries mythiques : le *trickster* ou le *joueur-de-tours*. Il s'agit d'un bouffon archaïque qui change de forme, de genre, fait peur et fait rire. Il est observé dans différentes tribus indiennes et cultures autour du monde. C'est l'archétype étudié par

Paul Radin, Carl Jung et Charles Kéreny<sup>189</sup> dans une étude interdisciplinaire sur le cycle du bouffon *Wakdjunkaga*.

L'objectif est ici d'analyser un sujet difficile à encadrer dans un seul concept.

Elle {*la définition*} permet de se rendre compte que l'image du clown avec son nez rouge d'ivrogne et son pantalon à carreaux trop large, qui prédomine encore dans le media et la publicité, n'en est qu'une variante surannée. Et elle confirme que des « clowns » existaient avant même qu'ils ne fussent appelés par ce nom, par exemple (comme le note le clown Dimitri) chez les Indiens d'Amérique, dans la danse hindoue ou sur des scènes italiennes à l'époque de la commedia dell'arte. Le nom ne détermine pas la réalité, il doit seulement la désigner.<sup>190</sup>

Il y a *les clowns* et pas *le clown*. Ils ont plusieurs images, façons de jouer, humours, folies, apparences, costumes et maquillages. Ils développent les rapports avec le public, l'espace, l'improvisation et le moment présent. Il s'agit d'une multitude d'univers loufoques présents dans chaque comique.

Cette diversité des manifestations et des figures clownesques devient un obstacle à un concept unique qui unifie toutes les particularités dans une seule formule. Dès que le concept semble cerné, un clown apparaît en dehors de ce cadre. Les clowns sont faits pour dépasser les différentes frontières y compris l'encadrement rationnel et conceptuel.

Quant à la question apparue dès le début de ma thèse : comment étudier un sujet aussi varié ? Une option méthodologique a surgi au fur et à mesure de la recherche : l'investigation des principes communs entre les différentes figures clownesques à partir de leur jeu. La question est alors devenue : Est-ce qu'il y a des principes du jeu clownesque reconnaissables dans ses différentes manifestations artistiques ?

L'objectif de ce travail est la recherche des principes essentiels de la pratique clownesque à travers le jeu. Il n'y aura pas de classifications en groupes et sous-groupes concernant le sujet, car ils peuvent être inefficaces pour la compréhension du phénomène éphémère et en constante évolution qu'est le jeu clownesque.

Le propos sera donc d'étudier les principales théories concernant le clown à partir de son archétype, de l'histoire du théâtre et du cirque dès le XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui. Quelques figures comiques et clownesques des différentes époques seront explorées afin de trouver les possibles principes communs du jeu clownesque.

---

<sup>189</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *The trickster a study in american indian mythology*, New York, Bell publishing company, 1956.

<sup>190</sup> Jacques Fabbri et André Sallee, *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 31.

L'étude du cycle du *trickster Wakdjunkaga* peut d'abord servir d'outil pour l'approche du clown à partir de son archétype et des apports interdisciplinaires de l'anthropologie et de la psychologie.

Une réflexion sur les principaux aspects des trois figures du *Vice*, du *Rustre* et du Clown dans les moralités pendant la deuxième partie du XVI<sup>e</sup> siècle en Angleterre suivra, par l'étude de la figure du *Vice* et ses rapports avec la naissance du clown. Ensuite, l'importance du rustre par rapport au clown sera mise en évidence pour conclure avec les caractéristiques du clown au XVI<sup>e</sup> siècle.

La figure du fou sera ensuite examinée à partir d'une réflexion sur les fêtes païennes, les Dyonises et les Saturnales, jusqu'au moyen âge avec les fêtes des fous. Ensuite, la définition du sage fou, du fou naturel et de l'artificiel seront mise en discussion afin d'enrichir le sujet. Pour conclure, trois grands clowns élisabéthains vont illustrer notre étude.

On analysera encore le clown au cirque traditionnel à partir du duo classique du Blanc et de l'Auguste, leurs références théoriques et une possible généalogie de ce duo comique. On tentera de comprendre le clown au cirque, ses transformations et ses changements de fonction.

Une partie consacrée au cirque au Brésil montrera la diversité des espaces où le clown apparaît : du clown sacré indien aux groupes de clowns actuels et dans d'autres médias.

Pour conclure, une dernière partie sera consacrée au clown théâtral actuel à partir d'un cas : Slava Polunine et son spectacle *Slava's Snowshow*.

Nous espérons que ce chemin conceptuel puisse fournir une esquisse pour des bases théorique et historique du clown.

### 3 - Les clowns et leurs multiples : le mythe du *trickster* comme outil d'analyse du clown

L'option d'examiner le *trickster* dans cette étape du travail a été choisie à partir de la ressemblance entre le clown et lui. Il a été étudié principalement par des chercheurs des domaines de l'anthropologie, l'ethnologie, l'histoire, la littérature, la psychologie et la science de la religion. Les différents auteurs de ces disciplines ont trouvé des liens entre la figure du *trickster* et celle du clown ce qui a influencé le développement d'une analyse de cette créature. L'anthropologue Paul Radin mentionne ce lien. « Bien des traits du Fripon se retrouvent dans la figure du jongleur moyenâgeux et subsistent encore de nos jours chez le polichinelle du guignol et chez le clown. »<sup>191</sup>. D'autres investigateurs confirment cette relation : « Le *trickster* liminal, le jester de cour, et le clown, sont liés [...].

---

<sup>191</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *Le fripon divin un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1958, p. 5.



Finalement quelqu'un peut argumenter que le *trickster* est une figure générique derrière les clowns actuel »<sup>192</sup>.

Enfin, Laura Levi Makarius va encore plus loin dans la confirmation d'un lien entre eux. « Nous constatons donc que les clowns sont liés soit à des *tricksters*, soit à des personnages mythiques se caractérisant comme violateurs, donc très proches des premiers. »<sup>193</sup> Et « d'autre part, l'analyse des caractéristiques, des fonctions et des attributs du clown, comparés à ceux du *trickster*, révèle un parallélisme frappant. »<sup>194</sup> Ces citations ont stimulé l'étude du *trickster* et ont confirmé que la réflexion autour de cette figure apparaisse comme incontournable.

L'objectif central de cette partie du travail sera justement la compréhension de cette créature, le *trickster*, et ses possibles rapports avec l'art du clown. De cette façon, pour introduire cette analyse une approche interdisciplinaire du mythe du *trickster* et ses liens avec les concepts de l'archétype et de l'inconscient collectif de Carl Gustav Jung seront développés.

Nous poursuivrons ensuite avec une analyse de la figure du *Wakjunkaga* présent dans la mythologie des Winnebagos, natifs nord-américains. Les éléments caractéristiques de la nature du *trickster* seront abordés afin de clarifier la recherche de manière à ce que la réflexion sur ce personnage mythique permette d'approfondir notre investigation et contribue à la découverte d'autres éléments de l'art clownesque.

### 3.1 – Rapprochement entre le clown et le *trickster*

L'examen des synonymes du mot clown et ses rapports avec le *trickster* motivent l'étude d'une possible représentation qui pourrait rassembler les différentes manifestations clownesques étudiées. C'est pourquoi cette recherche vise à une proposition plus ample qui dépasse un mot, une époque, une société ou un concept spécifique afin de trouver une autre dimension : l'archétype ou le mythe du clown. C'est pourquoi les travaux des chercheurs dans les domaines de l'anthropologie, de l'ethnologie, des études des religions, de la psychologie et de la sociologie sont aux sources de cette exploration.

---

<sup>192</sup> William J. Hynes, William G. Doty (ed), *Mythical trickster figures : contours, contexts, and criticisms*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1997, p. 20-22. Traduction libre : « The liminal trickster, the court jester, and the clown are related [...]. Finally one might argue that the trickster was the generic figure behind the later clowns ».

<sup>193</sup> Laura Levi Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Éditions Payot, 1974, p. 61, [En ligne:

[http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius\\_Laura/sacre\\_violation\\_interdits/sacre\\_violation\\_interdits\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius_Laura/sacre_violation_interdits/sacre_violation_interdits_2.pdf)], consulté le 15 septembre 2014.

<sup>194</sup> *Ibid.*

Les différents mythes et l'option la plus significative du *trickster* et sa mythologie ont été examinés

L'étude du mythe du *trickster* peut être utile dans notre analyse parce qu'elle ouvrirait une porte vers la découverte de l'origine des manifestations clownesques. Le mythe peut être une représentation qui incorpore les multiples facettes de cet art et ses éléments communs et essentiels. La sphère mythique a pour but d'aborder le « commencement »<sup>195</sup> (expression utilisée par Mircea Eliade) ou les aspects primordiaux de l'humanité et dans le cas présent ceux du clown.

Il [le mythe] relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment [...] une réalité est venue à l'existence [...]. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être.<sup>196</sup>

Un autre mythologue, Charles Kerényi, confirme l'idée selon laquelle le mythe a pour fonction d'exprimer notre essence. « Ce ne serait pas une généralisation injustifiée de dire de la mythologie qu'elle parle d'origines ou du moins de primordialités. [...] C'est un trait de base de la mythologie de remonter aux origines et aux âges premiers. »<sup>197</sup>

Dans notre travail, le sens donné au mythe ne sera pas dans la logique quotidienne qui disqualifie le mythe en tant qu'histoire fantaisiste ou liée à un événement distant, sans importance avec notre réalité. Au contraire, la fonction du mythe sera d'être un outil concret dans l'enquête de nos origines (Mircea Eliade, Charles Kerényi) afin de dévoiler les principes de « l'Esprit humain »<sup>198</sup>. « Pour Lévi-Strauss "le" mythe n'est pas, ou n'est pas d'abord, une sorte de récit plutôt bref traitant des origines des choses (monde, hommes, rites, langages...). C'est, pour lui, une catégorie fondamentale et originelle de l'Esprit humain [...] »<sup>199</sup> C'est pourquoi cette étude sera dirigée vers la création et l'origine des choses dans le but de découvrir les éléments de base des manifestations clownesques ou peut-être, de l'esprit clownesque.

Ce type de réflexion constitue une façon de chercher le début de l'existence de l'art clownesque à partir du *trickster*. Cette proposition méthodologique peut mettre à jour une base théorique et pratique aux diverses manifestations clownesques. C'est-à-dire que la compréhension du rôle du *trickster*, son comportement, sa relation

<sup>195</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 16.

<sup>196</sup> Mircea Eliade, op. cit., p. 16-17.

<sup>197</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *Introduction à l'essence de la mythologie*, traduite de l'allemand par H. E. Del Medico, Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 22.

<sup>198</sup> Daniel Dubuisson, *Mythologies du XX<sup>e</sup> siècle Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 2008, p. 138.

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 138.

symbolique avec une communauté peut influencer la compréhension de l'art clownesque. Enfin, l'étude du mythe du *trickster* peut aider à la découverte du « commencé à être »<sup>200</sup> du clown.

La mythologie est pour moi un outil d'investigation dans la mesure où elle sert à comprendre les origines, mais aide aussi à la compréhension du monde actuel et dans notre cas, de l'expression artistique du clown. Ainsi, nous étudions la contemporanéité et non seulement le passé lointain. Selon les théoriciens de ce domaine, l'étude du mythe aujourd'hui a pour fonction de regarder ces expressions antiques afin d'inspirer et élucider les événements du présent.

C'est un fait que les mythes de diverses cultures nous influencent, d'une façon consciente ou inconsciente [...] Comprendre la structure et la fonction des mythes dans les sociétés traditionnelles en cause, ce n'est pas seulement élucider une étape dans l'histoire de la pensée humaine, c'est aussi mieux comprendre une catégorie de nos contemporains.<sup>201</sup>

Cette proposition de contribuer à élucider le présent semble contradictoire avec la finalité du mythe qui « parle d'origines »<sup>202</sup>. Cependant, les expressions mythologiques sont d'importantes sources qui attestent et expliquent la réalité des événements actuels.

En effet, les mythes relatent non seulement l'origine du monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre, et travaillant selon certaines règles. Si le monde existe, si l'homme existe, c'est parce que les Êtres surnaturels ont déployé une activité créatrice aux "commencements".<sup>203</sup>

Les ethnologues relatent l'utilisation des mythes dans les multiples civilisations comme une source d'expériences vécues concrètement dans la communauté. C'est la perception du mythe en tant qu'une expérience vécue par les individus et non seulement une histoire inventée, apparemment distante de la réalité. « Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. »<sup>204</sup> Il « [...] est considéré comme une histoire sacrée, et donc une "histoire vraie", parce qu'il se réfère toujours à des réalités. »<sup>205</sup>

L'expérience vécue symbolise la création de quelque chose qui peut être un animal, une plante, les êtres humains et divins. Le

---

<sup>200</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>201</sup> Joseph Campbell, *The masks of god: primitive mythology*, London, Secker & Warburg, 1960, p. 04. Traduction libre: « For it is a fact that the myths of our several cultures work upon us, whether consciously or unconsciously [...] »

<sup>202</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *op. cit.*, p. 22.

<sup>203</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 23.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 17.

mythe nous fait nous rappeler de cette création originale et comment elle est encore présente de nos jours. Cette caractéristique du mythe, d'être lié au passé et à l'actualité, sera un appui dans notre réflexion concernant le clown et ses représentations archaïques et contemporaines.

Cette façon de comprendre l'actualité nous amène à une recherche qui explore le côté collectif, car l'utilisation du mythe sert à dépasser la sphère personnelle afin d'aller vers le groupe. « Le mythe, au contraire, appartient par définition au collectif, justifie, soutient et inspire l'existence et l'action d'une communauté, d'un peuple, d'un corps de métier ou d'une société secrète. »<sup>206</sup> Le mode de pensée à partir du collectif peut contribuer à la découverte de l'archétype ou à l'aspect universel du clown. Donc, les connaissances peuvent être développées dans une perspective plus ample, mais en même temps profonde et liée à une multitude de manifestations clownesques.

Le mythe et l'archétype ont des rapports dans la mesure où ils peuvent servir à analyser le clown du point de vue de l'origine de sa manifestation. En conséquence, notre réflexion sera orientée vers l'actualité en tant qu'un événement *pleinement manifesté* en cherchant les principes communs entre le passé et le présent. Cette réflexion peut contribuer à l'exploration à partir d'un aspect plus ample ou d'un niveau collectif.

Carl Gustav Jung est un auteur de référence, qui a étudié la relation entre le mythe, l'archétype et ses rapports avec le collectif. Il a développé une pensée autour du concept de *l'inconscient collectif* qui établit un lien entre ces différents éléments. De cette façon, une connexion entre ces trois aspects peut être établie, car le mythe est une manifestation de l'archétype et les deux constituent des représentations de « l'inconscient collectif ».

### 3.2 - Qu'est-ce que c'est le *trickster* ?

Nous pouvons trouver dans le *Dictionnaire de l'ethnologie* le résumé des quelques aspects de cette créature.

*Trickster* : Mot anglais désignant un personnage apparaissant dans un certain nombre de mythologies. Sous le trait d'un fourbe ou d'un tricheur, ou d'un parfait coquin, ou d'un espiègle sympathique, il joue un rôle central dans les mythes polynésiens (Maui), dans les mythes d'Amérique du Nord (le corbeau et le coyote ont souvent cette fonction) et dans les contes et légendes d'Europe (exemple : Renard, Till Eulenspiegel). »<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Roger Caillois, *Le mythe et l'Homme*, Paris, Éditions Gallimard, 1938, p. 154.

<sup>207</sup> Michel Panoff, Michel Perrin, *Dictionnaire de l'ethnologie*, Paris, Payot, 1973, p. 75.

La définition mentionne les éléments suivant : le *trickster* comme un tricheur ou espiègle sympathique est présent dans différents mythes de cultures variées. Cependant, ce concept réduit la dimension du sujet, parce qu'il ne signale pas les aspects plus complexes de cette créature comme sa nature ambiguë de héros civilisateur et de bouffon, ni son côté sacré.

Selon l'anthropologue Paul Radin, une hypothèse sur l'étymologie du mot *Wakdjunkaga* chez le *Winnebagos* est *celui qui joue des tours* qui signifie « tromper, décevoir, être néfaste. [...] – jouer un bon tour, une bonne farce à qqn, lui faire une plaisanterie [...] »<sup>208</sup>. Ou encore, « (XV<sup>e</sup>) faire, jouer (un, des...) tour (s) : agir en détriment de qqn. »<sup>209</sup> Malheureusement, l'auteur n'a pas pu trouver avec certitude l'origine de ce mot. Cependant, l'expression « celui qui joue des tours » peut être une bonne référence de cette figure à partir d'une comparaison avec les mots *trickster*, *tricheur* et *fripon*.

Concernant le mot *trickster*, il vient de *play a trick* ou *jouer des tours*. Il y a un rapport avec le mot *tricher* en français qui signifie « agir avec mauvaise foi ; [...] enfreindre les règles du jeu sans attirer l'attention, généralement dans le but de gagner ; [...] frauder, truquer. »<sup>210</sup> Et encore : « 1. Tromper. [...] 2. Enfreindre une règle, un usage en affectant de les respecter. [...] 3 Se conduire avec mauvaise foi, trahir ce que l'on affecte de servir, de respecter. »<sup>211</sup> Selon Makarius, le mot *trickster* signifie « joueur de tours »<sup>212</sup> comme elle cite dans son livre : « Le mot *trickster* ('joueur de tours') a été adopté par les ethnologues américains pour traduire ce que paraissent signifier les noms de ce type de héros dans le mythe. »<sup>213</sup>

La traduction du mot *trickster* en français est *fripon* qui signifie : « 1 personne malhonnête, voleur adroit. [...] coquin, escroc, filou, gredin. [...] 2 Enfant malicieux, personne espiègle et éveillé. [...] – adj. Qui a qqch. de malin, d'un peu provocant. »<sup>214</sup>

Alors, les termes *fripon*, *tricheur*, *trickster* et *celui qui joue des tours* ou *joueur de tours* ont des rapports entre eux, mais aussi avec le sens du personnage présent dans le mythe. Il y a un côté malin, transgresseur des règles, trompeur, provocateur et malicieux. Tous ces éléments peuvent être des facettes de cette figure du *Wakdjunkaga* et d'autres fripons mentionnés dans les mythes.

---

<sup>208</sup> Josette Rey-Debove, Alain Rey, *Le petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2013, p. 1395.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 2582.

<sup>210</sup> Antidote HD v.2.1, *correcteur, dictionnaire et guide*, Druide informatique, 2009.

<sup>211</sup> Josette Rey-Debove, Alain Rey, *op. cit.*, p. 2060.

<sup>212</sup> Laura Levi Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Éditions Payot, 1974, p. 04, [En ligne : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius\\_Laura/sacre\\_violation\\_interdits/sacre\\_violation\\_interdits.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius_Laura/sacre_violation_interdits/sacre_violation_interdits.html) ], consulté le 15 septembre 2014.

<sup>213</sup> Laura Levi Makarius, *op. cit.*, p. 42.

<sup>214</sup> Josette Rey-Debove, Alain Rey, *op. cit.*, p. 1103.

Une définition univoque du fripon est difficile, alors nous avons choisi quatre points comme soutien méthodologique afin de contribuer à la découverte d'un possible concept de cette créature :

- a) les situations mentionnées dans les différents mythes et histoires des *tricksters* ;
- b) les études du cas du *Wakdjunkaga* et des autres fripons décrits dans le livre de Paul Radin ;
- c) les commentaires que le trickster *Wakdjunkaga* fait de soi-même pendant ses aventures ;
- et d) les observations faites par les chercheurs sur le thème.

Ces quatre aspects seront les bases principales qui aideront l'exploration de l'univers du trickster.

### 3.3 – Un sujet interdisciplinaire

Une première étude sur le *trickster* montre des rapprochements avec le clown et ses synonymes déjà étudiés<sup>215</sup>. Il peut se manifester dans les deux principes étudiés dans la dernière partie de cette thèse, c'est-à-dire le *fabricant du rire* et l'aspect de *l'idiot* ou du *rustre*. D'autres éléments caractéristiques de sa nature seront étudiés et la réflexion sur ce personnage mythique permet d'approfondir notre investigation et peut contribuer à la découverte d'autres éléments sur l'art clownesque.

Une façon d'aborder ce sujet est l'approche interdisciplinaire, qui permet de comprendre ce phénomène qui ne peut pas être encadré dans une seule discipline. La complexité du thème oblige une adaptation du chercheur concernant les multiples champs des connaissances. Cependant, l'étude approfondie de toutes les disciplines signalées demande une longue démarche qui dépasse le temps d'un doctorat. C'est pourquoi on essaiera d'utiliser les concepts et les analyses de différents axes à partir de la nécessité du travail.

Le parti pris méthodologique de l'interdisciplinarité, est une base importante dans l'examen du clown et du *trickster* parce qu'il permet de trouver une première association par rapport à la méthode d'enquête sur les deux sujets, pour cette partie de l'étude qui cherche la découverte des points en communs entre les manifestations du clown et du *trickster*.

Deux ouvrages illustrent l'approche interdisciplinaire du sujet. Le premier *The trickster study in american indian mythology*<sup>216</sup> et

---

<sup>215</sup> Voir plus haut : *αγροικός* (*agroikos*), *august*, *augusto*, *auguste*, *βωμολοχός* (*vomolochós*), *befa*, *bufa*, *buffon*, *bufão*, *bufo*, *bobo*, *bouffon*, *clod*, *clot*, *clown*, *fou*, *fool*, *fripon*, *gracioso*, *idiot*, *klönne*, *klünne*, *louco*, *mimo*, *mime*, *palhaço*, *pagliaccio*, *paillasse*, *payaso*, *sot*, *sottise*, *stupide*, *stupidus*, *estúpido*, *trickster*, *μωρός* (*morós*).

<sup>216</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *op. cit.*



sa traduction en français, *Le Fripon divin : un mythe indien*<sup>217</sup>, réalise une étude sur le Fripon *Wakdjunkaga* et d'autres variations dans les tribus des Indiens nord-américains. Trois auteurs font ces réflexions à partir de leurs compétences respectives : Paul Serge Radin utilise l'anthropologie ; Carl Gustav Jung, la psychologie et Charles Kerényi fait une étude sur les mythes et la littérature classique. Cette œuvre a été publiée en 1956 et elle a influencé toutes les générations postérieures de chercheurs sur le thème du *trickster*.

Le deuxième ouvrage, *Mythical trickster figures : contours, contexts, and criticisms*, dont l'objectif est la réunion de différents chercheurs ou écrivains sur le sujet afin de recenser les diverses manifestations du *trickster* autour du monde, est plus actuel (1997). Les auteurs des articles et les éditeurs sont de divers domaines d'étude des sciences humaines principalement.

D'abord, les éditeurs sont des professeurs formés aux sciences humaines, principalement l'étude des religions, mais avec des formations complémentaires dans les études classiques, l'historiographie, la littérature, la psychologie et l'anthropologie. Nous adoptons une approche interdisciplinaire vers les phénomènes humains et les textes littéraires, plutôt qu'une perspective spécialisée.<sup>218</sup>

Depuis les investigations de Paul Radin jusqu'à une période plus actuelle, les analyses sur les fripons présentes dans les deux livres permettent le croisement des domaines d'étude et le développement de la recherche sur le thème. Toutefois, d'autres auteurs seront invoqués afin de construire une réflexion plus large.

L'autre élément particulier du *trickster* qui peut avoir une relation avec les figures clownesques est sa manifestation à différentes époques et endroits sur la planète. Les investigations sur ce personnage sacré et folklorique montrent sa présence dans diverses cultures, par exemple : chez les *Pueblos indiens* de l'Amérique du Nord, *l'Exu* en Afrique, *l'Hermès* en Grèce, le *Mauï* au Hawaii, le *Loki* en Scandinavie, ou *l'Agu Tomba* au Tibet. L'auteur Paul Radin confirme l'aspect universel du fripon divin.

Le mythe du Fripon existe sous une forme nettement reconnaissable aussi bien chez les peuplades les plus primitives que chez les peuples évolués ; nous les trouvons chez les anciens Grecs, chez les Chinois, chez les Japonais et dans le monde sémitique.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> William J. Hynes, William G. Doty (ed.), *Mythical trickster figures : contours, contexts, and criticisms*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1997, p. 08. Traduction libre: « First, the editors are scholars trained in the humanities, primarily in the study of religions, but with additional training in the classics, historiography, literature, psychology, and anthropology. We adopt a broadly based, interdisciplinary approach towards human phenomena and literary texts rather than any one specialized perspective. »

<sup>219</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *op. cit.*, p. 07.

Une façon de comprendre l'amplitude du mythe et l'univers que nous sommes en train d'étudier est la comparaison avec d'autres manifestations culturelles de domaines différents. Un exemple qui peut nous aider vient de la littérature, plus précisément de la littérature picaresque mentionnée par Chales Kerényi dans le même livre, *Le fripon divin : un mythe indien*<sup>220</sup>. Il est intéressant de constater que la figure du fripon est présente dans diverses manifestations littéraires.

Il s'agit dans notre cas d'un sous-groupe de la grande catégorie qu'est la mythologie, de même que le roman picaresque, c'est-à-dire le roman du fripon (y compris Rabelais), est un sous-groupe de la catégorie qu'est un roman. Ce roman picaresque qui n'a pas des limites nationales ou temporelles était déjà représenté dans la littérature depuis Petrone. *Picaro* est le nom espagnol du fripon, de l'escroc. Ici, nous avons affaire à la mythologie picaresque. Elle existait de tout temps, il lui manquait seulement la dénomination exacte et l'examen scientifique capable de la comprendre dans son essence.<sup>221</sup>

Il y a plusieurs exemples de ce type de littérature picaresque explicités par des auteurs et leurs livres les plus significatifs, comme François Rabelais (*Gargantua et Pantagruel*), Cervantès (*Don Quixote*), Goethe (*Le roman du renard* ou *Reineke Fuchs*). Selon Jacques le Goff, la figure du renard est présente dès l'Antiquité, dans les fables d'Ésope, et « il est la personnification médiévale d'un grand personnage appartenant aux folklores et aux cultures les plus diverses : le *trickster*, le trompeur. »<sup>222</sup>

Toutefois, ce travail ne va pas entrer dans l'analyse littéraire des divers mythes et figures du *trickster*, car je ne suis pas un spécialiste en littérature et l'étude en cours a le but d'aborder cette figure du point de vue historique et du spectacle vivant.

Dans ce contexte, la compréhension du *trickster* est notre point initial, ensuite une réflexion sur les rapports entre le fripon et le clown sera envisagée. Et pour conclure, une question de fond apparaît: le *trickster* peut-il être l'archétype du clown ?

Le fripon peut aider dans la méthodologie d'investigation grâce à l'approche interdisciplinaire dont il est l'objet et son aspect multiculturel.

### 3.4 – Le mythe du *trickster* *Wakdjunkaga* dans les tribus des amérindiens *Winnebagos*

On se référera ici à la réflexion proposée par l'anthropologue Paul Radin. Il a dressé un registre du mythe du *trickster* présent dans

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 07.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>222</sup> Jacques le Goff (dir.), *Hommes et femmes du Moyen Age*, Paris, Ed. Flammarion, 2012, p. 402.

les tribus des indigènes *Winnebagos* du Moyen-Wisconsin et du Nebraska-Oriental en Amérique du Nord. Dans cette œuvre, l'auteur fait principalement une transcription et une analyse de la figure du *Wakdjunkaga*, le fripon des Indiens *Sioux*. Il fait par ailleurs des comparaisons avec d'autres cycles mythiques du fripon liés à différents animaux, comme : le corbeau des tribus *Haidas* et *Tlingit* ; l'araignée ou *Iktomila* des *Oglala* ; le lièvre des Indiens *Corne-Rouge* et *Jumeaux*. Tous sont des Indiens nord-américains qui ont leurs propres histoires et figures du *trickster*, mais dont des fonctions et éléments sont proches.

Le cycle du fripon *Wakdjunkaga* analysé par Paul Radin a été recueilli à partir de la narration orale de l'indien Sam Blowsnake qui était un *Winnebago* pur sang du clan de *l'Oiseau du Tonnerre* (*Thunderbird*). C'est une sorte d'aventure vécue par le héros ou l'antihéros ou le héro-bouffon *Wakdjunkaga* qui part vers le monde. Le mythe constitue un cycle de vie du fripon, car il raconte son origine, sa propre reconnaissance comme *trickster*, son évolution jusqu'au moment de voyager vers le monde spirituel ou sa mort. Il vit plusieurs aventures et situations : il joue des tours à plusieurs créatures fantastiques, aux êtres humains et aux animaux ; il change de sexe pour obtenir de la nourriture ; il y a des rencontres sexuelles avec son phallus géant qu'il porte dans une boîte sur son dos ; il découvre les rituels sacrés et il fait des transgressions ; il développe divers techniques de chasse et de pêche qui aideront l'humanité ; il amène la mort aux hommes ; mais il est toujours trompé. Et à la fin du cycle, il part vers le monde spirituel. C'est un résumé qui donne une perception de cette étrange et riche créature.

Dans les mythes des *Winnebagos*, le fripon adore jouer des tours aux animaux, aux plantes, aux humains, à d'autres créatures et à son propre corps. Il y a des passages qui montrent cet aspect. Dans le cycle du *Wakdjunkaga* il décide de se transformer en femme pour se marier avec le fils du chef d'une tribu pour obtenir de la nourriture pour lui et ses amis de la forêt parce que c'est l'hiver et qu'ils ont faim. Il utilise les parties génitales du wapiti pour qu'elles deviennent ses organes féminins : son sexe et ses seins. Ses amis lui mettent une robe pour achever la transformation. Ils obtiennent finalement de la nourriture parce que le *trickster* réussit. Après avoir eu trois enfants, un jour lui et ses amies doivent partir de la ville puisque les gens découvrent que l'épouse n'était pas une femme, mais le fripon *Wakdjunkaga*.

Le fripon a également un côté plus sombre dans une partie de son histoire. Parfois quand il a faim, ses comportements deviennent bizarres et hors norme. Il n'a pas de problèmes pour transgresser les valeurs morales, à seule fin de réaliser son envie. Dans ce cas, il fait n'importe quoi pour la concrétiser. Un passage de son cycle révèle ce type d'attitude. Il a vraiment faim quand il voit une habitation avec deux femmes qui gardent des enfants. Comme d'habitude, il use des stratagèmes pour tromper les deux femmes pendant qu'il mange les

enfants. Ensuite, il emploie des ruses afin de manger les femmes, mais il n'y parvient pas parce qu'il est trompé par d'autres animaux.

Dans le mythe du lièvre raconté par les *Winnebagos*, le fripon joue des tours à ses grands-parents pour obtenir des objets ou des faveurs, mais il les tue en utilisant également des artifices. Dans cette circonstance, ses grands-parents sont des animaux ou des créatures dangereuses pour les êtres humains, alors le fripon aide les humains à vivre sur la planète avec plus de sécurité.

Les situations décrites montrent comment le fripon utilise des stratagèmes, des astuces ou des ruses pour combler ses besoins et ses envies. Un point significatif est la relation très forte entre l'acte de manger et le *trickster*, à tel point qu'il peut avoir des attitudes bizarres ou monstrueuses dès l'instant qu'il a l'envie de s'alimenter. Ce besoin est un motif caractéristique selon lequel le *trickster* joue des tours aux autres créatures sans aucune barrière sociale, morale ou éthique. Son objectif est de trouver de la nourriture à n'importe quel prix. Ce contexte permet le surgissement de plusieurs événements qui montrent ses comportements et leurs conséquences. Le fripon nous permet de vivre différentes situations, états émotionnels et à la fin d'apprendre avec lui.

C'est le cas des deux événements décrits auparavant. La satisfaction des besoins basiques comme s'alimenter et avoir une relation sexuelle sont les grands motifs de plusieurs aventures et circonstances vécues par cette créature. Cet aspect touche un point universel à tous les êtres vivants sur notre planète, la nécessité de se nourrir et de procréer afin de subsister dans ce monde pour n'importe quel type d'animal, de plante, d'insecte, de microorganisme et d'individu.

Un élément est aussi marquant au cœur des manifestations des *tricksters* : son côté héroïque. Le fripon a une facette de héros quand il réalise des actions en faveur de l'humanité. Il est aussi un joueur de tours qui aide les êtres humains. La dernière situation illustre ce point de vue parce que le lièvre réussit à se débarrasser des créatures qui peuvent compliquer la vie de l'homme à un tel point qu'elles peuvent le tuer. Ce type d'attitude correspond au rôle du héros en diverses sphères culturelles : mythologies, cinéma, bande dessinée, littérature, histoire, etc. Il y a une infinité d'exemples qui sont caractéristiques du personnage du héros. Dans notre cas, le lièvre réalise ce type de prouesse à partir du moment où il tue les créatures en favorisant la perpétuation de la vie humaine.

Il y a une ressemblance avec l'histoire du lièvre quand le fripon tue un monstre qui mange les êtres humains. Néanmoins, son but d'aider n'est pas clair, car il fait ce type d'action sans avoir la pleine conscience de son attitude noble. Parfois, il tue ces monstres comme une sorte de divertissement. Parfois, il réussit à faire de grands actes par hasard et d'une façon inattendue. Il y a d'autres situations où il gagne du pouvoir à partir d'un bon geste, mais il va le perdre quelques instants plus tard à cause de son mauvais comportement.

Le *Wakdjunkaga*, le lièvre et d'autres fripons sont des figures avec une essence contradictoire qui diffère d'un héros traditionnel doté de vertus et de bonnes intentions. Ils suivent leurs propres instincts sans avoir la conscience de jusqu'où ils peuvent aller. Ce type d'impulsion peut générer de bons résultats, même à partir d'actions intempestives. Cet esprit fait partie aussi de la nature du fripon et constitue une source de créativité et d'ingéniosité qui permet de trouver des solutions avec des conséquences inattendues. Une mauvaise action peut se transformer en un bon résultat et parfois une bonne action peut occasionner un mauvais résultat. Les incertitudes générées par le *trickster* laissent les portes ouvertes à l'imprévu et le surprenant qui diffère d'autres manifestations héroïques plus traditionnelles.

La partie héroïque peut être reconnaissable à travers la guérison qui se manifeste dans les rituels de cure amenés par les *tricksters*. Cette fonction d'homme médecin est présente dans les mythes et les cultures où le fripon apparaît. La possibilité de guérir différentes maladies est une facette de cette créature. Cette connaissance est transmise à partir des rituels pendant lesquelles ils sont appris par les communautés. La façon d'enseigner ces secrets accompagne la logique de chaque fripon et peut être variable de culture à culture. De cette manière, la transmission de ses compétences entre dans l'organisation de la société à un tel point que les individus peuvent considérer la figure du *trickster* comme un bienfaiteur. Les rituels, les plantes, les objets, les danses, les chants, tout peut représenter un savoir-faire lié à la manifestation du *trickster*, car ces expériences sont un héritage culturel à partir de la transmission des histoires antiques de génération en génération. Laura Levi Makarius écrit que par exemple :

« Le Lièvre est donc bien le violeur de tabou, le donateur de la médecine et des cérémonies qui l'accompagnent. Radin écrit que les Winnebago vénèrent le Lièvre depuis des siècles et voient en lui le fondateur de la culture humaine. »<sup>223</sup>

Le *trickster* peut fournir d'autres pouvoirs aux individus. Encore une fois, cette particularité de donner à l'homme des connaissances pratiques est variable selon chaque manifestation. « Des hommes demandent au *trickster* de leur conférer la chance à la chasse et aux jeux de hasard, la faculté de guérir les malades, ou le pouvoir de conquérir les femmes. »<sup>224</sup>

L'anthropologue Laura Makarius défend une hypothèse selon laquelle le *trickster* est le transgresseur par excellence des tabous ou

---

<sup>223</sup> Laura Levi Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Éditions Payot, 1974, p. 16, [En ligne: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius\\_Laura/sacre\\_violation\\_interdits/sacre\\_violation\\_interdits\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius_Laura/sacre_violation_interdits/sacre_violation_interdits_2.pdf)], consulté le 15 septembre 2014.

<sup>224</sup> Laura Levi Makarius, *op. cit.*, p. 37.

des interdictions sociales<sup>225</sup>. Ce type de transgression fait partie de la logique du fripon dans le sens où il peut gagner des pouvoirs magiques ou surnaturels afin de les donner aux individus. Ces derniers concèdent la permission au fripon de violer les interdits parce qu'il va contribuer à la perpétuation de la tribu.

Dans ce contexte, la thèse se présente que le *trickster* n'existe qu'en tant que projection mythique du magicien accomplissant, dans la réalité ou dans le désir des gens, la violation de tabou au profit de son groupe, lui apportant les médecines ou les talismans aptes à satisfaire ses besoins et ses désirs. Il fait ainsi figure de fondateur de la vie rituelle et cérémoniale de sa société.<sup>226</sup>

Cette perspective, selon Makarius, unifie le double sens du *trickster* une fois que la violation des valeurs constitue l'essence et la fin de cette créature. La réalisation d'un acte interdit représente l'insubordination du fripon en faveur d'un acquis ; une action individuelle qui va avoir des répercussions pour la collectivité. Le fripon va gagner plus de puissance dans la mesure où l'objet transgressé symbolise une valeur plus importante dans la communauté. De cette façon, le côté bouffon transgresseur acquiert du sens pour permettre l'apparition du héros civilisateur et bienfaiteur.

Le *trickster*, prototype mythique du violeur, est le prototype de toute représentation héroïque individuelle, puisqu'il constitue l'expression mythologique du premier acte consciemment vécu en opposition aux conduites collectives, bien que dans l'intérêt général.<sup>227</sup>

Et aussi :

C'est cette vocation de violeur qui surcharge les récits du *trickster* d'actes de rébellion, de désobéissance, de défi, de transgression et de sacrilège : toutes ces manifestations ont précisément le but d'explicitier,-

---

<sup>225</sup> Explication sur le concept de violation des tabous ou des interdictions sociales. Laura Levi Makarius, *op. cit.*, p. 11. « Vue sous l'aspect formel, la violation des interdits contredit l'observance des interdits : l'analyse ne va pas plus loin. Les termes de la contradiction se nient mutuellement, la seule relation entre eux étant celle d'opposition ; ils ne s'impliquent ni s'expliquent l'un l'autre. Dans l'impossibilité de nier que les tabous existent et qu'ils sont objet de violation, on a attribué celle-ci à des causes contingentes et variables. Il ne s'agit d'ailleurs que de ses manifestations les plus flagrantes, telles que l'inceste royal, ses nombreuses autres formes restant inaperçues soit parce que plus discrètes, soit parce qu'on ne distingue pas les liens les rattachant à la cause originale. Tout autre est la dimension qu'assume la violation quand la contradiction qui l'oppose au respect des interdits est perçue sous son aspect dialectique ; la transgression se révèle alors comme issue contradictoirement de l'obligation de respecter les interdits, une relation organique réunissant les termes opposés. »

<sup>226</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>227</sup> *Ibid.* p. 07.



dans le langage symbolique du mythe, la nature, et la fonction du héros.<sup>228</sup>

Enfin, la proposition de Laura Makarius unifie les aspects ambigus et contradictoires du fripon dans le but de la violation des interdits comme un moyen d'obtenir les compétences magiques. Sa pensée ne fait pas consensus parmi les théoriciens, mais elle nous aide à approfondir le symbolisme paradoxal du fripon en permettant le dialogue entre deux perspectives apparemment sans relation.

La caractéristique ambivalente du fripon fait partie de son essence, car il « [...] est à la fois créateur et destructeur ; qu'il donne avec libéralité ou qu'il refuse ses dons, il est le trompeur qui est toujours lui-même trompé. »<sup>229</sup> Selon les études anthropologiques et ethnologiques, le fripon est à la fois un héros civilisateur qui aide les humains à vivre dans le monde, mais il a un autre aspect : son côté bouffon et idiot. « Cette double fonction de bienfaiteur et de bouffon est [...] le trait le plus saillant de la plupart des héros-fripons. »<sup>230</sup>

Au-delà du mot *trickster* et de ses significations, le mythe raconté par l'Indien Sam Blowsnake donne des informations sur l'amplitude des caractéristiques de ce personnage. Dans plusieurs passages de l'histoire, le *trickster* fait des commentaires sur sa propre condition, ce qui permet de trouver des pistes sur son identité et son essence. Par exemple : 1 - « En effet, [...] les gens m'appellent Le Fou. Ils ont raison. »<sup>231</sup> Ou « c'est bien à cause de cela vraiment que les gens me nomment Wakdjunkaga, le bouffon, et ils ont raison »<sup>232</sup> ; 2 - « [...] En effet, en effet, est-ce que je suis nommé Le Fou, Trickster ! En m'appelant ainsi, ils m'ont réellement transformé en Le Fou, Trickster ! »<sup>233</sup>.

Les deux citations sont des commentaires réalisés par le *trickster* après qu'il ait vécu une expérience particulière. Dans le premier cas, le fripon était en train de vaquer dans le monde quand il croit voir une personne sur l'autre côté d'un lac. Il s'approche de cette personne et il constate qu'elle montre avec son doigt quelque chose sur lui. Le fripon essaie de parler avec cet individu plusieurs fois sans aucune réponse. Puis, il imite le geste de l'autre personne et il reste très longtemps dans la même position jusqu'au moment où il est très fatigué. Il essaie encore une fois de parler avec cet individu,

---

<sup>228</sup> Laura Levi Makarius, « Le mythe du "Trickster" », *Revue de l'histoire des religions*, tome 175, n°1, 1969. pp. 17-46, [En ligne : [https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1969\\_num\\_175\\_1\\_9394](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1969_num_175_1_9394)]. Consulté le 10 novembre 2018.

<sup>229</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *Le fripon divin un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1958, p. 08.

<sup>230</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *op. cit.*, p. 103.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 14. Traduction libre : « Indeed, [...] the people call me the Foolish One. They are right. »

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>233</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 18. Traduction libre : « My, my! Correctly, indeed, am I named Foolish One, Trickster! By their calling me thus, they have at last actually turned me into a Foolish One, a Trickster! »

mais sans aucune réponse. Alors, il décide de partir en laissant la personne, mais il se retourne. Et il découvre que l'individu était seulement un tronc d'arbre duquel sortait une branche. Quand il aperçoit la réalité, il fait le commentaire sur lui même.

La deuxième citation confirme l'identité du fripon : *foolish one* (le fou), *trickster*. Le commentaire mentionné apparaît lors d'une circonstance inattendue qui montre une partie plus primitive et bouffonne dont les éléments du « bas corporel » sont rehaussés. Le fripon a tué des canards pour manger, mais il voudrait dormir à cause de la fatigue. Donc, il confie à son anus de faire la garde pendant que les canards sont en train de rôtir dans le feu. Des renards apparaissent pour voler les canards, mais l'anus pète pour disperser les voleurs ou réveiller le fripon. Malgré les efforts de l'anus, les renards mangent les canards. Et quand le fripon se réveille, il n'y a plus rien à manger. Il brûle alors son propre anus avec une branche d'arbre en feu comme une sorte de punition contre son rectum. Les éléments grotesques et scatologiques sont intensifiés. Le *trickster* commence à marcher, il découvre des morceaux de viande au sol et les attaque en mangeant jusqu'au moment où il constate que ces viandes sont ses propres intestins. Ces derniers sortaient de son propre corps à partir de la blessure dans son anus qu'il s'était fait lui-même. Pour conclure, il fait le commentaire.

Ces types de citations confirment son caractère fou, clownesque et bouffonesque. Il y a encore d'autres exemples à partir des situations présentes dans le cycle du fripon indien. Le début de l'histoire du mythe de *Wakdjunkaga* montre déjà son caractère fou parce qu'il était un chef qui avait tous les comportements inverses d'un souverain indien traditionnel. En premier lieu, il a refusé d'aller à la guerre et en même temps il a transgressé tous les rituels sacrés concernant sa préparation. Ensuite, il abandonne sa propre tribu, expulse tous ses compagnons et part seul vers le monde. Une autre situation absurde peut aussi être signalée. Le bras droit et le bras gauche du fripon luttent jusqu'à ce qu'il blesse très gravement son propre bras gauche.

L'aspect stupide est marquant chez le *Wakdjunkaga* à tel point qu'il reconnaît cette caractéristique en faisant des conclusions sur sa propre personnalité. Ces moments de reconnaissances de sa propre essence apparaissent après une situation absurde, folle, ridicule ou grotesque. Les situations réaffirment les comportements hors de la norme, illogiques et parfois contradictoires.

Ce type d'attitude renforce les normes et les valeurs d'une communauté à partir d'une logique à l'envers, c'est-à-dire que le fripon donne le mauvais exemple pour montrer à tous les autres individus ce qu'ils ne doivent pas faire. Les histoires du *trickster* « [...] peuvent être vues comme des exemples moraux en réaffirmant les règles de la société ; ou plutôt elles servent de modèle pour ces

règles, démontrant ce qui se passe si les règles définies par la société ne sont pas respectées. »<sup>234</sup>

Cette façon d'agir peut gérer des conséquences pour la personne qui la pratique. Et les résultats peuvent être négatifs ou très compliqués pour l'individu en occasionnant parfois la mort. L'exception est la figure du fripon selon laquelle il est le personnage avec un type 'd'autorisation sociale' pour dépasser les limites afin d'enseigner à son peuple à sa manière.

Le côté double, héros et bouffon, constitue le point clé du fripon, car il caractérise une figure complexe qui va au-delà d'un personnage prévisible et stéréotypé. Celui qui a une seule manière d'agir sur le monde vers le bon ou le mauvais sens. Il joint les ambiguïtés qui existent dans l'essence humaine en personnifiant nos multiples facettes : le profane et le sacré ; l'individu et la société ; l'interdit et le permis ; le sérieux et le drôle ; le féminin et le masculin ; l'adulte et l'enfant.

Cette perception paradoxale devient un obstacle pour la pensée traditionnelle à travers laquelle existe une fragmentation des concepts et des idées en faveur de l'élaboration d'une théorie. Dans le cas du *trickster*, la séparation de son essence ambiguë en deux parties peut aider à la compréhension de chaque élément. Toutefois, cette perspective d'analyse peut détruire l'identité du sujet. De cette façon, le dialogue entre ses doubles aspects rend possibles son existence et sa compréhension.

### 3.5 - *Trickster*, possible archétype du clown

L'*archétype* et le *mythe* sont liés à l'*inconscient collectif* dans le sens où ce dernier est constitué par une multitude d'archétypes dont la visualisation et l'accès sont possibles à travers les mythes, les rêves, les légendes, les histoires, les symboles et les images. Les *archétypes* à travers leurs *images archétypiques* sont reconnaissables dans les différents systèmes mythologiques et religieux du monde entier. « L'autre expression bien connue des archétypes est le mythe [...]. »<sup>235</sup>

Le psychiatre Jung établit des rapprochements entre différentes figures à partir du personnage central du mythe indien. Ses études

---

234 Brian V. Street, « The trickster theme: Winnebago and Azande. » In Andre Singer and Street, eds. *Zande themes: essays presented to Sir Edwards Evans Pritchard*, Totowa, Rowman and Littlefield, 1972, p. 85. Traduction libre : « [...] can be seen as moral examples re-affirming the rules of society; or rather they serve as a model for these rules, demonstrating what happens if the prescriptions laid down by society are not observed. »

<sup>235</sup> Carl Gustav Jung, *Four Archetypes : mother rebirth spirit trickster*, London : Ark Paperbacks, 1992, p. 04. Traduction libre : « Another well-known expression of the archetypes is myth [...]. »

sur la figure de Mercure<sup>236</sup> trouvés dans l'alchimie et sa manifestation comme Hermès<sup>237</sup> dans la mythologie grecque sont mises en relation avec les caractéristiques du *trickster Wakjunkaga* et aussi avec le clown. Par exemple, l'aspect du comportement bête ou du côté idiot qui provoque des conséquences inattendues et parfois positives est un élément qui leur est commun :

Une étrange union de motifs typiques caractéristiques du "fripon" se rencontre dans la nature alchimique de Mercure [...]. Les traits de caractère espiègle propre de Mercure [et du *trickster*] ne sont pas sans relation avec certains personnages du folklore dont la présence dans le conte est connue de tous : ce sont ceux du "pitre", du "paillasse" ou du clown [...].<sup>238</sup>

Ces approches interdisciplinaires donnent des outils pour l'élaboration de l'hypothèse où j'essayerai de confirmer : est-ce que le *trickster* peut être un archétype du clown ?

L'emploi du mythe du *trickster* peut contribuer à la découverte de l'archétype du clown ce qui permettrait de renforcer l'élément universel et plus ample de la créature clownesque. L'enquête sur l'archétype peut confirmer l'aspect selon lequel la figure du clown est universelle et présente dans les différentes sociétés du passé et actuelles. Ce contexte peut certifier le caractère variable des diverses occurrences du phénomène en contribuant à la construction d'une identité commune.

En outre, la compréhension du *trickster* peut aider aussi à la constatation des techniques et caractéristiques du clown, car les éléments et situations trouvés dans les mythes sont reconnaissables dans le clown.

Symbolique et en même temps pratique, le mythe du *trickster* peut aider à la compréhension du clown, car il peut regrouper les multitudes manifestations clownesques. La dimension de la réflexion devient plus profonde à tel point qu'elle touche l'essence de l'être humain. Cela donne un appui à la recherche, parce que le mythe constitue une base d'analyse qui dépasse une temporalité, un cas et un lieu spécifique. La pensée peut s'exprimer à travers une connaissance qui utilise la diversité comme une source de construction du savoir.

Ainsi, une analyse du mythe du *trickster* indien *Wakdjunkaga* est nécessaire afin de constituer une base pour les futures réflexions psychologiques et anthropologiques. Tout cela sera mis en relation avec les jeux du clown à partir d'une dynamique comparative.

---

<sup>236</sup> Il est le dieu du commerce, des voleurs, des voyages et messager des autres dieux dans la mythologie romaine, assimilé à l'Hermès grec.

<sup>237</sup> C'est une divinité grecque antique. Il est le messager des dieux, donneur de la chance, inventeur des poids et des mesures, gardien des routes et carrefours, des voyageurs et du commerce. Il conduit les âmes aux enfers, et guide les héros et les voleurs.

<sup>238</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Paul Serge Radin, *op. cit.*, p. 177-178.

### 3.5.1 – *Inconscient collectif* et *l'archétype* comme une base d'étude du mythe du *trickster*

L'étude du mythe du *trickster*, de *l'archétype* et de *l'inconscient collectif* semble être éloignée de l'art clownesque, cependant, ces concepts peuvent être des outils intéressants quand ils sont explorés dans le but de réfléchir sur le clown. Son analyse à travers ces concepts peut aider à la compréhension du « commencement »<sup>239</sup> de l'art clownesque à travers une autre perspective. Ainsi, la base théorique de l'étude sera l'œuvre de Carl Gustav Jung et ses respectives conceptions de *l'inconscient collectif* et *l'archétype*. Dans son livre, *Les racines de la conscience études sur l'archétype*<sup>240</sup>, Jung explique le premier concept, *l'inconscient collectif*, et sa différence avec *l'inconscient personnel*.

Une couche pour aussi dire superficielle de l'inconscient est sans aucun doute personnelle. Nous l'appelons inconscient personnel. Mais celui-ci repose sur une autre couche plus profonde qui ne provient pas d'expériences ou d'acquisitions personnelles, mais qui est innée. Cette couche plus profonde est celle que l'on désigne du nom d'inconscient collectif. Je n'ai pas choisi un nom de nature individuelle, mais universelle : par opposition à la psyché personnelle, il y a des contenus et des modes de comportement qui sont – cum grano salis – les mêmes partout et chez les tous les individus. En d'autres termes, il est identique à lui-même dans tous les hommes et constitue ainsi un fondement psychique universel de nature supra-personnelle présent en chacun.<sup>241</sup>

Selon Jung, il y a une distinction entre *l'inconscient personnel* et *l'inconscient collectif*. Le premier fait parti des contenus mentaux acquis pendant la vie d'un individu qui ont été oubliés ou refoulés. « Cet inconscient personnel serait dû aux circonstances de l'histoire individuelle et formé par conséquent de tout ce qui s'est trouvé constellé sans avoir pu devenir conscient »<sup>242</sup>. Par contre, le deuxième constitue un héritage commun à toute l'humanité et aide à la constitution de notre identité collective. Les deux éléments ne sont pas séparés l'un de l'autre, mais ils se complètent en organisant les personnes en tant qu'individus et leurs relations comme êtres humains. « L'inconscient collectif, c'est avant tout la façon de situer l'autre de l'individuation [...] de la compréhension qu'on peut avoir des sociétés, des gens, de nous-mêmes. »<sup>243</sup>

De cette façon, *l'inconscient collectif* abordé par Carl Jung constitue une partie de l'individu selon laquelle les différentes caractéristiques et comportements de chaque personne peuvent être

<sup>239</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 16.

<sup>240</sup> Carl Gustav Jung, *Les racines de la conscience Études sur l'archétype*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1971

<sup>241</sup> Carl Gustav Jung, *op. cit.*, 1971, p. 23-24.

<sup>242</sup> Elie G. Humbert, *L'homme aux prises avec l'inconscient Réflexions sur l'approche jungienne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994, p. 25.

<sup>243</sup> Elie G. Humbert, *op. cit.*, p. 27.

reconnaissables indépendamment de son origine temporelle ou spatiale. Ce qui permet le dialogue avec les gens sans tenir compte de la culture, de la région, de l'âge ou même d'un temps spécifique. Il signifie une sorte de « psychique universel » qui englobe et va au-delà de la nature individuelle.

Carl Jung a développé le concept de *l'inconscient collectif* comme un instrument qui puisse l'aider dans la compréhension du fonctionnement de notre existence. En d'autres termes, c'est la construction d'une théorie afin d'élucider les points parfois complexes et obscurs de notre vie. « Cela [l'inconscient collectif] permet à Jung d'éclairer et de traiter des phénomènes aussi différents que le délire du psychotique, le rêve, les mouvements culturels, politiques, et religieux. Les uns et les autres sont, à travers des milieux différents, les projections du même inconscient. »<sup>244</sup> Il a essayé aussi d'expliquer les similitudes entre les contenus symboliques individuels et les thèmes mystiques présents dans notre histoire. Tout cela à partir de ses expériences personnelles, ses travaux en tant que psychiatre et ses études sur les mythes et la psychologie.

De cette façon, le concept d'« inconscient collectif » peut contribuer à la réflexion sur l'art clownesque et son origine. Le retour aux racines de la manifestation clownesque à partir de cette perspective peut apporter une dimension nouvelle qui engloberait la diversité des « figures » et leurs particularités. Les moyens d'investigation sur le mythe du *trickster* peuvent être amplifiés à travers la pensée jungienne. Le but est de comprendre le rapport entre le clown et le *trickster* à travers les trois éléments principaux : le mythe, *l'inconscient collectif* et *l'archétype*.

### 3.5.2 – Concept d'archétype et son lien avec l'inconscient collectif

Un moyen utilisé par Jung qui permet l'accès à *l'inconscient collectif* est *l'archétype*. Celui-ci peut être considéré comme une manifestation du premier, car « [...] les contenus de l'inconscient collectif sont les "archétypes" ». <sup>245</sup> Ce concept est une base de la pensée jungienne et de la psychologie analytique<sup>246</sup> selon laquelle il existe une forme de représentation déjà présente qui fait partie de l'imaginaire humain. « L'inconscient collectif, en tant que totalité de tous les archétypes, est le sédiment de toute l'expérience vécue par

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>245</sup> Elie G. Humbert, *op. cit.*, p. 58.

<sup>246</sup> « Terme choisi par Jung après de longues hésitations ("psychologie complexe", "psychologie des profondeurs") pour différencier sa méthode psychanalytique de celle de Freud. [...] Le terme est utilisé pour la première fois dans une conférence sur la psychanalyse que Jung donne à Londres à la Psycho-Medical Society en août 1913, intitulée *General aspects of psychoanalysis* (GW 4, 523-556). Il l'utilise pour nommer "la nouvelle science psychologique" née de la "technique psycho-analytique" (GW 4, 523). » AGNEL, Aimé (coord.), *Le vocabulaire de Jung*, Paris, Editions Ellipses, 2011, p. 96.



l'humanité depuis ses débuts les plus reculés [...] c'est-à-dire les restes de l'existence ancestrale. »<sup>247</sup> *L'archétype* constitue donc un élément structurant de la psyché humaine à tel point qu'il devient un thème universel et commun à toutes les cultures, mais il peut se manifester sous des symboles<sup>248</sup> divers qui sont transformés et régénérés au fil du temps. « L'archétype est une sorte de disponibilité, de propension à reproduire toujours à nouveau les mêmes représentations mythiques, ou des images analogues. »<sup>249</sup>

Le concept d'archétype a évolué pendant l'histoire à tel point qu'il a été employé dans la philosophie, la littérature, la biologie jusqu'à la psychologie avec la pensée jungienne. L'utilisation du mot archétype n'est pas récente et vient du grec ancien « ἀρχέτυπον »<sup>250</sup> (arkhêtupon) et du latin « archetypum »<sup>251</sup>. Sa traduction est « modèle primitif [...] original »<sup>252</sup>. « [...] Archetypos, archetypus, adj. au sens de "original, qui n'est pas une copie" [...] »<sup>253</sup>. L'autre analyse étymologique de l'expression *archétype* peut nous aider à clarifier ce concept.

Le premier élément, arché, signifie commencement, origine, cause, cause première et principe [...] ; le seconde élément, type, signifie : [...] la forme, l'image, la copie, le prototype, le modèle [...] et au sens figuré, [...] la forme de base fondamentale, la forme originale sous-jacente [...].<sup>254</sup>

La trajectoire du concept d'archétype dépasse l'objectif de notre travail. Cependant, il est important de mentionner quelques exemples de son utilisation afin d'aider à sa compréhension. Le philosophe grec Platon a influencé Jung et sa conception de *l'archétype*. « Une certaine relation entre *l'archétype* et l'idée de Platon est évidente [...] »<sup>255</sup>. Celui-ci a développé le concept de la théorie des idées selon

<sup>247</sup> Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Georg Éditeur, 2013, p. 137.

<sup>248</sup> « Le mot "symbole" du grec *symbollein*, "assembler". [...] Nous pourrions traduire le mot symbole par "chose perçue en tant que totalité"» (JUNG, Carl Gustav, *Psychologie du Yoga de la Kundalinî*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 140). « L'expression sensible d'une expérience intérieure intensément vécue » (JUNG, Carl Gustav, *Correspondance I, 1906-1940*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 97). « Il s'agit d'une représentation complexe, généralement sous forme d'image, dans laquelle se relie des contenus conscients et inconscients [...]. C'est par le symbole que peu à peu les contenus de l'inconscient peuvent être assimilés. [...] Il peut ainsi être un médiateur entre conscient et inconscient. » AGNEL, Aimé (coord.), *Le vocabulaire de Jung*, Paris, Editions Ellipses, 2011, p. 115-117.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>250</sup> Micmap, [En ligne: <http://micmap.org/dicfro/search/gaffiot/archetypum>]. Consulté le 15 septembre 2014.

<sup>251</sup> Micmap, *op. cit.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> CNRTL, [En ligne: <http://www.cnrtl.fr/definition/archetype>], consulté le 15 septembre 2014.

<sup>254</sup> Jolande Jacobi, *op. cit.*, p. 44-45.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 45.

lequel le monde intelligible qui comprend le monde réel, des hommes et de leurs perceptions dans une vaste perspective est le reflet d'un monde idéal, formé d'idées pures. Dans ce cas, toutes les représentations, images, symboles de diverses choses matérielles et immatérielles peuvent être reconnaissables dans un monde des idées parfaites. La notion d'archétype est donc déjà présente chez Platon, car son monde des idées fait un lien avec le sens selon lequel il existe une représentation qui englobe les diverses autres idées existantes. Par exemple, il y a une idée universelle qui caractérise l'être humain donc toutes les différentes perceptions et manifestations de la figure de l'être humain peuvent être représentées dans cette idée établie préalablement.

Toutefois, il y a une divergence entre le concept d'idée de Platon et d'archétype de Jung, car le premier conçoit un monde des idées inchangeable et permanent et le deuxième est caractérisé en tant qu'élément changeant, en constante transformation et évolution. « [...] Les idées, à la différence des archétypes, sont immuables. [Par contre,] l'archétype a [...] l'avantage du dynamisme. »<sup>256</sup> Il est un « organisme qui vit de sa vie propre, doué de force génératrice »<sup>257</sup>.

L'autre concept qui a influencé Jung est le « pattern of behaviour ». Dans la biologie, ce concept établit que l'homme et les animaux possèdent en eux "a priori" des types d'instinct qui constituent l'occasion et le modèle de ses actions.

Rien ne nous empêche d'admettre que certains archétypes existent déjà chez les animaux, et que les archétypes, par conséquent, ont leur existence fondée dans les particularités mêmes des systèmes vivants, qu'ils sont purement et simplement une expression de la vie [...] <sup>258</sup>

Le *pattern of behaviour* est non seulement constitué des résidus archaïques, des restes encore existant de modes de fonctionnement antérieurs, mais des régulateurs toujours existants et biologiquement indispensables de la sphère des instincts, dont l'efficacité s'étend à tout le domaine de la psyché. Carl Jung donne un exemple qui illustre ce point de vue.

Archétype est pratiquement synonyme du concept biologique de pattern of behaviour. [...] Nous ne savons pas si le tisserin [un oiseau] a la vision d'une image intérieure lorsqu'il se conforme, en construisant son nid, à une structure formelle reçue d'une antique hérédité, mais tout ce que nous avons d'expérience nous assure qu'aucun tisserin n'a jamais inventé lui-même son nid. Tout se passe comme si l'image du nid à construire naissait avec l'oiseau. <sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>257</sup> Carl Gustav Jung, *Types psychologiques*, Genève, Georg, 1977, p. 458.

<sup>258</sup> Carl Gustav Jung, *Psychologie de l'inconscient*, op. cit. p. 125-126.

<sup>259</sup> Carl Gustav Jung, *Correspondance 1950-1954*, Paris, Albin Michel, 1994, pp. 219-220.

Jung a perçu des rapports entre son concept *d'archétype* et de *pattern of behaviour* à tel point qu'il s'est inspiré de la biologie pour développer et amplifier son idée. Cependant, il distingue les deux expressions parce que le sens de *l'archétype* devrait se situer dans une perspective de la psyché humaine, c'est-à-dire dans un moment avant la manifestation concrète du propre *archétype*. Il s'agit de *l'archétype* per se qui est latent, non perceptible, non représenté, non manifesté. Il se situe dans la sphère intérieure de l'individu. « Tant que l'archétype repose dans l'inconscient comme "point nodal invisible" il n'appartient pas encore au domaine psychique [...] »<sup>260</sup> Par contre, le concept de *pattern of behaviour* est situé comme des expressions qui se manifestent à l'extérieur, d'une façon concrète et visible, comme le cas du nid d'oiseau. La perspective intérieure de l'archétype confirme le but du travail jungien qui était la recherche de la psyché et son fonctionnement. Selon Jung, « mais comme ce concept [pattern of behaviour] renvoie avant tout à des phénomènes extérieurs, j'ai choisi pour le pattern of behaviour le terme d'archétype »<sup>261</sup>.

Le même auteur fait la différence entre son concept de *l'archétype*, non représenté et latent, et l'idée de représentation archétypique ou image archétypique qui sont ses manifestations perceptibles et concrètes.

Il [Carl Jung] a montré la nécessité de distinguer l'archétype "en soi", non perceptible et n'existant que potentiellement, d'archétype "représenté" qui est perceptible, actualisé. En d'autres termes, on doit toujours faire une distinction nette entre l'archétype et la représentation archétypique ou "image archétypique".<sup>262</sup>

Ces dernières avec le *pattern of behaviour* constituent la matérialisation de l'archétype qui était présent seulement dans un niveau non perceptible ou non physique. « On doit toujours avoir présent à l'esprit que ce que nous entendons par archétype est invisible en soi, mais que des effets, notamment les images archétypiques, nous permettent de le "visualiser" »<sup>263</sup> ;

Le contenu purement archétypique appartenant à l'humanité dans son ensemble, qui est représenté par la matière brute de l'inconscient collectif, entre en relation avec le conscient et son pouvoir de donner forme, l'archétype reçoit un "corps", une "matière" une "forme plastique", etc... Il devient représentable et se transforme dès lors en vérité, en une image, archétypique [...].<sup>264</sup>

<sup>260</sup> Jolande Jacobi, *Complexe archétype symbole*, traduit par Jacques Chavy, Neuchâtel, Éditions Delachaux & Niestlé, 1961, p. 34.

<sup>261</sup> Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 219-220.

<sup>262</sup> Jolande Jacobi, *op. cit.*, p. 34.

<sup>263</sup> *Ibid*, extrait utilisé de l'article *Theoretische Überlegungen zum Wesen des psychischen* de C. G. Jung, VII, p. 577.

<sup>264</sup> Jolande Jacobi, *op. cit.*, p. 66.

Nous pouvons établir un rapport entre ces concepts jungiens et le sujet de notre recherche, le clown. Par exemple, il y a l'archétype du clown en tant qu'idée non manifestée, non concrète dans un état latent dans l'inconscient collectif et les images ou les représentations archétypiques du clown sont les diverses figures clownesques présentes dans son histoire.

Selon Jung, cette forme de représentation donnée a priori peut signifier une image primordiale. « Il suffit de savoir qu'il n'y a pas une seule idée ou représentation qui ne possède des antécédents historiques. Toutes ont à leur base, en définitive, des formes primordiales d'archétypes [...] »<sup>265</sup>. Cette référence primordiale contribue au processus psychique fondateur des cultures humaines parce qu'il révèle les modèles élémentaires de comportements et de représentations issus de l'expérience humaine présente en différentes périodes de l'histoire.

Ce genre d'image primordiale, nommée des images ou représentations archétypiques, est retrouvé dans les mythes, les folklores et les contes. Ceci constitue un lien entre les éléments analysés antérieurement (l'inconscient collectif et l'archétype) et le mythe du *trickster* parce que dans l'inconscient collectif, il y a une possible manifestation de l'archétype et, par conséquent, des expressions du *trickster* et du clown. Les liens entre ces concepts sont importants afin d'étudier ces deux figures.

### 3.6 - Réflexions anthropologiques et psychologiques sur le *trickster*, un antihéros civilisateur

Dans le discours académique, le *trickster* apparaît comme un sujet d'étude compliqué à définir, car il n'a pas une seule essence, mais une identité paradoxale : il est un être contradictoire par excellence. Cette contradiction a stimulé plusieurs discussions entre les chercheurs de différents domaines d'étude à tel point qu'existent deux lignes principales de réflexion sur le *trickster* : 1 – la ligne de la psychologie qui a suivi les réflexions du livre sur le *trickster* de Paul Radin et Carl Jung. Elle développe l'idée selon laquelle le fripon est un archétype et une créature présents dans de multiples civilisations autour du monde avec des principes plus au moins communs. 2 – la deuxième ligne d'analyse a été développée par les ethnologues et les anthropologues qui critiquent l'utilisation du concept d'archétype pour le fripon, parce qu'il est une figure singulière liée à chaque contexte social culturel d'une communauté spécifique. Donc, tous les aspects qui distinguent un type spécifique de l'autre peuvent disparaître à partir des analyses générales ou globales. Aujourd'hui, ces deux

---

<sup>265</sup> Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 63.

points de vue sur le *trickster* sont encore vivants et aucune solution définitive ne s'est imposée.

Quelqu'un qui tente d'étudier les *tricksters* est confronté à des problèmes méthodologiques significatifs. Par exemple, dans en côté extrême il y a des collègues formés en psychologie jungienne qui parlent du *trickster* comme d'un archétype universel rencontré en chacun de nous et dans la plupart des systèmes de croyances. À l'autre extrême, certains anthropologues ont appelé à l'élimination totale du terme *trickster* parce qu'il implique qu'une approche globale d'une telle figure est possible alors qu'ils jugent approprié de se concentrer uniquement sur un groupe tribal ou national à la fois.<sup>266</sup>

Cependant, Laura Levi Makarius a proposé un chemin différent des deux lignes mentionnées<sup>267</sup>. Selon elle les deux points de vue ne valorisent pas l'importance du contexte d'où ses manifestations viennent, et les argumentations sont réduites à l'histoire sans approfondir le rapport des communautés avec les mythes. Cet auteur considère que la première option est restée dans une problématique sur le paradoxe du *trickster* (par exemple, son côté héros civilisateur et bouffon) sans obtenir des résultats convaincants. Et Makarius critique la deuxième option de la désintégration de l'identité du *trickster* par les chercheurs, car ils ont fragmenté ses deux parties contradictoires sans considérer la liaison entre eux.

Elle propose un troisième chemin à partir d'une approche qui cherche le principe du fripon : « la violation magique des interdictions »<sup>268</sup>. Selon Makarius, le *trickster* est le symbole du magicien et du héros, dont la fonction principale est la transgression du tabou d'une communauté afin d'obtenir des pouvoirs pour lui-même ou pour son peuple.

La théorie qui voit dans le *trickster* la projection mythique du violateur magique de tabou permet d'expliquer une à une les caractéristiques déroutantes et les fonctions discordantes qui lui sont attribuées. En premier lieu, en dénouant la contradiction entre les aspects de bouffon

---

<sup>266</sup> William J. Hynes, William G. Doty (ed.), *Mythical trickster figures: contours, contexts, and criticisms*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1997, p. 04. Traduction libre : [...] Anyone attempting to study tricksters faces significant methodological issues. For example, at once extreme one finds colleagues trained in Jungian psychology talking about the trickster as a universal archetype to be encountered within each of us and in most belief systems. At the other extreme, some anthropologists have called for the elimination of the term "trickster" altogether because it implies that a global approach to such a figure is possible whereas they find it appropriate to focus only upon one tribal or national group at a time [...].

<sup>267</sup> Laura Levi Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Éditions Payot, 1974, p. 61, [En ligne:

[http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius\\_Laura/sacre\\_violation\\_interdits/sacre\\_violation\\_interdits\\_2.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/makarius_Laura/sacre_violation_interdits/sacre_violation_interdits_2.pdf)], consulté le 15 septembre 2014.

<sup>268</sup> William J. Hynes, William G. Doty, *op. cit.*, p. 68. Traduction libre : « *the magical violation of prohibitions* ».

et de farceur et ceux du héros civilisateur, elle permet de dépasser la controverse sur l'unité ou la dualité du personnage.<sup>269</sup>

Dans cette option, elle explore la relation entre le *trickster* et la société où il se manifeste. Et elle essaie d'unifier les deux lignes dans une seule proposition théorique qui dialogue avec l'ambiguïté du sujet.

Encore une fois, la conception abordée par Laura Makarius restreint la figure du *trickster*, parce que l'observation de différentes théories, histoires et personnages liés au thème montrent un univers plus vaste sur cette créature. Il est un transgresseur des tabous, toutefois il représente aussi d'autres caractéristiques et symboles que nous expliciterons plus tard. Parfois, une ligne de pensée réduit la perspective du fripon afin de l'insérer dans un format théorique. Peut-être, le défi est-il justement l'acceptation des différences attachées à ce sujet sans réduire sa richesse à travers de multiples points de vue. Il constitue un exemple concret qui explore l'interdisciplinarité, la diversité et l'opposition des sens. Donc, il faut commencer son analyse à partir d'une investigation ouverte, où ne s'impose pas une ligne de recherche sur l'autre, mais l'emploi des multiples instruments afin d'aider à cette enquête.

On a constaté la difficulté d'avoir un concept unique sur le fripon, car sa nature est ambiguë, changeante et compliquée à encadrer dans une seule idée ou figure. Il représente en même temps une gamme de créatures présentes dans l'histoire de l'humanité : le héros, le bouffon, l'idiot, l'enfant, le fou, le clown, l'être primitif et aussi divin.

Nous sommes persuadés que la pluralité, la plurivocité et l'ambiguïté sont essentielles au *trickster* Gestalt : cette figure mythologique englobe de nombreuses positions sociales différentes, est utilisée par différentes sociétés pour inculquer divers types de comportement et peut avoir de multiples formes d'apparition même dans une seule culture. Après que le personnage a été nommé dans les disciplines analytiques, il a commencé à être utilisé comme un descripteur utile pour un très vaste types de personnages.<sup>270</sup>

Les éléments suivants peuvent illustrer la nature ambiguë et multiple du fripon. D'abord, il a divers noms selon la culture d'où il vient. En outre, il change de forme selon son envie et sa nécessité. Il peut être un animal (par exemple : une araignée, un oiseau, un lapin, un lièvre, un renard ou un coyote), un humain, une divinité, un héros

<sup>269</sup> Laura Levi Makarius, *op. cit.*, p. 35.

<sup>270</sup> William J. Hynes, William G. Doty (ed), *op. cit.*, p. 09. Traduction libre : « [...] We are persuaded that plurality, plurivocity, and ambiguity are essential to the trickster Gestalt: this mythological figure encompasses many different social positions, is utilized by different societies to inculcate various types of behavior, and may have manifold modes of appearance even within one culture. After the figure was named within analytical disciplines, it began to be used as a helpful descriptor for a very wide range of characters. »



ou un bouffon. Il est reconnaissable à partir de multiples manifestations.

Les identifications typiques du *trickster* incluent : Animal-Personne (particulièrement le *Blue Jay*, le coyote, le corbeau, le renard, le lièvre, le vison, le lapin, le corbeau, l'araignée, la tortue), l'antihéros, l'animateur de Bungling, le héros intelligent, clown, Personne de confiance, Demiurge, Seigneur des animaux, Numskull, Vieil homme, Picaro, Buffon égoïste, Tromperie égoïste, Escroc, Transformateur.<sup>271</sup>

Le *trickster* est connu aussi comme un être qui dépasse les bornes et les limites prévues, parce qu'il est un voyageur par nature. Le *Wakdjunkaga*, par exemple, divague dans le monde sans savoir où aller et quand il reste fixe dans une ville ou un endroit, il décide de partir. Un exemple classique est la figure d'Hermès dans la mythologie grecque qui personnalise l'image du voyageur par excellence. Son symbole est un phallus présent sur les routes de l'antiquité grecque. De plus, le *trickster* fait un type de voyage particulier, car il traverse les mondes réel et spirituel ; il fait le lien entre la vie et la mort. Parfois, il amène la mort aux êtres humains, comme les fripons *Coyote*, *Exu* et *Wakjunkaga*. D'autres fois, il est un messenger entre les divinités et les mortels. Comme Hermès qui envoie les messages de Zeus aux êtres humains et aux dieux.

Enfin, il s'agit d'une figure transgressive qui déborde les tabous, les paradigmes sociaux. En même temps, il se moque des rituels sacrés à travers des comportements ridicules ou au contraire de l'acceptable. Tout cela doit être considéré pour la construction d'une conception du fripon.

### 3.7 – Guide heuristique de William J. Hynes comme outil d'analyse du *trickster*<sup>272</sup>

Un outil intéressant qui va clarifier notre sujet est l'explication des six principes ou des six pistes liée aux manifestations du fripon énumérées par William J. Hynes. Son *guide heuristique* constitue un dispositif avec le but d'élucider la figure du *trickster* à partir des aspects communs sans réduire son amplitude et sa diversité. Ces aspects sont constatés dans divers exemples rencontrés dans le monde et abordés par des chercheurs de divers domaines. Sa tentative est une possibilité d'éclairer les points obscurs de la théorie

---

<sup>271</sup> William J. Hynes, William G. Doty, *op. cit.*, p. 24. Traduction libre : « Typical identifications of the trickster include: Animal-Person (particularly Blue Jay, Coyote, Crow, Fox, Hare, Mink, Rabbit, Raven, Spider, Tortoise), Anti-hero, Boundary Figure, Bungling Host, Clever hero, Clown, Culture Hero, Confidence Person, Demiurge, Lord of the Animals, Numskull, Old Man, Picaro, Selfish Buffoon, Selfish Deceiver, Swindler, Transformer. »

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 24.

du fripon en englobant les multiples lignes existant dans les diverses disciplines scientifiques.

Au cœur de ce groupe de manifestations de caractéristiques du *trickster* on trouve (1) la personnalité fondamentalement ambiguë et anormale du *trickster*. En plus, il y a d'autres caractéristiques (2) trompeur/joueur de tours, (3) se métamorphoser, (4) celui qui inverse une situation, (5) messenger / imitateur de dieux, et (6) bricoleur sacré / obscène.<sup>273</sup>

Ces six caractéristiques ont été énumérées pour que les chercheurs puissent les utiliser comme une référence d'identification de diverses manifestations du *trickster*, comme une boussole qui peut guider les études sur le sujet. La proposition de Hynes n'est pas le développement d'une théorie aboutie ou une définition finale sur le sujet. Le but de l'auteur n'est pas de fixer les aspects dans un nombre précis et immuable de principes liés au thème, mais de contribuer à une base qui aide les théoriciens à reconnaître si leur sujet d'analyse constitue ou pas une figure du *trickster*. Et chaque occurrence n'a pas besoin de se manifester dans tous les principes mentionnés par l'auteur, mais les fripons peuvent avoir plus de rapports avec un aspect ou un autre. Ces points peuvent constituer une référence afin de mesurer le niveau de corrélation entre chaque cas et les principes du *trickster*.

D'une façon ou d'une autre, tous les items signalés ont été déjà abordés à partir des situations existant dans les mythes, les réflexions de théoriciens et les citations du propre fripon. Néanmoins, l'examen de chaque point est fondamental pour clarifier notre sujet et pour donner une base concrète de la conception du *trickster*.

Le premier élément est « l'ambiguïté et l'anormalité fondamentales de la personnalité du *trickster* »<sup>274</sup>. Il représente la cohabitation des oppositions dans une seule créature à travers de multiples dualités qui ont été déjà abordées. L'*anormalité* constitue aussi une caractéristique de cette figure. « Anomalous, a-nomos, sans normativité, le *trickster* apparaît sur le bord ou juste au-delà des frontières, classifications et catégories existantes. »<sup>275</sup>

Il constitue un être qui n'a pas de limites de par sa définition, son comportement, son envie et où il veut y aller. La tentative de confiner le fripon dans une structure figée est vouée à l'échec, car il transgresse naturellement la forme de son propre corps, les valeurs

---

<sup>273</sup> William J. Hynes, William G. Doty (ed), *op. cit.*, p. 34. Traduction libre: « At the heart of this cluster of manifest trickster traits is (1) the fundamentally ambiguous and anomalous personality of the trickster. Flowing from this are such other features as (2) deceiver/trick-player, (3) shape-shifter, (4) situation-invertor, (5) messenger/imitator of gods, and (6) sacred/lewd bricoleur. »

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 34. Traduction libre : « the fundamentally ambiguous and anomalous personality of the trickster ».

<sup>275</sup> *Ibid.* Traduction libre: « Anomalous, a-nomos, without normativity, the trickster appears on the edge or just beyond existing borders, classifications, and categories. »

établies, les dimensions physiques et spirituelles, les limites et les concepts à son propos. Cette notion explique la difficulté des divers théoriciens à trouver un concept unique et global sur le *trickster*. « [...] le *trickster* lui-même dépasse l'univocité en échappant à toute définition restrictive. »<sup>276</sup>

Le deuxième point, « trompeur/joueur de tours »<sup>277</sup>, est lié à l'essence du *trickster* à tel point qu'il utilise la ruse ou l'astuce. Il est intéressant de constater que le *trick* ou le tour réalisé par le fripon se retourne contre lui en causant des conséquences inattendues et même dangereuses pour le propre personnage.

« Ainsi, une astuce peut s'accumuler au point de dépasser tout contrôle exercé par son créateur et peut même tourner sur la tête du *trickster*, de sorte que le *trick-player* est aussi un *trickster-tricked*. »<sup>278</sup> L'ambiguïté et la « logique à l'envers » sont présentes, car le trompeur devient le trompé ; celui qui joue un tour est celui qui subit sa propre plaisanterie.

Le troisième élément est se métamorphoser. C'est une particularité du *trickster* qui va à la rencontre des autres principes déjà mentionnés parce que l'action de se transformer aide à l'élaboration d'un tour joué à quelqu'un et renforcent son côté ambigu et son anormalité. Ces aspects se croisent d'une manière que l'un peut compléter l'autre.

[...] le *trickster* peut modifier sa forme ou son apparence corporelle afin de faciliter ses tromperies. Même les limites des espèces ou de la sexualité ne sont pas sûres, car elles peuvent être facilement dépassées par les déguisements et les transmorphisme du *trickster*.<sup>279</sup>

Il y a plusieurs exemples avec différents types de *tricksters*. Le fripon *Coyote* des Indiens *Navajo* se transforme en assiette pour obtenir de la nourriture ou il se change en arbre pour capturer les oiseaux. La transformation peut être aussi très simple comme le *trickster* Tibétain *Agu Tompa* (Oncle Tompa) qui s'habille en nonne afin d'entrer dans le monastère pour avoir des relations sexuelles avec les autres religieux.

« Celui qui inverse une situation »<sup>280</sup> est une autre facette du fripon qui valorise la logique à l'envers et la transgression de valeurs

---

<sup>276</sup> William J. Hynes, William G. Doty (ed), *op. cit.*, p. 35. Traduction libre: « Embodying this multivocality, the *trickster* himself eludes univocality by escaping from any restrictive definition ».

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 34. Traduction libre : « *deceiver/trick-player* »

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 34. Traduction libre : « Thus a trick can gather such momentum as to exceed any control exercised by its originator and may even turn upon the head of the *trickster*, so the *trick-player* is also *trickster-tricked*. »

<sup>279</sup> William J. Hynes, William G. Doty (ed), *op. cit.*, p. 36. Traduction libre : « As a shape-shifter, the *trickster* can alter his shape or bodily appearance in order to facilitate deception. Not even the boundaries of species or sexuality are safe, for they can be readily dissolved by the *trickster's* disguises and transmorphisms. »

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 34.

et de tabous par des comportements hors norme. Ce quatrième élément se combine avec les autres principes de façon à amplifier les possibilités de la manifestation du *trickster*.

[...] le *trickster* présente typiquement sa capacité de renverser une situation n'importe quelle personne, endroit, ou croyance, même si prestigieuse. [...] Aucun ordre n'est trop enraciné, pas de tabou trop sacré, pas de dieu très haut, pas de blasphème trop scatologique pour qu'on ne puisse pas l'aborder ou l'inverser.<sup>281</sup>

Encore une fois, les barrières et les frontières peuvent être dépassées sans aucune contrainte morale, physique, spatiale ou autre. Son esprit libre laisse ses impulsions sortir en causant des surprises au propre fripon et aux autres créatures et êtres divins dans le monde.

L'inversion des situations ou des comportements est présente dans d'autres manifestations culturelles et carnavalesques de différentes époques qui ont leur origine dans les fêtes païennes et les saturnales romaines, et au moyen âge, les *fêtes des fous*, les abbayes de Conard, charivaris et les *messes de l'âne*.

Ces fêtes populaires ont existé en Europe à l'époque antique, au Moyen Age, à la renaissance et jusqu'à aujourd'hui avec les fous, les bouffons, les rites et cultes comiques remplis d'un rire ambivalent et festif. La logique à l'envers était au centre de ces célébrations selon lesquelles les individus pouvaient réaliser ces transgressions sans être punis. C'était le moment de la libération des règles et des interdictions. Selon Mikhaïl Bakhtine,

Elle [la fête] est marquée, notamment, par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons. [...] La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme "un monde à l'envers".<sup>282</sup>

L'aspect de l'inversion d'une situation peut contribuer à la perception du *trickster* comme une figure présente dans diverses cultures. Ce qui aide à la constatation que le fripon peut être un archétype dans le sens de la ligne élaborée par Paul Radin et Carl Jung. Le personnage mythologique est aperçu comme une

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 37. Traduction libre : « As a situation inverter, the *trickster* exhibits typically the ability to overturn any person, place, or belief, no matter how prestigious. There is no 'too much' for this figure. No order is too rooted, no taboo too sacred, no god too high, no profanity too scatological that it cannot be broached or inverted. »

<sup>282</sup> Mikhaïl Bakhtine, *l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par André Robel, Saint-Amand, Gallimard, 1970, p. 19.

manifestation concrète et vivante à un tel point qu'il y a des représentations dans les civilisations du passé et contemporaines. Le principe de *celui qui inverse une situation* ouvre une porte vers notre hypothèse à travers laquelle le fripon peut être l'archétype du clown. Cependant, ce point de vue sur l'idée de l'archétype et sa relation avec le clown seront précisés plus tard.

Le cinquième principe cité par Hynes est « *le messager et l'imitateur des dieux* »<sup>283</sup>.

Souvent de naissance incertaine ou impure, le *trickster* peut être à la fois un messager et un imitateur des dieux. Admettant à la fois des traits divins et humains, il peut facilement glisser d'un côté à l'autre de la frontière entre le sacré et le profane.<sup>284</sup>

Cet aspect renforce les autres items parce qu'il y a une connexion avec l'idée du voyageur et d'individu qui dépasse les frontières, les limites. En diverses figures du fripon, cette caractéristique est reconnaissable, comme nous l'avons déjà étudié.

Un point intéressant à discuter est son rapport avec le côté divin, car il peut symboliser une créature avec des forces surnaturelles. Il a les habilités réservées aux dieux ou il peut voler celles-ci comme en une sorte de plaisanterie. Comme nous l'avons constaté, il amène aux êtres humains les conséquences les plus variées, puisqu'il est une créature ambiguë avec une logique à l'envers. D'un côté, il offre les bonnes choses inventées par les dieux comme le feu, les plantes comestibles, les savoir-faire de survie (par exemple : la chasse et la pêche). Il envoie les messages significatifs des dieux à l'homme. En outre, il rompt un tabou afin d'aider les individus en leur montrant une autre façon d'agir.

De l'autre, il est un messager de la mort, de la punition ou de la destruction.

Il peut apporter quelque chose des dieux aux humains - que ce soit un message, une punition, un pouvoir culturel essentiel, ou même la vie elle-même [...] Le plus souvent associé à conduire les individus à la réparation de ses vies, il peut aussi être le messager de la mort.<sup>285</sup>

Les deux perspectives contradictoires sont incluses dans le *trickster*. Ce sont ses parties paradoxales de la figure du héros

---

<sup>283</sup> William J. Hynes, William G. Doty, *op. cit.*, p. 34.

Traduction libre : « messenger and imitator of the gods »

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 40. Traduction libre: « Often of uncertain or impure birth, the trickster can be both a messenger and an imitator of gods. Admixing both divine and human traits, he can slip back and forth across the border between the sacred and the profane with ease. »

<sup>285</sup> William J. Hynes, William G. Doty, *op. cit.*, 40. Traduction libre : « He may bring something across this line from the gods to humans - be it a message, punishment, an essential cultural power, or even life itself [...] Most often associated with conducting individuals to restored life, he can also be the messenger of death. »

civilisateur qui est le bienfaiteur et le bouffon ou le clown qui adore faire des blagues. Chaque personnage a ses propres dosages d'un aspect et d'un autre en permettant le surgissement d'une gamme illimitée des fripons. Ce point confirme la diversité des rapports entre une communauté et cette créature.

Enfin, le sixième et dernier point « le sacré et l'obscène bricoleur »<sup>286</sup> est une caractéristique du fripon qui utilise différents moyens indispensables à sa réussite. Il n'a pas de problème pour employer des outils bizarres, scatologiques, interdits ou sacrés afin de concrétiser son but. Parfois, un élément sans aucun usage apparent peut devenir très essentiel pour lui. D'ailleurs, une matière rejetée par les autres peut être bien explorée par le *trickster*.

La créativité et l'ingéniosité de ce personnage n'ont pas de limites ni de contraintes. « L'aspect bricoleur du *trickster* peut transformer l'un ou tout de ces actes ou objets obscènes en situations de perspicacité, de vitalité et d'inventives créations. »<sup>287</sup> La façon de mélanger les oppositions entre le sacré et l'obscénité en sa faveur constitue une habilité du *trickster* et fait partie de sa nature de *joueur de tours*.

La satisfaction de ses besoins et de ses envies n'a pas de limite, mais si le fripon en trouve, il va essayer de dépasser cet obstacle. « La plupart des fripons ont toujours faim et sont à la recherche de la nourriture. Aucune interdiction n'est à l'abri du *trickster*, surtout si elle se situe entre le *trickster* et un éventuel repas. »<sup>288</sup> Parfois il réalise son but et parfois pas. De toute façon, les conséquences de ses actions vont se manifester.

Les six principes abordés par William Hynes sont un instrument qui permet à chaque recherche sur le thème de trouver une base théorique et concrète. Les conflits entre les lignes d'analyse sont importants pour le développement de l'étude. Toutefois, la tentative de Hynes de rencontrer les éléments communs dans de multiples manifestations, cultures et arguments sont un pas essentiel vers le dialogue entre la diversité d'opinions.

C'est aussi une conciliation avec la propre nature de l'objet d'étude. Cette proposition permet le croisement des principes à tel point qu'ils évoluent vers une compréhension des oppositions sans imposer une partie spécifique à une autre, sans détruire l'essence double du sujet. L'emploi des éléments variés ouvre des possibilités d'investigations sans s'enfermer dans une seule théorie, un auteur ou un cas particulier. Une perspective accessible au changement et

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 42. Traduction libre : « Sacred and Lewd Bricoleur ».

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 42. Traduction libre : « The bricoleur aspect of the *trickster* can cause any or all of such lewd acts or objects to be transformed into occasions of insight, vitality, and new inventive creations. »

<sup>288</sup> William J. Hynes, William G. Doty, *op. cit.*, p. 42. Traduction libre: « Most *tricksters* are forever hungry and in search of food. No prohibition is safe from the *trickster*, especially if it lies between the *trickster* and a prospective meal. »



perméable à une multiplicité des formes et doctrines fait partie de l'enjeu de l'investigation sur cette créature.

Ces points d'études seront nos outils pour établir une possible idée de la figure du *trickster* à travers ses caractéristiques spécifiques et de cas concrets. Cependant, il manque encore deux points sur lesquels il est intéressant de s'arrêter : la manifestation du fripon lié au divertissement et au rire ; et sa fonction de « métathéâtre de la vie »<sup>289</sup>.

« Le *trickster* est bien nommé [joueur de tours], car il connaît le *trick*, le tour essentiel de la magie, et c'est cela qui lui permet de jouer des tours, de rire et de faire rire aux dépens des autres. »<sup>290</sup> Le divertissement est lié aux histoires du fripon de deux façons possibles : le plaisir des gens qui écoutent ses histoires ; et l'amusement du fripon dans ses aventures. Ce type de divertissement peut être constaté à partir du moment où les personnes prennent contact avec le phénomène du *trickster*. En regardant les mythes de divers fripons, les moments de plaisanteries sont nombreux, par les circonstances comiques vécues par le personnage. Les éléments absurdes, imprévus, ridicules, grotesques présents dans les situations et les comportements du *trickster* rendent possible le surgissement du rire et du plaisir par les individus. Le fripon qui joue des tours attire l'attention des gens à travers ses astuces et ses attitudes hors norme. Si la même figure qui joue des tours est trompée par ses propres stratagèmes, le rapport entre le *trickster* et le divertissement peut être confirmé à travers son côté bouffon, car cette partie de sa nature exprime concrètement la liaison avec le plaisir et permet l'apparition du rire.

La logique à l'envers peut représenter un aspect qui provoque l'amusement parce que le *trickster* a une attitude et une manière d'enseigner par le contraire. Il réalise les mauvaises actions ou celles qui sont interdites afin de montrer aux individus ce qu'ils ne doivent pas faire. « Ils [les fripons] sont souvent des divertissements impliquant du jeu ou du rire, mais ce sont des divertissements instructifs. »<sup>291</sup> L'apprentissage est réalisé à travers une mauvaise action et non par un acte vertueux ou exemplaire. Parfois, cette façon d'enseigner peut générer le rire du public qui aperçoit quel type de chef est le fripon. Par conséquent, le chef ou le futur chef réel de la tribu peut se souvenir de la manière correcte d'être le leader grâce à l'exemple à l'envers du fripon.

Un deuxième point est le fait que le fripon s'amuse dans ses propres aventures en explorant le monde. Un passage dans son cycle illustre cette perspective : « L'oignon purgatif »<sup>292</sup>. Le fripon marche

---

<sup>289</sup> Traduction libre: « metaplay of life ».

<sup>290</sup> Laura Levi Makarius, *op. cit.*, p. 35.

<sup>291</sup> William J. Hynes, William G. Doty, *op. cit.*, p. 07. Traduction libre: « They [les fripons] are often entertainments involving play or laughter, but they are entertainments that are instructive. »

<sup>292</sup> Carl Gustav Jung, Charles Kerényi, Serge Radin, *op. cit.*, p. 44.

sans but quand il entend quelqu'un qui lui dit : « celui qui me mâchera se videra. »<sup>293</sup>. Toutefois, c'est l'oignon qui parle au fripon. L'oignon répète la même chose : « celui qui me mâchera, se videra, se videra »<sup>294</sup>, jusqu'au moment où le fripon, curieux, mange l'oignon. Cependant, il ne croit pas ce que dit l'oignon ni qu'il va lui arriver quelque chose de négatif. En fait, il veut se divertir aux dépens de l'oignon, mais cette petite action provoque en lui des conséquences fâcheuses. Il commence à lâcher des pets doucement, puis avec violence en libérant ses excréments sans arrêt jusqu'au moment où il est envahi par ceux-ci. Au départ, il ne connaissait pas les conséquences de son acte, il cherchait des aventures pour passer le temps et s'amuser. Il est une figure qui ne se prend pas au sérieux à un tel point qu'elle suit ses impulsions sans réfléchir aux résultats.

Une dernière perspective sur la figure du fripon est sa fonction de métathéâtre *de la vie*. Hynes mentionne cette caractéristique liée à la figure du *trickster*, mais il ne développe pas clairement son point de vue. Nous allons essayer d'explorer et approfondir ce dernier aspect lié au *trickster*.

Cette fonction du fripon n'est pas simple à appréhender, mais nous allons tenter de clarifier ce dernier point et rendre compréhensible ce point de vue : le métathéâtre ou le théâtre sur le théâtre.

Lionel Abel est le premier auteur qui a lancé le concept de métathéâtre dans son livre, *Metatheatre a new view of dramatic form*<sup>295</sup>, en 1963. Il a développé cette idée à partir de la notion de *métalangage* : langage parlant du langage lui-même. Dans son livre, des articles font une analyse du métathéâtre et son rapport avec la tragédie et différents auteurs. Selon Abel, le métathéâtre a surgi à partir de la tragédie shakespearienne et peut constituer un nouveau genre théâtral. Cette hypothèse a été déjà dépassée par les études plus récentes sur le thème. Le théoricien Tadeusz Kowzan, par exemple, fait une approche du métathéâtre comme une manifestation universelle qui existe depuis le surgissement du théâtre occidental dans les civilisations antiques et jusqu'à aujourd'hui. Dans son livre *Théâtre miroir : métathéâtre de l'antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*,<sup>296</sup> l'auteur fait une analyse de multiples pièces comiques et tragiques de trente-cinq pays à différentes époques qui utilisent le métathéâtre. Il « est un phénomène universel [il] est omniprésent depuis l'antiquité gréco-romaine jusqu'à nos jours, dans toutes les langues et toutes les régions du monde. » Une conception plus actuelle et ouverte sur la notion de métathéâtre sera utilisée comme source de réflexion.

---

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> Lionel Abel, *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1963.

<sup>296</sup> Tadeusz Kowzan, *Théâtre miroir, métathéâtre de l'antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Le théoricien Patrice Pavis dans son dictionnaire du théâtre explique le concept de *métathéâtre* :

Théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, qui parle donc de lui-même, s'« autoreprésente » [...]. Ainsi, la mise en scène ne se contente pas de raconter une histoire, elle réfléchit (sur) le théâtre et propose sa réflexion sur le théâtre en l'intégrant, plus ou moins organiquement, à la représentation. [...] Le travail théâtral devient une activité autoréflexive et ludique [...]. Cette pratique témoigne d'une attitude métacritique sur le théâtre et enrichit la pratique contemporaine [...].<sup>297</sup>

Michel Corvin aborde le sujet dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. « [...] Le théâtre dans le théâtre se donne à lire comme image symbolique de l'activité théâtrale. Considéré comme l'effet d'une prise de conscience de soi-même et une interrogation sur ses modalités, le théâtre dans le théâtre revêt une dimension méta critique [...] »<sup>298</sup>.

C'est une technique qui permet au théâtre de parler ou de discuter sur le théâtre lui-même, c'est le *théâtre dans le théâtre* et aussi le *théâtre sur le théâtre*. *Hamlet* de William Shakespeare est un exemple classique. Dans cette pièce, Hamlet utilise une troupe de saltimbanques pour représenter l'assassinat de son père tué par le roi Claudius. De cette façon, il fait la présentation d'une pièce dans la pièce principale devant la cour comme une astuce pour confirmer l'auteur du crime à travers de la réaction du roi. Hamlet fait par ailleurs une répétition avec les comédiens de la troupe et il donne des consignes sur la façon de jouer en restreignant la liberté d'improvisation du clown. Ce contexte permet diverses interprétations, car l'auteur Shakespeare peut utiliser le personnage Hamlet comme un instrument de réflexion sur le théâtre et sur sa manière de le jouer. Il y a un mélange entre les rôles de l'auteur, du metteur en scène et du comédien qui amplifie les perspectives scéniques et spectaculaires.

L'objectif de cette parenthèse sur le métathéâtre n'est pas d'approfondir la réflexion sur cet instrument théâtral ni faire une analyse de cas sur ce thème. Il s'agit juste de donner une base de réflexion sur laquelle l'expression métathéâtre *de la vie* peut être étudiée, car le sens du *théâtre sur le théâtre* permet de faire un parallèle théorique. Ce concept est plus ample que le métathéâtre, car il permet une réflexion non seulement sur le théâtre, mais sur la vie et ses multiples aspects. Dans cette perspective, le *trickster* peut avoir une fonction de réflexion sur la vie dans la propre vie ; il peut être une créature qui joue avec les éléments de l'existence. Ses

---

<sup>297</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 203.

<sup>298</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du theatre*, Paris, Bordas, 1991, p. 283.

comportements, sa logique, ses mythes et les situations vécues sont autant de façons de s'exprimer sur un sujet : la vie.

Il peut remettre en question l'ordre actuel ou le *statu quo*. « [...] La présence d'un enfant rappelle aux adultes à quel point ils ont pris une certaine forme d'ordre, le *trickster* nous rappelle qu'il n'y a pas une seule façon de jouer. »<sup>299</sup> Il devient un instrument de provocation et, parfois, de rupture des paradigmes de différentes sphères (social, culturel). Il se manifeste comme une source vers l'infinitude des possibilités ; vers l'amplitude des chemins de vie.

« [...] le *trickster* incarne dans chaque culture l'imagination paradoxale du jeu, [...] pour découvrir de nouveaux paradigmes et même des nouvelles logiques. En tant que tel, il révèle aux hommes la liberté de modeler le monde [...]. »<sup>300</sup> Cette fonction de métathéâtre *de la vie* permet l'exploration des multiples thèmes par rapport à l'existence afin d'amplifier nos horizons de perception de nous-mêmes, notre société, nos valeurs et notre planète. C'est une possibilité de critique, mais surtout une idée de développer un espace de transformation.

Le *trickster* utilise les aspects plus vastes de la vie dans une perspective proche du rapport entre le dispositif du métathéâtre. C'est-à-dire qu'il joue avec les éléments présents dans la vie, par exemple : les êtres humains, les divinités, les animaux, les plantes, les frontières entre les mondes, la mort et la naissance, les valeurs sociales des communautés. Tous ces éléments peuvent être des outils qui stimulent la réflexion sur la vie, et le *trickster* est la figure sur laquelle ce jeu d'autocritique peut se concrétiser. La figure du *trickster* constitue « une incorporation symbolique de l'imagination humaine »<sup>301</sup>. Il représente une métaphore de celui qui joue avec les multiples aspects de la vie ; celui qui utilise les éléments constitutifs de notre existence afin de provoquer une discussion sur la propre nature d'être.

Pour conclure, les six principes du *guide heuristique* de William Hynes et les autres aspects abordés constituent une source pour la compréhension du *trickster*. Cette créature complexe et riche nous permet de nourrir la recherche sur le clown. Il est important de récapituler les éléments constatés afin d'organiser une base de données qui sera utilisée postérieurement. Les pistes analysées peuvent avoir des connexions entre elles, car elles sont fluides à tel point qu'elles s'entrelacent en faveur de la compréhension du sujet.

---

<sup>299</sup> William J. Hynes, William G. Doty, *op. cit.*, p. 212. Traduction libre: « [...] the presence of a child reminds adults how rigidly they have taken on a certain kind of order, the *trickster* reminds us there is no single way to play. »

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 212. Traduction libre : « [...] the *trickster* incarnates in every culture the oxymoronic imagination at play, [...] to discover new paradigms and even new logics. As such, he reveals man's freedom to shape the world [...] ».

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 216. Traduction libre : « a symbolic embodiment of the human imagination »

Ce sont: le mythe du *Wakdjunkaga* et du lièvre présents dans le livre de Paul Radin ; les citations d'autres exemples des fripons qui aident à la compréhension du sujet ; l'étude étymologique des mots *trickster*, *fripon*, *jouer des tours* et *Wakdjunkaga* ; le joueur de tours qui trompe et celui qui est trompé ; les divers noms liés au fripon ; sa logique, son comportement et son enseignement à l'envers ; son côté ambigu et ses multiples doubles; sa capacité de transformation ; sa transgression des normes et valeurs ; la satisfaction des besoins basiques comme une source de sa manifestation; son statut de voyageur et d'aventurier ; son aspect de messenger entre les divinités et les êtres humains ; son rôle de guérisseur ou médecin ; sa manifestation liée au divertissement et au rire ; et enfin, sa fonction de *métathéâtre de la vie*.

Ces aspects, énoncés à partir de l'analyse du *trickster*, seront mis en parallèle avec la figure du clown afin qu'ils puissent contribuer à sa compréhension.

La complexité de cette figure mythique peut contribuer à éclairer les fonctions plus primitives du clown. Elle peut aider à regarder une manifestation artistique d'une façon plus profonde en récupérant les éventuelles traces perdues au long des siècles. Ce type de parallèle théorique peut aussi influencer les artistes et clowns actuels dans la mesure où ils peuvent explorer les facettes du fripon comme une source d'inspiration. Le rapport entre le *trickster* et le clown peut être un souffle d'espoir contre la banalisation d'un personnage face à la logique de commercialisation et de consommation. Parfois dans différentes sociétés, le clown est devenu un produit commercial au point qu'il a perdu sa capacité de transgression et de transformation sociale en faveur d'une forme figée ou infantile. Ainsi, la recherche sur les racines du clown peut donner une contribution à la redécouverte d'un être puissant, symbolique et aimé par le public de multiples pays et de diverses époques.

#### 4 – Les moralités au XVI<sup>e</sup> siècle : berceau du clown

L'expression clown d'origine anglaise commence à apparaître et à se mettre en usage comme le soulignent plusieurs dictionnaires mentionnés dans notre chapitre sur l'étymologie du terme *clown* : 1 - un voyage étymologique du mot *clown*. Ceci est probablement dû à l'apparition du personnage du clown dans les moralités à la période Tudor en Angleterre dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. L'étude spécifique et profonde de la moralité ne sera pas réalisée dans ce travail, car il dépasse notre objectif de découvrir les principes essentiels du jeu clownesque. Ce genre littéraire et théâtral est très vaste et demande une recherche propre. Cependant, les points les plus importants seront étudiés comme les fonctions et les styles de

jeu des personnages dans la perspective d'éclairer l'apparition du clown.

Le clown se produisait dans un contexte scénique aux côtés de plusieurs autres personnages comiques liés à la dramaturgie des moralités. Nous avons choisi quatre personnages qui peuvent contribuer à notre analyse : le *vice*, le *rustre*, le *clown* et enfin le *fou*.

La moralité est un genre littéraire et théâtral du Moyen Âge et du XVI<sup>e</sup> siècle, mais l'expression même de la moralité apparaît en 1427, selon Mazouer<sup>302</sup>. L'Angleterre et la France sont les pays où les moralités ont surgi avec une importance sociale et culturelle. Les personnages représentent les péchés et les vertus des hommes ainsi que les institutions et les personnes de l'époque. Le sujet central est l'antagonisme entre le Bien et le Mal en relation avec l'homme.

Le but que s'assigne la moralité, et que l'allégorie lui rend aisément accessible, consiste à dégager des apparences et de l'obscurité les forces profondes qui agissent dans le monde et dans l'homme, au service du bien ou au service du mal. La moralité dissipe les ténèbres et les illusions du sensible, elle fait tomber les masques et remplace les apparences trompeuses par la réalité (...) cette révélation peut prendre le ton sérieux du sermon, mais le théâtre est plus efficace quand il fait rire.<sup>303</sup>

Entre les personnages présents dans ce type de spectacle, il y a l'allégorie. Elle symbolise « [...] une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit [...] »<sup>304</sup> ou l'« expression d'une idée par une métaphore (image, tableau, etc.) animée et continuée par un développement. »<sup>305</sup>

Bordier<sup>306</sup> montre quelques exemples des allégories présentes dans les moralités sans le but de nommer tous les types de personnages allégoriques. Ils sont les personnifications des vices et des péchés capitaux : avarice, orgueil, luxure, colère, mais aussi envie, paresse, gourmandise, et des facultés et des vertus : raison, honneur, connaissance, espérance et charité. Ils représentent également les pratiques de la vie chrétienne (contrition, confession, pénitence et satisfaction) et les institutions ou les collectivités (chrétienté, ministre, peuple). Dieu est souvent représenté par un

---

<sup>302</sup> Charles Mazouer, *La moralité au xvi<sup>e</sup> siècle en France* Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance T. 58, No. 2 (1996), pp. 351-365, [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/20678085>]. Consulté le 13 décembre 2017.

<sup>303</sup> Jean-Pierre Bordier, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives. », dans *Satira e beffa nelle commedie europee del Rinascimento*, éd. Maria Doglio Chiabò et al. Rome : Torre d'Orfeo, 200. 109-133.

<sup>304</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales CNRTL, « allégorie », [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/Allégorie>]. Consulté le 13 décembre 2017.

<sup>305</sup> Dictionnaire Larousse, « allégorie », [En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/all%C3%A9gorie/2337#6HIq7FkGik15pToh.99>]. Consulté le 13 décembre 2017.

<sup>306</sup> Jean-Pierre Bordier, *op. cit.*



attribut ou une manière d'agir : justice, raison, punition divine, grand dominateur. L'homme n'est pas Pierre ou Jean, ni saint Denis ou saint Christophe, mais l'humanité, l'homme pécheur. Le genre humain peut apparaître divisé en deux personnages, le bien avisé et le mal avisé, l'homme juste et l'homme mondain. La société est divisée en états : classes du labour, pauvre commun, pauvre du peuple, par exemple, pour les plus humbles, et marchands, noblesse, pour les plus riches.

Il s'agit de trouver deux niveaux de sens dans l'allégorie : le sens littéral et le sens profond qui est plus caché. De ce principe procèdent les personnifications devenues des personnages de théâtre et les métaphores qui figurent les actions de ces personnages, selon Doudet<sup>307</sup>.

En général, la moralité se caractérisait par la démonstration de l'importance de la vertu au public. Il s'agissait d'une représentation avec une fonction de transmission des valeurs religieuses et civiques. Elle avait le propos de montrer le bon chemin face à des milliers de tentations et de péchés. Donc, la punition, ou sa tentative, des responsables de la tentation des êtres humains (les Vices et leurs comparses) était le climax de la performance et le but final de ce genre de spectacle.

Deux aspects sont dignes d'être mentionnés : 1 – la diversité des moralités et ses allégories ; et 2 – l'utilisation du rire comme un outil théâtral.

La variation des moralités peut approcher ce genre littéraire et théâtral avec le Vice et le clown, car « [...] il n'y a pas *une* Moralité, mais *des* Moralités, de même qu'il n'y a pas seulement *un* Vice, mais *des* Vices. »<sup>308</sup> Et il est possible d'ajouter : il y a *des* clowns. La dramaturgie de la moralité changeait avec les différents types d'allégories proposés par les auteurs des spectacles. Les stratagèmes des personnages du mal permettaient la variation des situations développées pour corrompre les agents du bien et l'humanité. L'usage de l'allégorie permettait une ouverture de possibilités pour les auteurs en enrichissant la mise en scène et le jeu théâtral. L'allégorie rendait possible un changement de personnage du côté du mal et du bien et la construction de symboles d'une manière différente d'un personnage fixe d'une pièce théâtrale dramatique.

Le rire est l'autre élément présent dans les moralités, principalement au XVI<sup>e</sup> siècle en Angleterre. Celui-ci était exploité comme une source de jeu scénique en permettant la légèreté en face du discours dogmatique et chrétien. Il donnait à l'époque une couleur vive à travers l'esprit populaire du rire, en opposition à la stricte morale religieuse. Les bouffonneries étaient acceptées comme un

---

<sup>307</sup> Estelle Doudet, « *Finis allegoriae*. Un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) » dans *Mainte belle œuvre faicte. Études sur le théâtre médiéval offertes à G. A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 117-144.

<sup>308</sup> Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 454.

élément naturel dans la structure dramatique du spectacle en stimulant le divertissement du public. « L'ensemble du théâtre des Moralités est ainsi marqué par une importante concession de jeux de scène bouffons et de comique verbal. »<sup>309</sup>

Cette fonction du rire de donner une légèreté à la présentation se retrouve dans les moralités et aussi dans le cirque traditionnel. Il est possible de faire un rapport entre ces deux types de spectacles. Les clowns dans le cirque traditionnel font partie de la programmation du spectacle et, parfois, leurs numéros ont également la fonction de relaxer le public par rapport aux performances à grand risque. Il s'agit de provoquer le rire après une sensation tendue générée par une performance de danger physique. Parfois, le clown fait une parodie de la présentation précédente amplifiant l'effet comique et la détente du spectateur.

Dans la moralité, le rire faisait partie du côté profane du spectacle et les personnages vicieux et parfois stupides étaient liés au diable. Celui-ci était plus acceptable quand il faisait rire les gens. L'aspect répulsif, démoniaque, qui provoquait la peur, était adouci par la fonction du rire développé dans ces types de personnages, affirme Young<sup>310</sup>. Une figure qui illustre cette idée était le *Vice* porteur des malheurs, mais aussi du rire.

#### 4.1 – Le Vice comme précurseur du jeu clownesque

Le *Vice* lié aux vices de l'humanité et au diable était une figure comique dans la moralité. « 'Vice' dans un sens assez large, pour désigner l'agent du mal le plus important ou le personnage bouffon central, à travers toute l'époque des Moralités. »<sup>311</sup> C'est un meneur de jeu dans les moralités responsables d'une double fonction : la construction de la dynamique du rire mélangé avec la diffusion du malheur. Il organisait la situation en établissant les relations entre les personnages, leurs conflits et leurs fonctions dans la pièce. « Il est clair toutefois que, dramatiquement, le caractère essentiel ressort de toute l'intrigue et le meneur de jeu était le Vice [...] »<sup>312</sup>. Il y avait un côté malin lié à ce personnage au double visage, dans l'aspect séducteur lié au diable, une intelligence et une sagacité pour élaborer ses stratégies comme comédien afin de réaliser son objectif dramatique dans la moralité.

Ce côté malin du *Vice* aidait au développement du jeu dont l'objectif était le succès de la tentation en face du bien. Il faisait tout

---

<sup>309</sup> Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958, p. 114.

<sup>310</sup> Wilfred Young, « The comic devil in medieval english drama », *Hermathena*, n. 86, November 1955, p. 29-39. [En ligne: <https://www.jstor.org/stable/23039369>]. Consulté le 15 décembre 2017.

<sup>311</sup> Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 72.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p.16.

pour tromper l'allégorie de l'homme et ses représentants afin d'atteindre son but. Le Vice faisait jouer ses partenaires en sa faveur pour atteindre son but.

Sa caractéristique, être malin, n'excluait pas des moments où il faisait l'idiot. Peut-être avait-il ce type de comportement pour amuser le public avec une plaisanterie ou pour renforcer son côté malin. Toutefois, son rôle de faire le contrepoint aux forces du bien était clair.

Le jeu du *Vice* précède deux éléments du jeu clownesque : 1 – amuser le public ; 2 – le rapport direct avec les spectateurs.

Il fait partie d'une généalogie d'amuseurs publics difficiles à énumérer et étudier, car il y a une multitude de personnages comiques qui animent les spectacles de différents époques et civilisations. Le « [...] Vice n'est lui-même qu'un aboutissement, ou mieux un simple maillon dans la chaîne infinie des amuseurs publics. »<sup>313</sup> De cette façon, il a laissé ses traces dans l'histoire du théâtre en divertissant les gens avec une approche populaire par le rire. « Le Vice se veut amusant dès sa venue et il est assez clair que presque tous les moyens lui seront bons pour atteindre ce résultat. »<sup>314</sup>

Un point qui peut renforcer l'idée d'amuser les spectateurs est l'aspect de la professionnalisation des comédiens des moralités au XVI<sup>e</sup> siècle, et principalement pour le personnage du Vice. Il devait plaire au public, car la représentation était un travail rémunéré réalisé par des professionnels. L'intérêt du succès de la performance, donc la relation avec le public, était un outil pour évaluer en direct la performance des comédiens. « Les acteurs étaient des professionnels, leurs vies dépendaient du drame pour vivre. Ainsi, les pièces des moralités ont fait des efforts non dissimulés pour gagner l'audience [...] »<sup>315</sup>

Selon Bevington<sup>316</sup>, le Vice était joué normalement par le principal comédien de la troupe responsable de la moralité. Ce personnage demandait une expérience de performeur, car c'était un rôle central dans la pièce et complexe à jouer par un comédien.

Deux exemples peuvent illustrer le côté d'amuseur à partir du personnage du *Vice*. Le vers 66 de la pièce *Mankynde* (1470): « Si je suis là, c'est pour vous divertir »<sup>317</sup>. Et le vers 47 de la pièce *Kynge*

---

<sup>313</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>314</sup> *Ibid*, p. 110.

<sup>315</sup> Wendy Griswold, « The Devil's Techniques: Cultural Legitimation and Social Change », *American Sociological Review*, Vol. 48, 1983/n. 5, octobre, p. 668-680, [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/2094926>]. Consulté le 13 décembre 2017. Traduction libre : "The actors were professionals, depending on the drama for their livings. So the morality plays made unconcealed efforts to win an audience [...]"

<sup>316</sup> David M. Bevington, *From "Mankind" to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama in Tudor England*. Cambridge, Harvard University Press, 1962.

<sup>317</sup> Quellen Brandl, *Mankynde*, s/ed. 1465-1470. Traduction libre : « I say, ser, I am cumme hedyr to make yow game. »

Johan (1538) du personnage *Sedycyon*. « Ma foi, je suis venue ici pour m'amuser »<sup>318</sup>.

Bourgy<sup>319</sup> confirme le côté d'amuseur du Vice et son rapport avec le rire. « [...] la manière dont il [Vice] se présente au public ne le sera pas moins : le drôle entend bien être drôle en effet. »<sup>320</sup> Le rire peut être présent dans un moment important de la dramaturgie de la moralité. Par exemple, il y a un passage à la fin de *Like* (1568) avec le personnage *Newfangle* (Vice) où il essaye d'échapper à son châtement d'une façon comique et bouffonne. Avant d'être condamné, il monte sur le dos du diable et ils sortent au galop.

La fonction d'amuser le public est amplifiée par le rapport direct du Vice avec les spectateurs en explorant l'espace et le moment présent de la représentation. C'est-à-dire qu'il jouait *ici* et *maintenant* avec et pour son public. Il s'adressait aux gens d'une façon qui valorisait l'espace de la représentation, les personnes présentes et probablement les contextes actuels de l'époque. Les réactions du public face aux différentes provocations du Vice étaient appropriées pour son jeu et sa fonction. Le Vice lançait un appel direct à l'auditoire pendant la pièce, commentant l'action, sollicitant son approbation ainsi que ses contributions, forçant ainsi la participation des spectateurs à la tentation en cours, selon Johnson<sup>321</sup> et Jones<sup>322</sup>.

Le personnage du Vice et sa fonction au sein de la Moralité peuvent créer un pont entre l'univers de la pièce et le monde vécu par les spectateurs. Sa fonction est l'exploration de cette dualité entre le monde fictionnel du spectacle et le monde réel en utilisant des éléments de la vie quotidienne pour valoriser les effets scéniques de la moralité. Cela peut aussi influencer la vie des gens, que ce soit le thème (les péchés de tous les mortels) ou la participation du public pendant le spectacle.

Ainsi, les frontières entre la vie personnelle et le monde de la pièce se mélangeaient à partir des envies et besoins concrets du joueur du Vice.

D'abord, le vice, le comédien principal, domine la pièce chaque fois qu'il est physiquement présent. [...] Dans le même temps, le joueur est lui-même, rassemblant de l'argent réel pour financer sa troupe itinérante dont il est le principal acteur. Il n'y a pas de limite fixe entre l'acteur et son rôle [...] <sup>323</sup>.

---

<sup>318</sup> John Bale, *Kynge Johan, Manly: Specimens*, vol 1, s/ed. 1538. Traduction libre: « Be me fayth and trowth, I came hyther to be merye. »

<sup>319</sup> Victor Bourgy *op. cit.*

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>321</sup> Carl Robert Johnson, « Audience involvement in the Tudor Interlude ». *Theatre Notebook* 24, 1970, p. 01-111.

<sup>322</sup> Robert C. Jones, « Dangerous sport: the audience's engagement with Vice in the Moral Interludes », *Renaissance Drama*, n.s. 6, 1973, p. 45-64.

<sup>323</sup> David Wiles, *Shakespeare's clown Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 02. Traduction libre: « First, the Vice, the principal comedian, dominates the play whenever he is physically present.

L'interrelation entre la vie réelle et le rôle s'intensifiait à travers les particularités de chaque comédien en enrichissant son jeu avec le public du spectacle.

Ce lien du Vice avec son public est abordé par David Wiles<sup>324</sup>. Selon l'auteur, le Vice a un rapport avec le fou dans les festivals folkloriques où ce dernier jouait le rôle de maître de cérémonies et explorait la logique au contraire du quotidien. Quand les comportements normalement interdits sont libérés au moment de la fête du carnaval. « La fonction du Vice est également d'être célébrant carnavalesque. [...] Il fait l'inversion de l'ordre établi »<sup>325</sup>. Il fait le lien entre les deux mondes, car il « [...] force le public à prendre conscience de son double statut de pécheurs (en étant vivants) et célébrants (en étant à une pièce de théâtre). »<sup>326</sup> Ce double sens enrichit l'enjeu de la moralité et les rapports entre la scène, les spectateurs et le rire.

Deux Moralités peuvent exemplifier les rapports du Vice avec le public à partir de la logique du maître de cérémonies et du jeu avec l'espace et les spectateurs. Dans le premier cas, le personnage *Avaryce*, de la pièce *Respublica* (1553), vient saluer l'auditoire. « La compagnie, bonjour ! Aux petits comme aux grands, à tous je dis bonjour, gentilshommes ou manants. »<sup>327</sup> La deuxième situation se passe dans le spectacle *Love* (1533) de John Heywood où le Vice fait une entrée sur scène par la salle. « [...] Le Vice arrive soudain en courant dans la salle, au milieu du public, porteur sur la tête d'un énorme baquet de cuivre rempli de pétards. »<sup>328</sup>

Ces deux exemples peuvent contribuer à comprendre la figure du Vice et permettent une association avec les clowns contemporains. Aujourd'hui, les clowns saluent leur public dans les spectacles de rue, au théâtre et encore au cirque. Les entrées sur scène à partir du public sont aussi trouvées comme une stratégie du clown actuel de surprendre ses spectateurs. Dans la *Cia da Bobagem*, par exemple, nous avons fait des entrées à cheval, en motocyclette, en vélo, à pied, par la fenêtre d'une salle ou avec un chariot.

Ces deux éléments trouvés dans la figure du Vice peuvent stimuler un rapprochement avec le clown, car ils montrent une ressemblance des styles de jeu comique indépendamment de la distance temporelle entre eux. L'écart de plus de quatre siècles

---

[...] At the same time, the player is himself, gathering real money to fund the itinerant troupe in which he is the principal. There is no fixed boundary between actor and role [...] ».

<sup>324</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 02.

<sup>325</sup> *Ibid*, p. 02. Traduction libre: « Mischief's function is equally to be carnivalesque celebrant. [...] He inverts the established order. »

<sup>326</sup> *Ibid*. Traduction libre: « [...] forces the audience to be aware of their own dual status as sinners (through being alive) and celebrants (through being at a play). »

<sup>327</sup> Victor Bourgy *op. cit.*, p. 103.

<sup>328</sup> *Ibid*, p. 109.

n'empêche pas les points en commun entre ces amuseurs publics et contribue au but de la thèse : chercher les principes essentiels du jeu clownesque.

Par conséquent, les caractéristiques du Vice éclairent les origines du clown.

#### 4.2 – Surgissement du clown au XVI<sup>e</sup> siècle : deux théories principales

Il y a deux courants principaux concernant l'origine du clown et son rapport avec le Vice du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans le premier, le clown est originaire du Vice et de ses influences. Le deuxième fait une analyse en valorisant le *Rustre* comme le responsable du surgissement du clown.

Le premier courant, qui domine, remarque l'importance du Vice dans le surgissement du clown chez Eduard Eckhardt<sup>329</sup> ; Edmund Chambers<sup>330</sup> ; Spivack<sup>331</sup> ; Wiles<sup>332</sup>. Selon Wiles,

L'ancestralité du clown à partir du Tudor Vice est un fait généralement accepté de l'histoire théâtrale. [...] L'examen de la tradition du Vice aide à comprendre la centralité du rôle du clown dans la scène Elisabéthaine.<sup>333</sup>

Le théoricien Eckhardt<sup>334</sup> fait une étude comparative entre le Vice et le clown afin de trouver des ressemblances et justifier le lien entre les deux figures.

Cependant Cushman<sup>335</sup> fait une analyse de la fonction du Vice et sa liaison avec le clown dans les moralités. Selon lui, le Vice et le diable sont sérieux avec un objectif purement théologique de transmettre les principes éthiques chrétiens. Il questionne le rire présent dans le jeu de ces personnages.

L'autre théoricien Chambers<sup>336</sup>, contemporain de Cushman<sup>337</sup> fait des critiques sur l'aspect théologique du Vice, car le premier

---

<sup>329</sup> Eduard Eckhardt, *Die Dialekt- und Ausländertypen des älteren englischen Dramas*, Louvain, Bang's Materialen, 1910.

<sup>330</sup> Edmund Kerchever Chambers, *The medieval stage*, vol II, London, Oxford University Press, 1903.

<sup>331</sup> Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958.

<sup>332</sup> David Wiles, *Shakespeare's clown Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 01. Traduction libre : « The clown ancestry in the Tudor 'Vice' is a generally accepted fact of theatre history. [...] An examination of the Vice tradition helps us to understand the centrality of the clown's role on the Elizabethan stage. »

<sup>334</sup> Eduard Eckhardt, *op. cit.*

<sup>335</sup> Lysander William Cushman, *The devil and the Vice in English Dramatic Literature before Shakespeare*, London, Halle a.S., M. Niemeyer, 1900.

<sup>336</sup> Edmund Kerchever Chambers, *op. cit.*

<sup>337</sup> Lysander William Cushman, *op. cit.*



renforce une partie comique du diable dans l'origine des mystères. Il fait valoir que le diable, en réponse à la demande populaire, était souvent un bouffon et qu'il n'a jamais été une figure purement théologique-mythologique d'origine biblique. « L'instinct qui a fait du Miracle une joie pour le bourgeois médiéval est le même instinct que le paysan plus primitif satisfait par une vingtaine de modes de drame folklorique rudimentaire. »<sup>338</sup> L'auteur Wilfred Young fait aussi une critique. « Ce qu'il [Cushman] omet dans son étude, cependant, c'est la considération de la nature de l'esprit médiéval. »<sup>339</sup>

Un rapport avec les figures comiques populaires dans les fêtes folkloriques et le Vice est la base de l'article de Mares<sup>340</sup> (1958). Il cherche à établir une connexion entre les fous de fêtes médiévales avec l'origine du Vice. Par conséquent, l'aspect comique du Vice a son origine dans l'univers populaire du rire. C'est ce qui donne encore des pistes pour accepter le Vice comme un bouffon qui peut être à l'origine du clown.

Cependant, il y a suffisamment de preuves pour établir une connexion étroite entre le vice et une figure dans les rituels populaires. [...] Il est un représentant de l'esprit laïc, la jouissance du plaisir au présent sous la menace de l'extinction [humaine] [...]»<sup>341</sup>.

Le lien du Vice avec l'esprit comique populaire de l'époque médiévale aide à établir une connexion entre ce personnage et le clown. Les deux utilisent le rire comme élément de leur jeu même avec des fonctions différentes dans les moralités.

En opposition, un deuxième courant défendu principalement par Victor Bourgy<sup>342</sup> souligne que le clown est une figure autonome avec sa propre origine influencée principalement par le personnage du *rustre* dans les moralités du XVI<sup>e</sup> siècle. « Contrairement à la thèse soutenue par Eckhardt, on ne dira donc pas que le Vice donne naissance au clown. »<sup>343</sup> L'auteur français confirme l'aspect bouffon

---

<sup>338</sup> Edmund Kerchever Chambers, *op. cit.*, p.147. Traduction libre : « The instinct which made the Miracle plays a joy to the Medieval burgher is the same instinct which the more primitive peasant satisfied in a score of modes of rudimentary folk drama. »

<sup>339</sup> Wilfred Young, « the comic devil in medieval english drama », *Hermathena*, n. 86, November 1955, p. 29-39. [En ligne: <https://www.jstor.org/stable/23039369>]. Consulté le 15 décembre 2017. Traduction libre : « What he omits from his study, however, is a consideration of the nature of the Medieval Mind. »

<sup>340</sup> Francis Hugh Mares, « The Origin of the Figure Called "The Vice" in Tudor Drama », *Huntington Library Quarterly*, Vol. 22/ n. 1, Nov., 1958, p. 11-29, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/3816153>]. Consulté le 15 décembre 2017.

<sup>341</sup> Francis Hugh Mares, *op. cit.*, Traduction libre : « There is enough evidence, however, to establish a close connection between the Vice and a figure in popular rituals. [...] He is a representative of the secular spirit, the enjoyment of present pleasure under the threat of extinction [...]»

<sup>342</sup> Victor Bourgy *op. cit.*

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 88.

du Vice et son rapport étroit avec le rire, cependant il dénie l'ancestralité du *Vice* par rapport au clown. Celui-ci apparaît dans la moralité et dans le monde théâtral comme une figure nouvelle qui réunit d'autres figures comiques.

Le type de confusion le plus répandu et qui, en raison de ses incidences, est en droit de retenir le plus notre attention concerne donc les rapports du Vice en du clown. Dans l'ensemble, il nous paraît que la différenciation de ces deux personnages telle qu'elle nous est [...] remarquablement respectée sur la scène.<sup>344</sup>

La thèse défendue par Bourgy repose sur la différence de jeu entre la figure du Vice et celle du clown qui empêche une liaison plus étroite entre ces deux figures, en opposition au premier courant mentionné précédemment. Selon le chercheur français, « [...] la naissance de ce dernier [le clown] coïncide à peu près avec l'établissement d'une comédie nouvelle qui est en grande partie faite pour lui et où il se trouve à l'aise. »<sup>345</sup>. Le Vice perd sa fonction dans les moralités au moment où le clown gagne de la place et son influence la plus proche est justement le personnage du rustre. Le clown devient une catégorie à part de la scène anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le *Rustre*, « [...] père 'spirituel' du clown [...] »<sup>346</sup>, est une figure venue de la campagne pour chercher fortune à la ville qui est en train de se construire. Ces traits sont présents dans le clown qui se caractérise comme une représentation de l'esprit populaire et ses personnages du peuple dans les moralités : serviteur, artisan, cordonnier, garçon d'auberge, garde, charbonnier ou paysan, et même bourreau. Selon Bourgy, le clown nous apparaît indéniablement comme le continuateur du *Rustre*, mais le premier a dépassé son père. Le clown devient plus populaire que le *Rustre* en gagnant plus de place dans les pièces.

C'est vers 1540 que commence véritablement à se manifester au théâtre ce bouffon d'un type original [*Rustre*], qui nous arrive tout droit de sa campagne, qui parle une langue rugueuse à souhait et qui vient manifester jusque sur la scène les désirs grossiers et les craintes élémentaires qui étaient les siens à la ferme.<sup>347</sup>

Le *Clown* apparaît plus tard, vers 1580, comme un aboutissement du *Rustre*. Il va amplifier le jeu du *Rustre* en ayant une femme, par exemple. Le fait d'être marié génère des situations comiques inattendues pour le clown.

Il est à noter que l'étude étymologique faite précédemment dans cette thèse met en évidence le terme *Clown* comme une figure

---

<sup>344</sup> Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 164.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 63.

de la campagne, un rustique et d'origine populaire et simple. Voir dans la partie : 1 - Un voyage étymologique du mot *clown* (II, B, 1). Cette origine étymologique remonte à l'origine historique et même au jeu du clown au XVI<sup>e</sup> siècle présent dans les moralités. "[...] Le rustre est l'ancêtre évident du clown, comme le suggèrent assez par ailleurs l'évolution du mot 'clown' lui-même et les quelques ressemblances que nous avons déjà pu noter entre ces deux figures. »<sup>348</sup> La thèse de Bourgy renforce cet aspect par la relation étymologique discutée antérieurement.

Cependant, Bourgy se contredit lorsqu'il parle des innombrables influences et interconnexions entre ces bouffons de l'époque. Par exemple :

Il n'est pas question de prétendre que sur la scène de la Renaissance les types bouffons parviennent à mener une existence parfaitement indépendante, sans exercer ou subir des influences mutuelles. [...] La superposition des figures y est au contraire en un sens un phénomène courant.<sup>349</sup>

« Pourtant, il serait inexact de prétendre qu'il n'y eut jamais d'interaction entre le Vice et le clown. »<sup>350</sup> Ces affirmations vont contre l'indépendance des traits des personnages cherchés par Bourgy. Il fragilise sa position en renforçant l'argument selon lequel le Vice a contribué au surgissement du clown. L'auteur dans d'autres passages fait remarquer les traces du *clown* présentes dans le *Vice*.

[...] il est arrivé aussi que le Vice, à une époque où le clown n'était pas même encore apparu, présente déjà tels ou tels des traits qui étaient destinés à caractériser son illustre rival. [...] Mais il est d'autres cas encore où le Vice laisse entrevoir quelques-unes des particularités du clown.<sup>351</sup>

Ces passages illustrent la fragilité de la pureté des types bouffons au XVI<sup>e</sup> siècle et la difficulté d'affirmer avec certitude l'unique influence du *Rustre* ou du *Vice* dans l'apparition du *Clown*. Il y avait peut-être une interaction entre les comédiens à partir d'un échange d'expériences et d'essais informels. Apparemment, les formes hybrides sont plus probables que l'hypothèse visant à les séparer. L'acceptation de ces interactions est un défi pour les théoriciens qui, parfois, cherchent à fragmenter les figures comiques afin de trouver une nouvelle approche 'scientifique'.

Dans les deux courants mentionnés ci-dessus, nous trouvons des limites dès le départ de l'analyse. La réflexion concernant le «

---

<sup>348</sup> Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 167.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.166.

texte de représentation »<sup>352</sup> est difficile et complexe. Celui-ci dépasse les textes littéraires des moralités ou leurs histoires parce que la compréhension de la mise en scène et la façon dont les acteurs/personnages ont réellement agi pendant chaque représentation sont délicates. Il s'agit d'une connaissance éphémère et vivante qui meurt à chaque spectacle. La rencontre entre scène et public peut être analysée, mais l'expérience vécue acquiert seulement sa plénitude au moment de la représentation vivante, *in loco*. Comment expliquer une expérience vécue au XVI<sup>e</sup> siècle entre les acteurs et leur public ? Une analyse théorique ? Une étude sémiotique ? Alors, est-il impossible d'analyser un événement aussi éphémère que le spectacle vivant ? Il reste des estimations et des spéculations sur l'événement du passé. « [...] On peut croire que la différence est considérable entre ce qui se jouait sur la scène et ce qui nous est parvenu. »<sup>353</sup> La littérature par le registre des pièces écrites peut fournir des pistes par rapport à l'événement théâtral du passé. Cependant, les réflexions sur les spectacles vivants ont une limitation due à la nature de l'objet d'étude qui va se concrétiser dans le moment réel de la scène jouée pour et avec les spectateurs.

Après avoir parcouru les figures du Vice et du Rustre, nous nous proposons maintenant d'analyser les caractéristiques du Clown présent dans les moralités et de rendre possibles les relations avec ce qui a déjà été discuté.

#### 4.3 – Clown dans les moralités au XVI<sup>e</sup> siècle

Victor Bourgy est encore une fois la référence de notre étude sur le *Clown* trouvé dans les moralités au XVI<sup>e</sup> siècle. L'étude sur la figure spécifique du *Clown* dans cette période est limitée, car les réflexions sur le théâtre de cette époque sont centrées sur la figure du *Vice*. Donc, la thèse développée par le chercheur français Bourgy sera notre base pour une esquisse d'un premier clown nommé en tant que tel.

---

<sup>352</sup> « Le mot 'texte', avant de faire référence à un texte écrit ou oral, imprimé ou manuscrit, signifie 'en tissant ensemble'. En ce sens, il n'y a pas de représentation qui n'ait pas de 'texte'. Ce qui concerne le texte (le tissage) de la représentation peut être défini comme 'dramaturgie', c'est-à-dire *drama-ergon*, 'travail en action' dans la représentation. La façon dont les actions fonctionnent est la trame. » Eugenio Barba, Nicola Savarese, *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Supervisão Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 68. Traduction libre: « A palavra 'texto', antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa 'tecendo junto'. Neste sentido não há representação que não tenha 'texto'. Aquilo que diz respeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como 'dramaturgia', isto é, *drama-ergon*, o 'trabalho em ações' na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama. »

<sup>353</sup> Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 393.

S'il est assez difficile de déterminer les circonstances exactes de la naissance du clown, il est clair en revanche que très vite ce nouveau personnage conquiert la faveur du public, car le terme 'clown' va se retrouver désormais avec régularité dans les pièces [...] <sup>354</sup>

Le clown apparaît dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, selon Bourgy. Il est plus proche du Rustre, car ils ont une fonction proche dans les moralités analysées par l'auteur. Ils représentent les gens plus populaires et leur univers. Par contre, le rôle du Vice est plus complexe dans la trame des moralités parce qu'il a la fonction de divertir et d'être le maître de cérémonie, mais il est la cause du malheur des autres personnages. Le clown a une fonction *mineure* dans la dramaturgie sans l'obligation de faire le mal ou d'avoir une responsabilité dans le spectacle. Il est là pour divertir le public, principalement les gens du peuple. C'est ce qui permet une autonomie et une liberté de jeu. Cependant, les deux sont des provocateurs du rire et interagissent avec le public même avec des manières différentes dans la dramaturgie de la moralité. Ces aspects seront analysés plus tard dans la partie des différences et des similitudes entre le vice et le clown.

Il y a quatre éléments principaux reconnaissables dans le surgissement du clown au XVI<sup>e</sup> siècle selon Bourgy : 1 - l'esprit simple, 2 - l'âme naïve, 3 - un solide estomac et 4 - le cœur généreux. Ces aspects donnent une idée du caractère de cette figure qui apparaît dans les moralités. Les quatre aspects peuvent être présents tous ensemble ou partiellement dans un personnage, toutefois ils sont connectés au contexte de la figure du clown. L'univers exploré par ce personnage est la logique des gens qui viennent de la campagne avec une façon de penser et d'agir particulière. Il cherche à donner la voix, le corps et l'esprit à ce type de personne d'une façon comique et théâtrale.

Ces quatre caractéristiques donnent des pistes sur le jeu clownesque à ce moment particulier de l'histoire, mais elles peuvent contribuer à reconnaître les principes essentiels et la possible universalité de ce type de jeu.

Chez notre ami le centre de gravité se situe au niveau de la ceinture, si ce n'est en dessous. Dans son appréciation des choses, le ventre pèsera toujours d'un poids énorme, car le clown est essentiellement un être simple, d'une simplicité qui se marque sur le plan mental autant que sentimental : il est l'enfant de la nature dans ses pensées comme dans ses émotions, dans ses besoins et ses désirs. <sup>355</sup>

L'esprit simple est un manque de savoir intellectuel et une logique primaire, car cette simplicité vient de son origine paysanne. « Le clown ne possède pas la subtilité qui caractérise ceux qui depuis

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>355</sup> Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 146.

longtemps vivent à la ville. »<sup>356</sup> Il parle d'une façon propre et est quelquefois difficile à comprendre. Cependant, il a de l'astuce pour se venger d'un ennemi ou imaginer des stratagèmes plus laborieux. « Il est une certaine sagesse populaire, dont notre ami est assurément le digne représentant [...] »<sup>357</sup>.

Le clown a ensuite l'âme naïve. Influencé comme il l'est encore par le monde rural, le clown en possède certes toutes les peurs élémentaires. « Même si son occupation ou son ambition l'amènent à la ville, il reste très proche du terroir et les bêtes sont encore son univers familier. »<sup>358</sup> Il croit que le diable va apparaître devant lui personnellement et il le voit partout même dans les choses les plus ordinaires. Son univers est limité à l'horizon et à sa paroisse. Il doute des gens qu'il ne connaît pas et, parfois, il préfère les animaux parce qu'ils sont plus simples à comprendre.

Il y a un solide estomac, car « son idéal est d'un bonheur tout matériel. »<sup>359</sup> Le clown adore boire et manger, mais des victuailles spécifiques liées à son univers. Il aime la bière et la nourriture lourde avec de la viande et du gras. « C'est la bière qui, dans la vie du clown, tient cette place particulièrement importante et la bière, on le sait, se boit dans un grand verre... si ce n'est au tonneau ! »<sup>360</sup> Et « un bon morceau de bœuf et puis du bouillon, avec un doigt de gras »<sup>361</sup>

Même si le clown « [...] est doté en effet d'un estomac insatiable [...] »<sup>362</sup>, il a aussi le cœur généreux. Le clown, différemment du Vice et du Rustre, peut se marier, mais avec des filles ou matrones qui peuvent être agressif envers lui. Il cherche les femmes et les femmes le cherchent. Il s'agit d'un personnage qui explore l'univers du mariage et les relations entre femmes et hommes et leurs multiples effets comiques et scéniques. « En homme très simple et naturel qu'il est, il ne s'embarrasse pas autrement de scrupules et tente sa chance bravement. »<sup>363</sup>

Au delà des quatre points mentionnés, on peut remarquer, dans le clown au XVI<sup>e</sup> siècle, sa diversité. « Il est fait de quelques traits fondus avec bonheur et qui forment un type capable de s'adapter à de multiples situations, de prendre des figures diverses, d'assumer des fonctions variées. »<sup>364</sup> Il s'agit d'une figure versatile, car il joue des rôles variés en différentes circonstances dramatiques. Le clown a de multiples visages.

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>361</sup> H.-D, *Mucedorus*, Vol. VII, 1588-1598, p. 240.

<sup>362</sup> Victor Bourgy, *Op. cit.*, p. 153.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. p. 157.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 162.



Trois exemples illustrent le comportement de cette figure populaire à la guerre :

1 – Le clown essaie de survivre en évitant la bataille d'une façon ridicule et sans honneur. Il se jette au sol en imitant les morts pour vivre le lendemain. « [...] Il n'est pas blessé ; il a seulement choisi de faire sien le rôle d'observateur au sol, et de son poste il va commenter à sa manière ce qu'il peut voir de la bataille, le nez dans l'herbe [...] »<sup>365</sup>.

2 – Le clown abandonne son poste pour chercher de la bière à la taverne. « Nous avons vu déjà deux soldats de faction se chercher de bonnes raisons de quitter leur poste pour aller faire un tour du côté de la taverne. »<sup>366</sup>

3 – « [...] Le clown, qui ne fanfaronne pas devant un adversaire (il ne faut jamais provoquer le sort !), aime assez à plastronner une fois que le danger est passé et qu'il se retrouve seul [...] »<sup>367</sup>.

Le clown au XVI<sup>e</sup> siècle ouvre une porte pour comprendre cette figure qui a une sagesse d'une personne du peuple. Il donne la parole aux gens exclus dans la société de l'époque et d'une hiérarchie inférieure, mais qui représentent le public des spectacles et une force de base dans la structure sociale. Ce n'est pas par hasard qu'il devient populaire en dépassant ses concurrents, le *Vice* et le *Rustre*, sur la scène.

D'autres figures comiques de différents moments de l'histoire peuvent avoir ces aspects mentionnés. Les serviteurs et les parasites de l'antiquité, l'auguste du cirque traditionnel, les burlesques au cinéma et les clowns actuels peuvent avoir ces traits, car ils sont aussi des personnages qui explorent ces caractéristiques basiques d'un être humain.

La pédagogie clownesque et la conception du clown d'aujourd'hui peuvent abriter ces influences des anciens clowns. C'est ce qui renforce notre but d'investiguer les principes essentiels de ce jeu.

#### 4.4 – Différences et ressemblances entre clown et Vice

Notre réflexion sur l'origine du clown dans les moralités au XVI<sup>e</sup> siècle touche à sa fin avec une comparaison entre le *Vice* et le *Clown*. Notre propos est de découvrir quelques éléments de rapprochement et de dissemblance entre ces deux figures.

L'influence du *Vice* dans l'origine du *Clown* est défendue dans le premier courant dominant mentionné plus haut. Toutefois, le *Clown* a aussi influencé le *Vice*.

---

<sup>365</sup> G. Peele, R. Greene, *Lochrine*, 1591-1595. MSR, 1908, II, 6, 878-880. Apud Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 151.

<sup>366</sup> Victor Bourgy, *op. cit.*, p. 153.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 151.

[...] Le type original du rustre-clown poussait le Vice un peu plus vers certains de ses aboutissements naturels [...]. Il est clair en tout cas que le Vice, normalement très désincarné et en marge de l'humanité, s'est quelque peu enrichi, grâce à cette gourmandise et à cette luxure [...]. Pour avoir cédé au clown une situation, le Vice a reçu du rustre, ancêtre de celui-là [le clown], des traits de caractère.<sup>368</sup>

Les traits humains basiques présents chez le *Clown* ont inspiré le jeu et la composition du *Vice* sans perturber sa fonction primordiale de séducteur. Le représentant du diable essayait de tenter dans la moralité les allégories d'homme. L'origine du Vice était donc d'ordre surnaturel et inhumain d'où il tirait son habilité démoniaque. Toutefois, les échanges entre ces figures comiques ont stimulé une 'humanisation' du *Vice* en amplifiant les possibilités de jeu au-delà de sa fonction dramatique de base. Par contre, le clown est par essence lié à l'ordre matériel des êtres humains guidés par leur *solide estomac* et leurs besoins au dessous de la ceinture. Tout cela génère plus de liberté pour le *Clown* dans la pièce en comparaison avec le *Vice*, car le premier explore son caractère comme source de jeu alors que l'autre est limité par son rôle. Les apparitions du clown en différents moments de la moralité sans aucune raison significative illustrent cette liberté de jeu.

De façon tout à fait originale, le clown offre au contraire cette particularité d'être pratiquement superflu dans la pièce ; qu'il fasse bien ou mal, avons-nous vu, importe peu : c'est toujours comme s'il ne faisait rien. Il n'est donc que l'occasion de rire, d'un rire qui s'exercera le plus volontiers d'ailleurs à ses dépens, car si le clown n'a pas de fonction précise dans l'intrigue, il faut bien que l'amusement dont il a la charge prenne appui sur quelque chose et ce sera tout naturellement sur son propre caractère.<sup>369</sup>

Cet aspect *superflu* du clown permet le surgissement du rire à cause de ses comportements et ses logiques particulières indépendamment du contexte de la moralité. Le public rit à cause de ses défauts parfois retrouvés dans les situations vécues par le *Clown*. C'est le plaisir, différent du rire du *Vice*, d'une humanité moyenne. Celui-ci va provoquer le rire par ses astuces aux dépens d'un innocent abusé. C'est le malin qui trompe le moins intelligent. Ces deux manières stimulent le rire, mais de façons différentes.

Il est possible de faire une association avec le duo des clowns traditionnels au cirque : le clown blanc et l'auguste. Le premier ressemble au *Vice*, car il essaye de tromper l'auguste dans les entrées clownesques avec ou sans succès, parce que l'auguste peut finir le numéro en dupant le clown blanc. L'auguste ressemble au *Clown* avec son échec et ses comportements décalés. C'est le stupide.

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 481.

Les deux figures représentent deux aspects négatifs. Le *Vice* symbolise la dimension morale et le clown le côté social. Le premier est contraire à la vertu et à la sagesse. Le clown, lui, est lié au manque d'urbanité et de statut social, car il vient de la campagne pour habiter en ville, voir Wiles<sup>370</sup>.

Un dernier aspect est à souligner, le *Clown* a l'objectif dramaturgique d'être aimé par son public et non pas rejeté comme l'exemple de la tentation, le *Vice*. La vertu doit avoir la victoire face à la tentation, c'est le message de la moralité. Cependant, le clown est un être à part de ce conflit entre les forces du bien et du mal.

Pour conclure, il y a un lien entre ces deux figures du *Vice* et du *Clown* à tel point que l'un a influencé l'autre indépendamment de l'ordre de leurs surgissements dans les moralités. Le *clown* a donné de l'humanité au *Vice* et celui-ci a laissé de la place à ce nouveau comique. Les fonctions dramatiques dans les moralités sont différentes, car le meneur du jeu, le *Vice*, a une fonction essentielle en tant que pôle instigateur de la tentation. Le *clown*, pour sa part, n'a pas cette responsabilité dans le spectacle et il peut investir dans la construction du rire à partir de son caractère en se donnant une liberté de jeu, des situations et des rôles différents. Le rire est un élément de rapprochement entre eux, même s'il est exploré de façons variées selon les spécificités de chaque figure. Ils représentent un côté négatif d'ordre moral pour le *Vice* et de civilité pour le *clown*, car les deux ne sont pas des références à suivre, mais à éviter.

La difficulté d'analyser aujourd'hui une pièce ou une moralité jouée aux XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> en raison de la nature éphémère de l'objet d'étude n'exclut pas notre envie de comprendre le développement du jeu clownesque.

Les différences théoriques n'excluent pas une possible identification de principes communs et de connexions avec le jeu clownesque développé dans cette thèse : A - le rire comme un outil scénique et communicatif ; B - l'interaction directe avec le public et l'espace ; C - La relation entre le stupide et le malin. Certains de ces principes essentiels sont également présents dans le personnage du *Vice*, du rustre et enfin du clown au XVI<sup>e</sup> siècle.

Le fou est une autre figure qui apparaît possiblement liée au clown. Il a une histoire plus ancienne, présent dès le monde médiéval du XI<sup>e</sup> siècle. Il a inspiré et inspire encore les clowns. La partie suivante sera dédiée à cette créature emblématique du monde théâtral et clownesque.

---

<sup>370</sup> David Wiles, *op. cit.*

## 5 – Fou

Le fou est la quatrième figure liée au clown. Il a une histoire qui dépasse l'époque de la naissance du clown et les moralités, car l'apparition du terme *fou* est plus ancienne, datant du XI<sup>e</sup> siècle. Le fou est un symbole du moyen âge présent dans le folklore, la littérature, la philosophie, la peinture, les fêtes, le théâtre et dans la vie courante des villes et des cours royales.

Nous l'étudions parce qu'il a influencé le clown et aussi le *Vice*. Toutes ces figures ont des connexions entre elles, car le *Vice* jouait comme le *fou* dans certaines moralités. Le clown et le fou sont des créatures qui peuvent provoquer le rire. Les dénominations mélangées, et des influences entre eux existent à tel point qu'ils peuvent être synonymes, selon Janik<sup>371</sup>.

La littérature va contribuer à élargir la notion de fou à partir des quelques idées présentent dans *La Nef des Fous* (1494) de l'auteur Sébastien Brant et *L'éloge de la folie* de Desiderius Erasmus de Rotterdam. La figure du *morosophe*, le *sage fou*, mentionné par Erasmus dans son livre sera mise en relation avec le fou et le clown. Enfin, le concept de fou naturel et artificiel de Robert Armin va enrichir notre réflexion théorique sur le clown.

### 5.1 – *Dionysies, saturnales* et *fêtes des fous* : de la célébration archaïque au Moyen Âge

« [...] Le nombre des fous est infini : *Stultorum infinitus est numerus* [...] »<sup>372</sup>

Étudier la manifestation et le symbole du fou est un champ très vaste, donc nous avons choisi deux entrées à partir de la littérature sur cette figure qui peuvent nous aider dans notre démarche théorique. Avant de montrer les idées principales des œuvres de Brant et Érasme, nous allons faire une contextualisation des fêtes grecques de *Dionysos*, des *saturnales* romaines et jusqu'aux *fêtes de fous*. Ce parcours a pour objectif de donner une base sans être perdu dans le vaste contenu envisagé, et de mettre en lumière les rapports avec le jeu et l'univers clownesques. Il s'agit de trouver les principes de ces manifestations mythiques et populaires afin d'enrichir la théorie clownesque.

C'est ne pas le lieu de faire une étude anthropologique, sociologique et mythologique approfondie du mythe de *Dionysos* ou

---

<sup>371</sup> Janik Vickie K. (ed.), *Fools and jesters in literature, art and history a bio-bibliographical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1988.

<sup>372</sup> Marc de Montifaud, *Les triomphes de l'abbaye des conards*, Paris, A. Lacroix et Cie. Editeurs, 1877, p. VII.

des deux fêtes populaires, mais d'aider à la contextualisation des fous et leurs deux concepts de fou naturel et artificiel.

Les fêtes de fous sont un héritage des rituels/festivités antiques en hommage au dieu grec *Dionysos* et sa continuation romaine à travers les saturnales, selon Bakhtine<sup>373</sup>. Éclairer ces événements marquants de l'humanité peut enrichir notre analyse.

« Le dieu de joie »<sup>374</sup> *Dionysos* est le dieu du vin, du théâtre, de la transformation, de la fertilité, de l'excès, de la folie et de la démesure. Il est errant, dieu de nulle part et de partout. À la fois vagabond et sédentaire. Jean-Pierre Vernant<sup>375</sup> souligne que, dans l'histoire de *Dionysos*, tout est centré sur la dialectique entre identité et altérité, autochtonie et ouverture à l'étranger. Ce n'est pas un hasard si *Dionysos* est le dieu qui vient du dehors, toujours perçu comme étranger à la cité et mettant en danger sa stabilité.

Son cortège est constitué des ménades en état de possession. Ce sont les femmes qui dansent, ont la tête en arrière, crient, sont hors d'elles-mêmes. Le Satyre fait hommage à ce dieu venu du dehors de la ville, de l'étranger, de la nature ou de la forêt : il est son lien avec les bêtes.

C'est le dieu de la vigne. Cela veut dire quoi ? Ça veut dire que tout ce qui dans la vie humaine quotidienne apparaît d'une certaine façon comme excentrique, une façon de se démarquer de l'ennui, de la régularité, de la juste mesure, que cela soit après le banquet, après qu'on ait bu, ce qu'on appelle le *comos*. Les participants au banquet, souvent en s'habillant d'une façon un peu particulière, un peu féminine, ou un peu asiatique, titubant, sortent en chantant en faisant un peu le contraire de ce qu'il est bienséant de faire, le *comos* après boire, le vin non pas du n'importe comment, il ne s'agit pas d'être des ivrognes, mais d'obtenir cette espèce d'état un peu exalté où justement le réel est tout prêt à basculer vers l'illusoire, où quand on regarde les choses et les gens on ne les voit pas dans leur aspect ordinaire. Il y a quelque chose par-dessus ou à côté qui fait qu'on les voit autrement. Alors, il est ça. Il est le banquet. Il est aussi le théâtre, l'illusion théâtrale.<sup>376</sup>

Les éléments mentionnés par Vernant dans son entretien sont très importants pour le travail actuel de clown. C'est un état d'être différent en face des gens, de l'espace, des objets, avec son partenaire. Le rapport avec le public est *autrement* à partir d'une logique ouverte, directe, spontanée, improvisée, enfin hors du

---

<sup>373</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par André Robel, Saint-Amand, Gallimard, 1970.

<sup>374</sup> Louis Gernet, *Dionysos et la religion dionysiaque. Éléments hérités et traits originaux*. In: *Revue des Études Grecques*, tome 66, fascicule 309-310, Janvier-juin 1953. p. 377-395. [En ligne : [www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1953\\_num\\_66\\_309\\_3315](http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1953_num_66_309_3315)]. Consulté le 04 janvier 2018.

<sup>375</sup> Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.

<sup>376</sup> Jean-Pierre Vernant, Entretien, [En ligne : <http://www.fabriquedesens.net/Dionysos-par-Jean-Pierre-Vernant>]. Consulté le 04 janvier 2018.

quotidien. Le clown explore l'illusion, le fantastique, l'excentrique. L'extraordinaire est sa mission, même à travers les choses simples.

*Dionysos* représente les figures qui voyagent de ville en ville comme les comédiens des farces atellanes, les troupes de *commedia dell'arte*, les familles traditionnelles de cirque itinérant et les clowns actuels. Tous ont connu la marginalité, l'exclusion, mais aussi le goût d'être aimé, adoré. Ces liens parfois subtils ou très concrets entre une divinité archaïque et les manifestations artistiques actuelles aident à confirmer l'importance de ces pratiques mythiques originaires du théâtre. Ils peuvent être aussi à l'origine des comiques et ses pratiques artisanales en incluant le clown.

*Dionysos* est né de la terre frappée par la foudre, « la Terre Mère fécondée par l'éclair céleste du dieu Ciel »<sup>377</sup>, naissance caractéristique d'un Feu divin. Son père est Zeus le dieu de la foudre et du tonnerre. Sa naissance trouve une association avec l'origine d'un *Heyoca*, le clown indien nord-américain de la tribu des Sioux qui vient du dieu du tonnerre ou de la foudre : *Wakinyan*. Quand un Sioux rêve de ce dieu ou de quelques éléments représentatifs de cette divinité, suivi d'une chose honteuse, ridicule pour sa culture, il doit la représenter le lendemain devant toute la communauté où il vit. Après la performance, il devient un clown en gagnant les pouvoirs du dieu du tonnerre : invoquer la pluie, la fertilité, la guérison par le rire et avoir son comportement au contraire ou hors quotidien. Les symbologies proches donnent des pistes pour faire un croisement entre deux figures de deux continents différents.

Des fêtes célébraient *Dionysos* : les Grandes Dionysies ou les Dionysies urbaines fin mars, les Lénéennes fin décembre et les Dionysies rurales fin novembre dans les villages de l'Attique.

Les Grandes Dionysies sont apparues à Athènes au VI<sup>e</sup> siècle. Elles se déroulent vers la fin du mois de mars et durent six jours. Après le *proagôn* (présentation des poètes et des artistes), la foule se rend en procession au sanctuaire de *Dionysos* pour en sortir la statue du dieu et l'amener dans l'enclos sacré du théâtre. La procession est composée par de grotesques figures de bacchantes et de bacchantes, des phallophories. Les deux jours suivants sont consacrés à un concours de dithyrambes. À la fin de ces trois premiers jours, un nouveau cortège (*cômos*) se forme. Enfin, les trois derniers jours sont ceux des représentations théâtrales : le matin, trois tragédies et un drame satyrique (tétralogie) ; l'après-midi, une comédie — le tout entrecoupé de cérémonies diverses —, à la suite de lequel un jury désigné par le sort proclame le nom du vainqueur parmi les trois poètes admis à concourir.

Le dieu *Dionysos* était une figure majeure dans le panthéon grec et sa célébration attirait l'attention de toutes les grandes villes et les villages de la Grèce antique. Ses traces ont dépassé la période

---

<sup>377</sup> Jean Maire Henri, *Dionysos*, Paris, Payot, 1951, p.336.



Grecque pour arriver à la période Romaine. Cependant, la symbolique de cette divinité se transforme à Rome.

Les *Saturnales* sont les fêtes du solstice d'hiver à la fin décembre (du 17 au 24 environ) en hommage au dieu Saturne. Elles ont commencé par se dérouler sur un jour pour durer jusqu'à sept jours. Selon Macrobe, la fête de Saturne vient avant la fondation de Rome, cependant Denis d'Halicarnasse signale qu'elle est une fête créée par les Romains, selon Tilliot<sup>378</sup>. Saturne symbolisait l'âge d'or d'une époque primitive avant l'Empire romain, car sa correspondance dans le panthéon grec est Cronos, le père de Zeus. Cela signifie une époque ancienne dans la mythologie. Saturne est une divinité liée à la fertilité, la prospérité, la rénovation, l'agriculture et la liberté. Selon l'ancien historien romain Justinus<sup>379</sup>, il existait un roi et son royaume où il y avait prospérité et paix partagées par tout le monde sans le besoin de travailler, sans esclaves, sans la propriété privée, où les choses étaient partagées entre tous. Il n'y avait pas de guerre, mais la paix entre les individus.

Les *Saturnales* romaines célébraient l'égalité entre les gens indépendamment du statut et de la différence. Le pauvre ou l'esclave pouvait manger la même nourriture que le noble ou le patron. Il s'agissait d'un moment où il y avait de la nourriture pour tout le monde, une libération des vêtements et des comportements avec la liberté de boire, de jouer, de parler, de fêter enfin.

Lucien [de Samosate] fait ainsi parler Saturne lui-même dans les Saturnales au sujet de cette Fête : "Pendant tout mon règne qui ne dure qu'une semaine, il n'est pas permis de vacquer à aucune affaire ni publique, ni particulière ; mais seulement de boire, chanter, jouer, faire des Rois imaginaires, mettre les Valets à table avec leurs Maîtres, & les barbouiller de suie, ou les faire sauter dans l'eau la tête la première, lorsqu'ils ne s'acquittent pas bien de leur devoir." Lucien rapporte ensuite les Loix des Saturnales. Les Esclaves qui prenoient la place de leurs Maîtres, avoient la liberté de tout dire en cette Fête, & de se railler d'eux en leur présence, comme le témoigne Horace Livr, 2. Sat, 7. [...].<sup>380</sup>

Lucien de Samosate<sup>381</sup> à partir de Saturne fait remarquer les principes essentiels de la fête du carnaval avec ses permissions pour

---

<sup>378</sup> J. B. Lucotte du Tilliot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des foux, qui se faisoit autrefois dans plusieurs églises*, Lausanne, Marc Michel Bousquet & Compagnie, 1751.

<sup>379</sup> Justinus, *Justinus: Epitome of Pompeius Trogus' Philippic Histories*, livre 43.1 trad. J. S. Watson. [En ligne : <http://www.attalus.org/translate/justin7.html#43.1>]. Consulté le 16 janvier 2018.

<sup>380</sup> J. B. Lucotte du Tilliot, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>381</sup> Lucien est né à Samosate, capitale du royaume de la Commagène, province de la Syrie à l'époque de l'empire romaine vers le II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.. Il a été avocat, écrivain et satiriste qui écrivait en grec. Il a influencé la pensée à la renaissance quand les philosophes de l'époque l'ont redécouvert et traduit. Érasme de Rotterdam est un exemple.

sortir du quotidien. Les objectifs sont de boire, chanter, jouer, et incarner des rois imaginaires. Les travaux sont abolis. Le jeu était libre et la liberté de parole aussi. Cela est intéressant parce que ces principes sont retrouvés jusqu'à aujourd'hui au Brésil, par exemple. Le Momo<sup>382</sup> est le roi élu pendant le carnaval dans plusieurs villes brésiliennes et l'on a l'autorisation de fêter, boire, jouer, danser. C'est une façon de vivre autrement pendant la période du carnaval et fêter la joie d'exister. Les époques et les formes de célébrations sont différentes, mais le but reste le même avec ou sans la conscience des contemporains.

Cette libération et cette permission de sortir du quotidien existent aussi dans les fêtes des Dionysos. Ce sont des célébrations des divinités différentes, mais avec des similitudes. D'abord, les Lénéennes des Dionysos et les *Saturnales* étaient célébrées à la fin décembre ; par ailleurs, la fertilité, le changement, les libérations des coutumes, le rire, la fête avec l'abondance de nourriture et de boisson, la sexualité, l'inversion de l'ordre quotidien, sont tous présents dans ces deux moments d'excès de joie.

Parmi les éléments mentionnés, un autre point touche aussi les fêtes des fous au Moyen Âge. C'est l'élection d'un *Saturnalicus princeps* ou le prince des *Saturnales* responsable de donner les ordres absurdes et d'être le maître de cérémonie de l'événement. Au Moyen Âge, les rois des fous étaient élus particulièrement pour la fête dans différents villes de France comme le confirment les informations présentes dans « Mémoires pour servir à l'histoire de la fête des foux »<sup>383</sup>. Le *Bishop of fous* dans les fêtes des fous, le prince sot ou le *lord of Misrule* dans les sotties ont également cette fonction. Selon Welsford, « l'origine du Prince des Sots [...] doit être recherchée parmi les anciennes coutumes préchrétiennes, plus particulièrement les *Kalends* et les *Saturnales* de la Rome païenne »<sup>384</sup>. Ils sont choisis comme les célébrants principaux de ces fêtes.

L'idée du carnaval a été perçue et s'est manifestée de la façon plus sensible dans les saturnales romaines, senties comme un retour effectif et complet (quoique provisoire) au pays de l'âge d'or. Les traditions des saturnales sont demeurées vivaces dans le carnaval du Moyen Age qui, plus pleinement et purement que les autres réjouissances de cette époque, a incarné l'idée de la rénovation universelle.<sup>385</sup>

L'esprit des fêtes anciennes grecques et romaines s'est poursuivi dans le Moyen Age dès la période féodale jusqu'à la

---

<sup>382</sup> Dieu mineur dans le panthéon grec. Zeus l'a expulsé de l'Olympe parce qu'il faisait beaucoup de railleries sur les divinités.

<sup>383</sup> J. B. Lucotte du Tilliot, *op. cit.*

<sup>384</sup> Enid Welsford, *The fool: his social & literary history*, London, Faber and Faber, 1935, p. 198. Traduction libre: « the origin of the Lord of Misrule [...] must be sought among the old pre-Christian customs, more particularly the *Kalends* and *Saturnalia* of pagan Rome. »

<sup>385</sup> Mikhaïl Bakhtine *op. cit.*, p. 15.

Renaissance à partir des parodies des rituels religieux (la messe et ses liturgies) et sa transformation en différents formats théâtraux : cortèges, sotties, farces et sociétés des fous. La France a bien accueilli ce type de fête pendant plusieurs années mêmes avec la prohibition et la persécution de l'Église. Il s'agissait d'une célébration trouvée dans différentes villes parfois plus ou moins institutionnalisée, par exemple : à Paris, les *Badins*, les *Turlupins*, les *Enfants sans-soucis* ; à Dijon, la *Mère-Folle* et son cortège ; à Rouen, la *confrérie des Conards*, à Poitiers la *bande joyeuse de l'abbé de Maugouverne*.

Les rituels religieux étaient le thème prédominant dans les fêtes des fous dont l'espace de célébration était l'église. En France, la fête des fous était nommée comme *Fête des Innocents*, de *Saint-Nicolas*, de *Fête-Dieu*, de *Fête de l'Âne* ou la *Fête des Sous-diacres*. Les clercs inférieurs, les diacres étaient élus à l'occasion de la fête. L'inversion proposée dans les *saturnales* entre les esclaves et leurs maîtres touchait la hiérarchie de l'église. Ils se caractérisaient comme la 'prête' à l'envers de cette cérémonie liée au sacré, mais transformée par le grotesque, le blasphème, le rire et le *bas corporel*, expression développer par Bakhtine<sup>386</sup>.

L'évêque des fous a le rôle de coordonner le renversement et l'irrévérencieuse parodie qui était la fête des fous: une moquerie des multiples facettes concernant la liturgie de la messe où le chant sacré était remplacé par les obscénités ou des bêtises ; la robe sacerdotale était ridiculisée par des masques; les vêtements étaient usés à l'envers; les vêtements des femmes étaient portés par les hommes; la nudité a remplacé les robes; la sainteté de l'autel était profanée par la présence d'un âne, par des gestes grossiers et par des jeux impies; et les rituels de l'encensement et de l'Eucharistie ont cédé la place à l'encensoir avec de vieilles chaussures et au pouding au lieu de l'hostie.<sup>387</sup>

Marc de Montifaud fait remarquer que les premières sectes hérétiques de l'église utilisaient dans leurs réunions « l'incurable folie »<sup>388</sup> qui fût institutionnalisée plus tard. Il mentionne une bouffonnerie sacerdotale d'une secte, les *Ascodrugites*, à partir de l'acte de gonfler un ballon. « Ils mettaient auprès de leur autel un ballon, le gonflaient fortement et dansaient autour. Ce ballon devait

---

<sup>386</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*

<sup>387</sup> Vichi K. Janik, (ed.), *Fools and Jesters in Literature, art, and history*, Westport: Greenwood Press, 1998, p. 97. Traduction libre: « The Bishop of Fools headed the role reversal and irreverent parody that was the Feast of Fools: a multifaceted mockery of the liturgy of the Mass where sacred song was replaced by obscenities or gibberish; regal priestly garb was derided by masks; clothes were worn inside out; women's garments were worn by men; nudity replaced robes; the holiness of the altar was desecrated by the presence of an ass, by scurrilous gestures, and by unholy games; and the rituals of censing and of the Eucharist gave way to censing with old shoes and consuming pudding instead of the Host. »

<sup>388</sup> Marc de Montifaud, *Les triomphes de l'abbaye des conards*, Paris, A. Lacroix et Cie. Editeurs, 1877, p. VIII.

signifier pour eux qu'ils étaient remplis du Saint-Esprit. »<sup>389</sup> Un autre auteur, Pluquet fait la même description de cette pratique par les « Ascodrugites, les mêmes que les Ascites »<sup>390</sup>. Cette pratique illustre l'origine étymologique du mot *fou* à partir de l'expression latine *follis* qui est lié à souffle et ballon. « FOU [...] du latin classique *follis* "soufflet pour le feu" et "outre gonflée, ballon" qui a pris par métaphore ironique le sens de "sot, idiot" en bas latin. »<sup>391</sup>. Le même rapport est perçu dans l'autre dictionnaire : « Fou [...] "sac, ballon", qui a pris [...] le sens "sot, idiot" »<sup>392</sup>. Plus d'information dans la partie, 1 - un voyage étymologique du mot *clown*.

Cette action de gonfler un ballon permettait au prêtres d'expérimenter l'autre état de conscience et de relation avec l'espace et entre eux. Ils se permettaient de sortir de l'état 'normal' pour arriver dans une sensation d'être « remplis du Saint-Esprit »<sup>393</sup> ou un moment hors quotidien, qui caractérise ces fêtes libératoires d'origine archaïque : *Dionysies, Saturnales, fêtes des fous*.

L'autre manifestation plus ancienne de la *fête des fous* au moyen-âge est la *Fête des Barbatoires* qui vient du mot *barboire* : un masque à crins barbus. Les religieuses utilisaient ce type de masque pour cacher leurs visages afin de célébrer et fêter librement la fête des fous, voir Montifaud<sup>394</sup>.

La libération de la sexualité est aussi présente dans la fête des fous. C'est un possible héritage des saturnales et des Dionysies. Il y a plusieurs cas dans les villes et villages de France où existaient des communautés religieuses des deux sexes. Donc, il y avait l'élection d'un abbé fou et d'une abbesse folle. Selon Montifaud<sup>395</sup> (1877), le possible fondateur de ce type de pratique sexuelle entre les religieuses est le *Dom de la Bucaille*, le prieur de l'abbaye de Saint-Taurin. Il faisait des visites à la dame de Venise, l'abbesse de Saint-Sauveur dans les fêtes des fous. En Provence, à Arles, l'archevêque de l'abbaye de Saint-Césaire faisait la même chose avec l'abbesse folle. C'était la même chose avec les archevêques de Pistoie et de Troyes. À Rouen, la célébration symbolisait le rituel de mariage dans l'église. « [...] La supérieure [l'abbesse], revêtue de ses insignes, mettait au doigt du prélat [l'archevêque] un anneau enrichi d'une pierre précieuse avec cette parole : "Je vous le donne vivant, on me le rendra après votre mort." »<sup>396</sup>

<sup>389</sup> Marc de Montifaud, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>390</sup> François André Adrien Pluquet, *Mémoires pour servir à l'histoire des égarements de l'esprit humain par rapport à la religion chrétienne ou Dictionnaire des hérésies, des erreurs et des schismes*, tome premier, Paris, s/éditeur, 1762, p. 244.

<sup>391</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 875.

<sup>392</sup> Emmanuèle Baumgartner, Philippe Menard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, La Pochothèque, 1996.

<sup>393</sup> Marc de Montifaud, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. XII.

Tous ces exemples montrent que la liberté, la transgression des rituels sacrés et des vœux de chasteté étaient priorisés dans la célébration. Ce moment carnavalesque était compris comme une importante étape de la vie en société, car « les festivités ont toujours eu un contenu essentiel, un sens profond, ont toujours exprimé une conception du monde. »<sup>397</sup> Les célébrations païennes, les *Saturnales* et les *Dionysies*, étaient encore présentes dans la vie pratique des gens liée aux cycles de la nature et ses changements au Moyen Âge et parfois à la Renaissance. Ces festivités sont une expression archaïque de la civilisation humaine qui a poussé les gens à les revivifier même éventuellement avec un prix élevé à payer. Les archevêques et les abbesses avaient une grande possibilité d'être punis à cause de la réalisation de ces fêtes des fous. Cependant, ils pratiquaient ces rituels bouffonesques de tout leur cœur avec beaucoup de plaisirs et en complète folie divine.

Les fêtes des fous ne sont pas une exclusivité de la France. Par exemple, l'Angleterre a eu ses célébrations, mais n'a pas vécu ce type de fête de la même manière ni duré qu'en France, selon Wesford<sup>398</sup>. Toutefois, les manifestations et les exemples de cette fête folle sont bien illustrés et très remarquables dans l'histoire française. Le contenu abordé est donc suffisamment significatif pour le but de cette thèse.

Les formes dramatiques et théâtrales liées au comique populaire ont surgi à partir des fêtes des fous selon quelques théoriciens Chambers<sup>399</sup>, Bakhtine<sup>400</sup>, Perret<sup>401</sup> et Petit de Julleville<sup>402</sup>. Ce dernier est plus spécifique en affirmant que seulement la sottise et le sermon joyeux sont développés à partir des idées de parodie et de renversement trouvés dans les fêtes des fous. Le synonyme plus précis du *fou* est *sot* dans les *sottises*. « La sottise était jouée par des sots ; et le sot, c'est le fou ; les deux noms désignent perpétuellement et indifféremment le même personnage »<sup>403</sup>.

Toutefois, il affirme aussi que « La farce, la moralité, ont leur berceau ailleurs que dans l'église. »<sup>404</sup> Selon lui,

Il n'y a nul rapport entre la Fête des Fous et la farce. La farce est un petit tableau d'une scène triviale de la vie journalière ; un tableau dont les traits sont grossis et poussés à la caricature, mais dont l'intention est toutefois de copier la réalité, en l'exagérant, pour la rendre plus sensible.<sup>405</sup>

---

<sup>397</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.* p. 17.

<sup>398</sup> Enid Welsford, *op. cit.*

<sup>399</sup> E. K. Chambers, *op. cit.*

<sup>400</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*

<sup>401</sup> Donald Perret, *op. cit.*

<sup>402</sup> L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France les comédiens en France au moyen âge*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1885

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p.31.

Et il explique pourquoi la moralité n'a pas de rapport avec la fête des fous.

Il y a encore moins de rapport entre la Fête des Fous et la moralité. La moralité, genre édifiant et plaisant à la fois, tient au théâtre comique par la forme, au théâtre sérieux par l'objet qu'elle se propose ; elle renferme un enseignement, ou plutôt elle l'étale avec complaisance, avec affectation. La Fête des Fous ne s'est jamais préoccupée d'avoir aucune portée morale ou didactique.<sup>406</sup>

La négation d'*aucune influence* des fêtes des fous dans les farces et les moralités par Julleville n'est pas toute à fait juste, car ces manifestations théâtrales sont populaires de la même façon que la *fête des fous*. Elles font partie de la culture du carnaval selon Bakhtine.

Dans toute leur diversité, ces formes et manifestations : réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et *sots*, [...] pitres de nature et de rangs divers, littérature parodique vaste et variée, etc., toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent des parties et parcelles de la culture comique populaire, notamment de la culture du carnaval, une et indivise.<sup>407</sup>

Dans la partie précédente sur la moralité, le Vice jouait le rôle de maître de cérémonie et de bouffon en mélangeant le moment présent du public avec le moment particulier du spectacle. Le public, pendant les spectacles, participait à une fête populaire, à une célébration, car « la fonction du Vice est également d'être célébrant carnavalesque. »<sup>408</sup>. Les personnages comiques (bouffons, fous et clowns) sont trouvés dans les moralités et ils sont les symboles des fêtes des fous. Ils sont les meneurs du rire et peuvent aussi amener à la réflexion ou à la critique de l'ordre établi. « Le rire fait partie des réponses fondamentales de l'homme confronté à sa situation existentielle. »<sup>409</sup> Par exemple, la parodie du culte religieux développé dans les fêtes des fous « [...] s'opposait à la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal. »<sup>410</sup>. C'est vrai que les conséquences de ces parodies sont difficiles à prévoir, mais ces moments libérateurs permettaient aux gens, au moins, de vivre autrement. La moralité avait ses propres fonctions et structures dramaturgiques, comme la farce. Cependant, le fait de nier les traits populaires dans ces manifestations aussi populaires (moralités et farces) peut être une déconsidération des aspects profondément attachés à la vie du

---

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>407</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 12.

<sup>408</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 02. Traduction libre: « Mischief's function is equally to be carnivalesque celebrating. [...] He inverts the established order. »

<sup>409</sup> Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 13.

<sup>410</sup> Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 12.



peuple de cette période. Donc, « le carnaval, c'est la seconde vie du peuple, basée sur le principe du rire. C'est sa vie de fête. La fête est le trait fondamental de toutes les formes de rites et spectacles comiques du Moyen Age. »<sup>411</sup>

Le rire, la logique inversée ou l'absurdité sont caractéristiques de la farce et de la même façon des fêtes païennes et des fous. La farce classique de *Maître Pathelin* peut illustrer ces éléments mentionnés. La ruse et le comportement absurde de Pathelin pour ne pas payer et voler le drapier Guillaume Joceaulme sont seulement dépassés par ce dernier à la fin de la farce. L'acte de répondre à toutes les questions en bêlant comme un mouton devient une astuce et gère un effet comique.

Les influences diverses et les mélanges de manifestations dramatiques avec d'autres expressions artistiques populaires sont présents à cette époque. L'isolation d'une manifestation culturelle de son contexte social n'aide pas à la comprendre. Parfois, l'envie de diviser les formes et ses manifestations artistiques peut amener à ignorer la vraie richesse de la culture populaire : sa diversité et ses interconnexions.

Trouvez les liaisons entre les célébrations de Dionysos, *des Saturnales* et des *fêtes de fous* et leurs variations ont permis quelques croisements avec le jeu clownesque.

D'abord, le rire relie ces fêtes et le jeu clownesque. Il est une conséquence de l'excès de joie à partir de l'état d'ivresse, de la nourriture, des danses, des chansons, des situations absurdes et comiques ou de l'esprit même de la fête. Ces moments jubilatoires sont reconnaissables comme un possible héritage des cultes archaïques grecs et romains, mais aussi du Moyen Âge. De cette façon, le clown et son jeu ont la responsabilité de maintenir vivante cette flamme réjouissante du rire en récriant ces espaces éphémères de possibles célébrations collectives.

Le jeu est un autre aspect mentionné par Lucien de Samosate concernant la *Saturnalia* et trouvé dans les pratiques des fêtes des fous par les religieux. Le jeu est libéré les jours de célébrations, car les gens ne peuvent pas jouer certains types de jeux librement pendant la vie courante. Jouer devient un signe de liberté et de plaisir pour les joueurs. Il fait partie d'un principe central du carnaval, car l'individu assume une posture de *sortir du quotidien* quand il joue. C'est « [...] l'état un peu exalté où justement le réel est tout prêt à basculer vers l'illusoire [...] »<sup>412</sup>, mentionné par Jean-Pierre Vernant sur Dionysos. Cette perspective d'être en dehors de l'ordinaire (en état de jeu) permet de voir les choses et les personnes autrement en expérimentant une autre perspective de conscience.

L'habilité de jouer est une caractéristique du clown qui aide à potentialiser cet art. Il établit une connexion avec les spectateurs qui

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>412</sup> Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*

peuvent sortir du quotidien en touchant la poésie, le rire et un type de communication plus ouverte et intense entre les individus. C'est l'objet qui sera abordé dans la partie III – Le jeu clownesque.

Ces moments extraordinaires sont enrichis par le comportement excentrique ou à l'envers, l'utilisation des masques qui peuvent contribuer à basculer vers la transgression des rituels et les symboles sacrés. Ces aspects sont présents dans les fêtes étudiées et bien reconnus dans les clowns des tribus indigènes qui sont compris comme un être qui fait les choses au contraire et sont les transgresseurs de rituels sacrés<sup>413</sup> par excellence. Par exemple, l'*heyoca* de la tribu Sioux de L'Amérique du Nord. Le comportement excentrique est une marque de plusieurs clowns contemporains qui peuvent utiliser le masque ou pas. Toutefois, le nez rouge ou le plus petit masque du monde (Jacques Lecoq) est devenu un symbole du clown et aussi un instrument pédagogique d'accès à son univers. « Pourtant, des dionysies au carnaval et des saturnales à la fête des fous, il est admis que la fête, comme le rire, rompt le cours ordinaires des choses, [...] sur autre chose, sur une autre réalité [...] »<sup>414</sup>.

La rupture proposée par ces célébrations est le but de notre travail au sein de la *Cia da Bobagem* qui cherche justement à amplifier la conception et la fonction du clown actuel. C'est la quête de 'nouvelles' réalités à partir d'une communication plus intense qui valorise l'interaction directe et simple entre les êtres humains : le regard, le moment présent, le jeu dans l'espace. L'instrument de cette communication potentielle est le jeu qui permet la transmission du clown comme un outil pédagogique autant que sa création artistique.

La conclusion de Georges Minois résume bien notre propos de cette partie du chapitre d'examiner ces fêtes comme une introduction au concept de Morosophe ou le sage fou. Parce que le fou et le clown peuvent être les propagateurs d'une autre réalité qui se caractérise comme notre objet d'étude et de pratique.

## 5.2 – Morosophe ou sage fou

« Souvent un homme fou dit des choses sensées. »<sup>415</sup>

L'étymologie du mot *Morosophe* explique déjà le sens général du terme et augmente les sens du fou et du clown dans ce travail. Il vient du grec ancien (II<sup>e</sup> siècle A.D.) *μωρόσοφος* ou *mōrosophos* (sage fou), *μωρός* ou *mōros* (fou, stupide, insensé) + *σοφός* ou

---

<sup>413</sup> Voir la partie (II, B, 2): l'étude du mythe du trickster comme un outil d'analyse du clown.

<sup>414</sup> Georges Minois, *op. cit.*, p 14.

<sup>415</sup> Érasme de Rotterdam, *L'éloge de la folie*, trad. Claude Barousse, Paris, Babel, 1994, p. 24.

sophos (sage, savant) ; en latin morosophus ; et en français à la renaissance morosophe selon Oxford Dictionnaires<sup>416</sup> et Merriam Webster<sup>417</sup>. L'expression *Morosophe* est utilisée par Lucien de Samosate<sup>418</sup> (II<sup>e</sup> siècle A.D.) et reprise par Érasme de Rotterdam (XVI<sup>e</sup> siècle). « Morosophes : Mot auquel Lucien donne, en effet, la signification de 'sage fou' »<sup>419</sup>.

Le *morosophe* est une figure explorée par Lucien pour se moquer et satiriser les philosophes pédants et délirants de son époque. Érasme a utilisé cette figure s'inspirant de Lucien et a fait la critique de son époque : la fin du moyen âge et la renaissance. « Eh bien, ces fous parfaits qui veulent passer pour des sages, pour des Thalès, n'aurons-nous pas raison de les appeler des Morosophes, des sages fous ? »<sup>420</sup> C'est le but de son livre *L'éloge de la folie*<sup>421</sup> dont le personnage principal est paradoxalement la *Folie*. Il y a la liberté de penser et de questionner l'incertitude des théoriciens parfois pédants et plus préoccupés par leur vanité que par le développement des savoirs. Le sujet est « [...] la dégradation de la figure du sage en fou [...] ; par la polémique humaniste contre la scolastique universitaire [...] »<sup>422</sup>. Ce type de posture était le propos d'Érasme. Ce livre fait une satire universelle de l'humanité principalement à partir de la figure du *morosophe* ou du *sage fou*. L'auteur se sert de la figure allégorique de la *Folie* pour jouer le rôle du philosophe et de sa critique. « Érasme [...] fait du sage-fou la cible d'un renversement satirique permanent, dont l'autre pôle est l'énonciatrice Folie, souvent authentiquement philosophe dans ses propos. »<sup>423</sup> Il s'agit de se moquer de la figure idéale du *sage parfait* scolastique qui parfois n'a pas de sens dans ses discours.

---

<sup>416</sup> Oxford Dictionaries, morosoph. [En ligne : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/morosoph>]. Consulté le 27 février 2018.

<sup>417</sup> Merriam Webster Dictionary, morosoph. [En ligne : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/morosoph>]. Consulté le 27 février 2018.

<sup>418</sup> Écrivain et satiriste au II<sup>e</sup> siècle A.D. déjà mentionné dans la partie 4.3.1 – Les *dionysies*, les *saturnales* et les *fêtes des fous* : de la célébration archaïque au Moyen Âge.

<sup>419</sup> Érasme de Rotterdam, *L'éloge de la folie*, trad. Pierre de Nolhac, Nouméa, Editions Humanis, 2015, p. 17.

<sup>420</sup> *Ibid.*

<sup>421</sup> *Ibid.* En latin : *Moriae encomium*, ou *Stultitiae laus*.

<sup>422</sup> Nicolas Correard, *op. cit.*, p. 219.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 218.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 47 – Illustration de Hans Holbein le jeune du livre *L'Éloge de la folie*. [En ligne : [http://spiritoftheages.com/Moriae%20Encomium%20\(In%20Praise%20of%20Folly\)%20-%20illustrated%20by%20Hans%20Holbein.htm](http://spiritoftheages.com/Moriae%20Encomium%20(In%20Praise%20of%20Folly)%20-%20illustrated%20by%20Hans%20Holbein.htm)]. Consulté le 02 janvier 2018.

La *Folie* est le personnage principal exploré par Érasme. Est-il un *sage fou* ? Ou plutôt un *fou sage* ? La satire et le paradoxe entre folie et sagesse sont justement le thème central et complexe de *L'Éloge de la folie*. L'allégorie de la *Folie* est en train de questionner les aspects liés à l'Église et ses membres religieux. Avant d'écrire son livre, Érasme était revenu de Rome et était bien déçu par l'institution de l'église. En fait, à l'époque, il y avait un questionnement à propos des actions et des propos de l'Église. La réforme de l'Église a été le but de Martin Luther<sup>424</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle et elle a culminé avec le Protestantisme et la transformation des pratiques religieuses. Érasme va percevoir les problèmes de l'église et d'autres catégories sociales, mais il va explorer la satire et la *Folie* comme des outils critiques.

Une inspiration de l'œuvre d'Érasme est la figure du fou. C'est l'inversion de sens à partir du fou sage : le bouffon ou fou naturel et artificiel de la cour lié au Roi, par exemple. C'est le fou qui dit et fait des choses avec sa liberté liée à son maître<sup>425</sup>. C'est la *Folie* ou parfois l'écrivain qui prend la parole pour mettre en évidence ses questionnements de la réalité.

La symbologie du fou abordé par Érasme est un changement du sens par rapport à la conception littéraire antérieure présente au moyen âge dans la *Nef des Fous* (1494) de Sébastien Brant. Son livre a été traduit en diverses langues en démontrant l'intérêt pour le fou qui était une figure sociale et présente dans l'imaginaire et la vie courante de l'époque. Brant avait montré le fou d'une façon négative

---

<sup>424</sup> Martin Luther est né le 10 novembre 1483 à Eisleben, en Thuringe et il est mort le 18 février 1546 dans la même ville. C'est un frère augustin théologien, professeur d'université, initiateur du protestantisme et réformateur de l'Église dont les idées exercèrent une grande influence sur la Réforme protestante.

<sup>425</sup> Voir la partie : 5.3 - Les concepts de fou naturel et artificiel selon Robert Armim.

liée au vice parce qu'il représentait une figure majeure du mal. « Dans l'Ancien Testament (Les Proverbes, L'Ecclésiaste, L'Ecclésiastique), le fou est l'insensé et l'impie, celui dont les paroles sont "un danger menaçant" [...] et Dieu "n'aime pas les insensés" »<sup>426</sup>. Il s'agit de caractériser la folie à partir de l'ancien testament, car elle est condamnée.

Brant entend démontrer la monstrueuse absurdité d'un univers privé de codes et d'interdits, et l'homme à la marotte est régulièrement assimilé au démon de l'innocence en tant que régression vers l'inarticulé, le bas, le bestial.<sup>427</sup>

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 48 – Le fou (en haut et à droite) a une posture différente du reste de la nef : plus réflexive, calme et contemplative. Peut-être, il est une image du morosophe érasmien. Jérôme Bosch, *La nef des fous*, Musée du Louvre, Paris, 1500-10 [En ligne : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Nef\\_des\\_fous\\_\(Bosch\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Nef_des_fous_(Bosch))]. Consulté le 30 janvier 2018.

---

<sup>426</sup> Dominique Peyrache-Leborgne. « Chapitre I: *La nef des fous ou la 'traversée' d'un topos des origines ou romantisme* », In : *La folie : Création ou destruction ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 15-35. [En ligne : <http://books.openedition.org/pur/40718>]. Consulté le 03 février 2018.

<sup>427</sup> Noémi Carrique. *Les bouffons du « roi manqué » Rôles des quatre fous dans Cromwel*. Rouen, Université de Rouen, 2013, s/page. [En ligne : [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Cromwell/Carrique\\_%20Les%20bouffons%20du%20roi%202013\\_10\\_16.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Cromwell/Carrique_%20Les%20bouffons%20du%20roi%202013_10_16.pdf)]. Consulté le 30 janvier 2018.

Le motif de *La Nef des Fous* peut être la métaphore de la navigation en symbolisant le parcours de notre existence et l'aventure intellectuelle ou artistique de l'écrivain, selon Peyrache-Leborgne<sup>428</sup>. L'autre aspect représentatif du voyage en bateau est développé par Michel Foucault. « [...] Ces Nefs dont l'équipage des héros imaginaires, de modèles éthiques, ou de types sociaux, s'embarquent pour un grand voyage symbolique qui leur apporte, sinon la fortune, du moins la figure de leur destin ou de leur vérité. »<sup>429</sup> Cependant, la nef des fous de Brant voyage vers nulle part avec des passagers fous, car c'est un voyage à l'envers des héros mythiques. Ils ne sont pas les Argonautes partis sur leur navire pour chercher la Toison d'Or. Ce sont des fous, malades mentaux ou déviants réels marginalisés par la société et expulsés sur des bateaux dans les régions du nord de l'Europe. « [...] Le Narrenschiff est le seul qui ait eu une existence réelle, car ils ont existé, ces bateaux qui d'une ville à l'autre menaient leur cargaison insensée. »<sup>430</sup> La réalité historique a inspiré les processions fluviales carnavalesques dans les fêtes germaniques et possiblement l'auteur de *La Nef des Fous*.

Érasme et son *Éloge* vont faire basculer la conception du fou et de la folie. Il se sert du Nouveau Testament pour valoriser la folie en tant que force de changement et critique sociale. Le *vrai sage* va questionner l'ordre. En plus, le fou peut catalyser les besoins des gens pour une transformation. « Le sage n'est plus celui qui se conforme à la loi, se plie à la hiérarchie catholique et royale en l'utilisant à son profit, mais celui qui s'en détourne pour suivre la voie tracée par le Christ [...] »<sup>431</sup>. Dans ce point de vue, c'est Jésus Christ le fou sage qui provoque le bouleversement de la société par la transgression des normes, des valeurs, des discours, des comportements et sa propre résurrection. « En ce sens, le Christ serait le premier morosophe. »<sup>432</sup>

[...] le texte [*l'Éloge de la folie*] révèle une transformation profonde et radicale de la symbolique du fou : c'est la folie qui prend la parole et qui se livre à la fois à l'éloge des choses de la vie et à un éloge ironique d'elle-même. Par rapport à *La Nef des fous* de Brant, la folie change de sens, et elle inaugure vraiment une nouvelle ère, celle qui voit triompher la figure positive du fou-sage, du "morosophe" dont les apparentes contradictions sont riches de sens.<sup>433</sup>

<sup>428</sup> Dominique Peyrache-Leborgne, *op.cit.*

<sup>429</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Galimard, 1972, p. 19.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>431</sup> Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*

<sup>432</sup> Noémi Carrique, *Les bouffons du « roi manqué » Rôles des quatre fous dans Cromwel*. Rouen, Université de Rouen, 2013, s/page. [En ligne : [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Cromwell/Carrique\\_%20Les%20bouffons%20du%20roi%202013\\_10\\_16.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Cromwell/Carrique_%20Les%20bouffons%20du%20roi%202013_10_16.pdf)]. Consulté le 30 janvier 2018.

<sup>433</sup> Dominique Peyrache-Leborgne, *op. cit.*



Donc, il s'agit d'une transformation de la perception et du rôle du fou et de la folie. D'abord, il y a l'idée de la *Nef des Fous* selon laquelle tous les hommes apparemment sensés seraient des fous qui vont évoluer vers le fou ou la *Folie* comme l'unique être sensé dans la perception d'Érasme, voir Gaedick<sup>434</sup>. C'est-à-dire qu'il y a le renversement de la folie en tant que *vice* pour la folie comme *vertu*. C'est l'apogée du Morosophe ou du fou comme un être paradoxalement sage.

L'univers du fou inspire le jeu clownesque. L'esprit libérateur et carnavalesque des fêtes païennes a laissé des traces dans les fêtes des fous et ses transformations en différentes formes théâtrales pendant le Moyen Age et la Renaissance. Ce sont quelques influences palpables dans le jeu du clown actuel : le comportement hors du quotidien, absurde ou à l'envers ; les excès de nourriture, de boisson et de sexe qui peuvent stimuler la joie ; la liberté de jouer et de parler ; le rire critique et comme source de réflexion. Les fous artificiels peuvent s'inspirer des fous naturels en enrichissant leurs styles de jeu et leurs caractérisations. Richard Tarlton puis Robert Armin ont-ils trouvé leurs inspirations dans les fous naturels de leur époque ? Il est difficile de répondre à cette question. Toutefois, l'intérêt d'Armin pour les fous était évident, car il a publié son livre, *Nest of Ninnies*, qui raconte justement quelques histoires de fous naturels.

« [...] Ce grand théâtre des fous »<sup>435</sup> a imprégné l'imaginaire populaire et noble pendant des siècles à travers le contexte biblique (le fou/Vice vers le fou/sagesse), les rapports sociaux, la littérature satirique et philosophique à tel point que la figure du fou est centrale pour la compréhension de la structure sociale et culturelle de différentes époques. La figure emblématique de Jésus Christ a été comparée avec le fou et la folie divine. Le morosophe, le sage fou, vient dès le II<sup>e</sup> siècle avec les textes satiriques de Lucien de Samosate qu'Érasme, au XVI<sup>e</sup> siècle, reprend avec sa verve jubilatoire et provocatrice.

Le concept de fou artificiel est encore valable aujourd'hui, car il permet de situer les artistes professionnels et non professionnels liés au jeu clownesque. C'est un concept général qui a été bien utile au XVI<sup>e</sup> siècle pour distinguer les types différents de fous. Le fou naturel était présent dans la société et représentait une figure particulière dans un cadre spécifique de relation avec son maître. Les deux concepts sont importants afin de clarifier les distinctions des types et des styles de chacun.

---

<sup>434</sup> Walter Gaedick, *Der weise Narr in der englischen Literatur von Erasmus bis Shakespeare*, Leipzig, 1928.

<sup>435</sup> Enid Welsfold, *op. cit.*, p. 27. Traduction libre: « [...] this great stage of fools. »

### 5.3 - Concepts de fou naturel et artificiel selon Robert Armin

Le livre « Nest of Ninies »<sup>436</sup> (1608) est une réimpression du titre original *Foole Upon Foole* de 1600 sous le pseudonyme *Clonnico de Curtanio Snuffe* nom de clown d'Armin au théâtre Curtain à Londres. La version de 1608 est publiée avec le nom officiel de l'écrivain Robert Armin. Le célèbre acteur, clown et fou du théâtre élisabéthain est aussi un intellectuel. Sa formation inclut l'étude du latin et de l'italien. Il a joué dans la compagnie de William Shakespeare, *Lord Chamberlain's Men* et *King's Men*<sup>437</sup>, les personnages suivants principalement : le fou de *Roi Lear*<sup>438</sup>; *Touch Stone* de *Comme il vous plaira*<sup>439</sup>; Feste de la nuit des rois<sup>440</sup>.

Dans ce livre, Armin raconte des histoires de fous naturels, leurs relations avec leurs maîtres (nobles ou rois), leurs pitreries et leurs aventures : Jack Oates, Jemy Camber, Leonard, Jack Miller et Will Sommers sont des exemples. Les termes, fou naturel et artificiel, sont mentionnés par l'auteur qui peut nous aider ainsi à clarifier quelques aspects théoriques et pratiques du clown.

Il est important de souligner la difficulté de comprendre et de traduire l'ancien anglais du texte écrit par Armin, car certaines expressions sont difficiles à trouver dans les dictionnaires. Les thèmes des histoires sont liés aux sujets triviaux et quotidiens de leurs maîtres, leurs relations sociales et les situations de l'époque. Les sujets tournent autour de l'acte de manger à partir d'un vol de nourriture ou de son ingestion en excès, et des jeux avec des disputes absurdes comme des courses de plusieurs jours et des promenades avec les yeux bandés.

Le comportement « à l'envers » est également présent. Le *fou naturel* Jemy Camber, un homme corpulent, dit qu'il fait froid, alors que le jour est très chaud. Il fait un pari avec son roi selon lequel il peut être pendu le soir s'il transpire pendant la journée. Jemy est alors stimulé à courir, ensuite on l'oblige à courir les yeux bandés jusqu'à la ville afin de plaire à son maître et ses serviteurs. À la fin, le

---

<sup>436</sup> Robert Armin, *Fools and Jesters: with a reprint of Robert Armin's Nest of Ninnies 1608*, London, Shakespeare Society, 1842.

<sup>437</sup> *Lord Chamberlain's Men*, Encyclopaedia Britannica [En ligne : <https://britannica.com/topic/Lord-Chamberlains-Men>]. Consulté le 28 février 2018. « *Lord Chamberlain's Men*, également appelé *Chamberlain's Men*, une compagnie théâtrale avec laquelle Shakespeare était intimement lié pour la plus grande partie de sa carrière professionnelle en tant que dramaturge. C'était la compagnie la plus importante de comédiens dans l'Angleterre élisabéthaine et l'Angleterre jacobéenne. [...] Elle était connue sous le nom de *Lord Chamberlain's Men*, jusqu'à l'avènement de Jacques Ier en mars 1603, date à laquelle, par lettres patentes, elle fut pris sous le patronage royal et désormais connu sous le nom de *King's Men*. » William Kempe et Robert Armin ont participé aussi du groupe.

<sup>438</sup> *King Lear*.

<sup>439</sup> *As You Like It*.

<sup>440</sup> *Twelfth Night*.

fou se porte bien et fait preuve d'une grande résistance même pour une personne obèse.

Oh ! Dis Jemy, comme le temps est froid [...]. Non, dit le roi, il fait chaud ; regarde comme je transpire. Non, dit Jemy, le soleil souffle très froid. Non, dit le roi, le vent brille très fort. Le fou était presque fâché [...] et a dit qu'il soit pendu la nuit, s'il transpirait ce jour-là.<sup>441</sup>

L'utilisation d'une logique simple est amusante et fait rire les nobles et leurs serviteurs autour du fou. Il peut faire et dire des choses que les autres ne peuvent pas, car il a la permission de son maître. En fait, il est membre de la famille et protégé par son seigneur. La condition sociale du fou au moyen âge est équivalente à celle d'un enfant en raison de son état mental. Cela donne une liberté d'action et de parole interdite aux autres qui n'ont pas ces handicaps physique ou mental.

L'idiot et le dément sont donc maintenus tout en bas de l'échelle sociale, à niveau égal avec l'enfant. La grande liberté dont le fou bénéficie dans ses rapports avec son maître, avec qui il reconstitue souvent un simulacre de famille, est conditionnée par son statut d'intouchable.<sup>442</sup>

Cependant, le seigneur répond des actions de son fou et celui-ci peut être puni s'il dépasse les limites en causant des dommages à autrui ou à la société. Dans le cas du fou naturel Jack Oates, il agresse les gens et casse leurs instruments de musique. Cependant, Sir William, son maître, paye pour les dommages causés par son fou.

Le fou est rusé et utilise une logique absurde pour réaliser des exploits parfois au-dessus de la normalité. Il finit par amuser les gens avec son comportement inattendu qui produit des effets positifs ou négatifs pour le fou lui-même, pour les personnes impliquées avec lui et pour son propre maître. Un exemple de logique absurde ou non quotidienne est le dialogue entre Leonard, un fou naturel, et quelques voyageurs proches de la ville de Mansfield en Angleterre.

Qui [les voyageurs], ne le connaissant pas, lui a demandé ce qu'il était? [le fou] Je ne sais pas qui je suis. Ils ont demandé où il était né. Du derrière de ma mère, dit-il. Dans quel pays ? ont-ils dit. Dans le pays, dit le fou, où Dieu est un bon homme.<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> Robert Armin, *op. cit.*, p. 20. Traduction libre: « O! Saies Jemy, how cold the wether is [...]. No, sayes the king, it is hot; look how I sweat. No, sayes Jemy, the sunne blowes very colde. No, sayes the king, the winde shines very hot. The foole was almost angry [...] and said hee would be hanged at night, if hee did sweat that day. »

<sup>442</sup> Tatjana Silec, *Le fou du roi, un hors-la-loi d'un genre particulier*, Camenulae n°2, juin 2008.

<sup>443</sup> Robert Armin, *op. cit.*, p. 29. Traduction libre: « Who [les voyageurs], not knowing him, asked him what he was? Goe Look sayes hee [le fou]: I know not myself. They asked him where hee was born? At my mother's backe, says hee. In what country? quoth they. In the country, quoth hee, where God is a good man. »

Les éléments mentionnés dans les fêtes des fous ont des rapports avec les concepts des fous naturels et artificiels abordés dans le livre d'Armin. Les comportements contraires ou absurdes, le fou comme représentant du hors-norme et sa fonction d'amuseur peuvent être leurs éléments en commun.

Armin n'est ni clair ni précis dans les deux conceptions du fou. Cependant, il donne des pistes et des histoires illustrent son point de vue. « Ici vous avez entendu la différence entre le fou plat naturel, et le fou plat artificiel ; l'un qui a obéi à son maître, et l'autre qui a suivi sa propre conscience follement [...] »<sup>444</sup> Ensuite, il écrit une rime sur le sujet, mais notre traduction libre sera en prose :

[...] Fous artificiels, avec leurs ruses se construisent comme fous, en adorant le déguisement, pour nourrir leurs pensées, et les yeux curieux. Il [le fou naturel] provoque le danger, et est libre, en se blessant, en étant bien, sans percevoir, il doit avec le violon, ici, mettre la veste des fous [...] <sup>445</sup>.

Le fou naturel n'a pas sa propre conscience et il est au service d'un autre, son seigneur, à partir d'une liaison psychologique et de pouvoir. Il manque d'une perception individuelle ou de la raison pour se développer en tant que fou et être humain. Il suit ses impulsions parfois violentes, dérangeantes, désagréables et paradoxalement divertissantes. Il est insensé : il a quelques dysfonctions, maladie ou pathologie mentales et/ou corporelles. C'est la proposition d'Armin : « celui qui provoque le danger, et est libre, en se blessant, en étant bien [...] »<sup>446</sup>. Il peut se faire mal physiquement sans le savoir, mais c'est bien s'il plaît à son maître.

À l'inverse, le fou artificiel suit sa conscience de telle façon qu'il peut explorer son jeu pour attirer l'attention de son public. Il s'agit d'avoir une perception de quoi et comme faire. C'est une construction d'une figure contrôlée par son créateur. Il prend du temps pour se transformer en fou. Il est l'artiste qui développe son œuvre sur lui-même en rapport avec son temps et son public. Enfin, « une distinction formelle est ensuite faite entre fous 'naturels' et 'artificiels'. La première catégorie est l'idiot légitime, la deuxième l'amuseuse professionnelle qui joue le rôle de fou. » <sup>447</sup> Les fous

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.12. Traduction libre: « Here you haue heard the difference twixt a flat foole naturall, and a flat foole artificiall; one that did his kinde, and the other who foolishly followed his owne minde [...]».

<sup>445</sup> *Ibid.*, p.12. Traduction libre en prose : « [...] Fooles artificiall, with their wits lay wayte to make themselues fooles, liking the disquise, To feede their owne minds, and the gazers eyes. Hee that attempts daunger, and is free, hurting himself, being well, cannot see, Must with the fiddler [violin], here, weare the fooles costes [...] ».

<sup>446</sup> *Ibid.*, p.12. Traduction Libre: « Hee that attempts daunger, and is free, hurting himself, being well [...] ».

<sup>447</sup> John H. Towsen, *Clowns*, Hawthorn Books, New York, 1976, p. 06. Traduction libre: « A formal distinction is therefore often made between 'natural' and 'artificial'

naturels et artificiels ont une symbolique plus complexe que seulement de divertir ou critiquer leurs maîtres. Ils sont liés au surnaturel ou la divinité de Jésus Christ. Ils peuvent empêcher que le malheur ou le mal entrent dans la maison où ils habitent. Il s'agit d'une figure protectrice contre les esprits malins, selon Welsfold<sup>448</sup>.

De nombreux textes attestent la tolérance, voire même la bienveillance, manifestée à l'égard des fous. Ces attitudes positives correspondent à une réaction spontanée de la famille, en rapport avec l'importance des liens familiaux et lignages, et aussi, sur un plan plus général, à cette valorisation positive de la folie [...] et qui consiste à voir dans le fou un messager divin potentiel.<sup>449</sup>

L'autre point de vue, c'est le rapport entre la souffrance de Jésus Christ et la folie présente dans les figures du fou. Il y avait une perception et interprétation de la Bible selon laquelle la folie était un état divin vivifié par Jésus Christ et mentionné par l'évangéliste Paul. « "La sagesse de ce monde est folie devant Dieu" (1 Cor. 3, 19), comme l'écrit Paul, alors que le Christ s'est présenté comme fou ("Tu connais ma folie", Ps. 69, 5) »<sup>450</sup> De cette façon, la famille qui accueillait un fou faisait une action chrétienne positive comme si le fou était symboliquement le Christ. « Soigner le fou avec amour et dévouement, c'est soigner le Christ lui-même [car] le malade participe par ses souffrances à la Passion rédemptrice du Christ »<sup>451</sup>.

Ainsi, la symbolique du fou comme une figure protectrice contre le mal ou l'amour chrétien vers l'autre peut être une piste pour l'accueil des fous dans diverses familles nobles et dans la cour du roi.

La partie suivante de ce chapitre sera dédiée aux trois clowns célèbres du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> en Angleterre et leurs rapports avec les concepts de *fou artificiel* et *morosophe*.

#### 5.4 - Trois clowns célèbres du théâtre élisabéthain comme possibles exemples de fous artificiels et sages fous : Richard Tarlton, William Kemp et Robert Armin

Notre objectif dans cette partie du chapitre est d'exemplifier les deux concepts antérieurs (*fou artificiel* et *sage fou*) avec trois cas concrets. L'étude du théâtre élisabéthain et son histoire dépassent le but et le temps dédié à ce travail. Il peut faire l'objet d'une étude

---

fools. In the first category is the legitimate idiot, in the second an entertainer who plays the role of the fool. »

<sup>448</sup> Enid Welsfold, *op. cit.*

<sup>449</sup> Muriel Laharie, *La folie au moyen âge XI<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 173.

<sup>450</sup> Nicolas Correard, « Les Morosopes : figures du sage-fou dans la fiction utopique et satirique de la fin de la Renaissance », *T(r)OPICS*, n°2, 2015, p. 215-239. [En ligne : <http://dsi.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero2/II-Varia/01-Correard.pdf>]. Consulté le 27 février 2018.

<sup>451</sup> *Ibid.*

postérieure à cette thèse parce qu'il y a énormément de recherches déjà faites sur ce sujet. Toutefois, les clowns de cette période font partie de l'histoire du théâtre et du jeu clownesque.

Robert Armin était l'apprenti de son prédécesseur, le célèbre clown Richard Tarlton. Celui-ci a été le premier clown selon Wiles<sup>452</sup> et a probablement inspiré la pièce *Hamlet* avec la scène des deux fossoyeurs et le crane de Yorick. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Robert Armin a remplacé William Kemp, l'autre clown important, de la troupe *Chamberlain's Men* dont Shakespeare faisait partie. À cette époque, le clown jouait un rôle central dans les compagnies théâtrales. Ces trois comiques sont devenus des célébrités et en même temps des clowns professionnels embauchés par des troupes et des théâtres.

Richard Tarlton a inspiré les deux autres clowns. Malheureusement, il n'y a pas beaucoup de traces de ses performances, mais il fait partie d'une catégorie de clown ou de fou artificiel liée à l'origine du terme : le rustre ou le paysan. Au fil du temps, il a développé son clown qui est devenu plus citadin sans perdre sa racine populaire. Son jeu clownesque est marqué par l'improvisation avec le public, sa capacité de jouer dans différents endroits (du théâtre à la taverne et jusqu'aux maisons des nobles), sa fonction de faire rire (il amusait la reine Elizabeth et le peuple), son comique verbal et physique (les *jests* et la danse *Jig*).

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 49 – Richard Tarton avec son tambour et sa flute en jouant le *jig*. [En ligne : <https://br.pinterest.com/pin/530158187354437179/>]. Consulté le 06 mars 2018.

Le *jest* peut être traduit comme un *geste* comique dans un sens plus large du terme parce qu'il peut être gestuel ou verbal. C'est une blague ou une plaisanterie. « Une chose dite ou faite pour s'amuser ; une blague [...]. Ancien moyen anglais : d'un geste antérieur, de

---

<sup>452</sup> David Wiles, *op. cit.*



l'ancien français geste, du latin gesta 'actions, exploits', de gerere 'faire' »<sup>453</sup> L'expression est liée à un amuseur public de la cour au moyen âge. « 'Jester' était un employé dans la cour médiévale, tout comme les autres de la Cour [...]. Employés pour amuser leurs nobles maîtres, les jesters le faisaient à travers une variété de pitreries [...] »<sup>454</sup>.

Le *jig* était une marque du clown Tarlton et son rapport direct avec la culture populaire à partir de la danse, du chant et de la musique. « Le jig est un produit de la culture populaire, et occupe un terrain ambigu quelque part entre le patriotisme et la subversion. »<sup>455</sup> William Kemp jouait aussi le *jig*, alors qu'Armin préférait chanter et ne pas danser le *jig*. Son origine est difficile à déterminer parce qu'il vient d'une tradition folklorique de la danse *Morris*. Une première hypothèse est sa liaison avec la reconquête des villes espagnoles par les chrétiens à partir de la défaite des maures, selon Sharp et Macilwaine<sup>456</sup>. La danse est une façon de célébrer la victoire en communauté. Selon Wiles, la *morris danse* est réalisée initialement « [...] en hommage à l'élection du Roi d'Été ou de la Dame de Mai [...] »<sup>457</sup>. Ensuite, le fou prend la place du roi d'été pour devenir le leader de la danse. L'étape suivante est sa réalisation par les clowns dans le théâtre élisabéthain.

Le Fou était le plus important des personnages supplémentaires qui accompagnaient l'équipe de danseurs [...]. Il était le leader de l'équipe, il était le maître des cérémonies et comédien, et il était en termes intimes avec le public.<sup>458</sup>

<sup>453</sup> Oxford Dictionaries, jest, [En ligne : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/jest>]. Consulté le 04 mars 2018. Traduction libre: « A thing said or done for amusement; a joke [...]. Late Middle English: from earlier gest, from Old French geste, from Latin gesta 'actions, exploits', from gerere 'do'. »

<sup>454</sup> Eric Rasmussen, Ian DeJong, *Shakespeare's fools*, London: British Library, 2016. [En ligne : <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/shakespeares-fools>]. Consulté le 03 mars 2018. Traduction libre: « 'Jester' was an office in the medieval court, much like the other courtly offices [...]. Employed to amuse their noble masters, jesters did so through a variety of antics [...] ».

<sup>455</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 14. Traduction libre: « The jig is a product of this folk culture, and occupies an ambiguous terrain somewhere between patriotism and subversion. »

<sup>456</sup> Cecil J. Sharp, Herbert C. Macilwaine, *A history of morris dancing with a description of eleven dances as performed by the morris-men of england*, part I, London, Novello and Company LTD, 1907. [En ligne : <https://web.archive.org/web/20090924154806/http://www.gutenberg.org/etext/12926>]. Consulté le 03 mars 2018.

<sup>457</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 44. Traduction libre: « [...] in honour of an elected Summer King or May Lady [...] ».

<sup>458</sup> Francis Hugh Mares, « The Origin of the Figure Called "The Vice" in Tudor Drama », *Huntington Library Quarterly*, Vol. 22, No. 1 (Nov., 1958), pp. 11-29, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/3816153>]. Consulté le 15 décembre 2017. Traduction libre: « The Fool was the most important of the extra characters that accompanied

Tarlon développe ses performances pour une société londonienne en transformation de valeurs, de l'ère féodale à la renaissance. Son public est varié, du noble au populaire. Il considère la migration des paysans vers la nouvelle ville en création, Londres. Sa marque est la performance en différents espaces et pour les personnes de classes sociales variées.

Tarlon se déplaçait facilement entre le théâtre et la table à manger. En fait, la base de sa technique théâtrale était de recréer au théâtre l'atmosphère intime de la table à manger, en donnant aux spectateurs l'impression d'être des participants.<sup>459</sup>

Dans le processus d'élaboration de son clown, Tarlon s'inspire des paysans et des gens simples de son époque. Selon David Wiles, « Il a projeté la stupidité rustique à travers son visage et son costume. (...) Ses vêtements le plaçaient toujours socialement, soit rustique, soit rustique essayant d'être à la mode. »<sup>460</sup> Dans ses présentations, il cherche à être plus ignorant ou plus stupide que toutes les personnes présentes, même quand il utilise son intelligence pour construire cette relation avec le public. « La compétence du comédien consiste à convaincre le public qu'il a été outré et humilié. »<sup>461</sup>

Est-ce que Tarlon, ce clown populaire anglais, pourrait être qualifié de premier auguste<sup>462</sup> ? Même si le terme est venu quelques siècles plus tard dans le cirque moderne ? Le jeu de l'auguste est d'être le plus idiot parmi les clowns. Il peut aussi à la fin surprendre tout le monde avec une tromperie comique. Quand on pense à Tarlon, il a un statut inférieur vis-à-vis de son public, soit physiquement, soit en se ridiculisant lui-même. Ce jeu avec le public est présent dans la relation de l'Auguste. Parfois, le public se moque de l'auguste et de sa manière bizarre, stupide et étrange pour se sentir supérieur à lui. Cependant, ce n'est pas une relation fixe et les variations sont permanentes. Tarlon a été influencé par les gens et les valeurs populaires de son temps en valorisant un style de jeu clownesque.

---

the team of dancers [...]. He was the leader of the team, he was master of ceremonies and comedian, and he was on intimate terms with the audience. »

<sup>459</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 16. Traduction libre: « Tarlon moved easily between the theatre and the dining table. Indeed the basis of his theatrical technique was to recreate in the theatre the intimate atmosphere of the table-side, making spectators feel like participants. »

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 17. Traduction libre: « He projected rustic stupidity both through his face and through costume. (...) His clothings always placed him socially, either as a rustic or as a rustic trying to be fashionable. »

<sup>461</sup> *Ibid.* Traduction libre: « The comedian's skill lies in convincing the audience that he has been outwitted and humiliated. »

<sup>462</sup> L'auguste est un clown apparu dans le cirque moderne et selon la légende dans le Cirque Reinz en Allemagne. *Agust* signifie idiot en allemand. Il y a un partenaire : le clown blanc.

Le physique de Tarlton est sa source inspiratrice à tel point qu'il explore ses traits corporels pour faire rire. Les défauts faciaux sont mis au service du personnage et de son jeu comique. « La laideur physique de Tarlton est essentielle à un personnage comique qui invite à la moquerie du public. »<sup>463</sup> Il y a un mélange entre créateur et création, car l'artiste vit comme un clown en dehors du spectacle.

Après la mort de Tarlton en 1588, William Kemp eut un grand succès comme danseur populaire de *jigs*. Ce *fou artificiel* pouvait remplir le vide laissé par son prédécesseur. Ses influences sont aussi les gens simples de la campagne et leurs styles de vie.

La relation avec la culture populaire et le carnaval est présente dans la conception de clown de Kemp qui est inspirée par la figure du Prince des Sots. « La tradition de Prince des Sots fournit le lien le plus clair entre Kemp et le passé médiéval »<sup>464</sup>. Cet aspect renforce la théorie de la connexion entre l'origine du clown dans la culture populaire avec les carnivals et les fêtes de fous comme un univers caractéristique du clown. Il devient une figure liée au jeu comique et populaire.

Kemp n'était pas un bouffon de la cour de la reine Elizabeth comme Tarlton, mais il a probablement joué pour elle. Par exemple, dans le cadre du groupe Earl of Leicester's men dirigé par Robert Dudley<sup>465</sup> qui avait une autorisation officielle de jouer et de produire leurs spectacles. Pour celui-ci, il a aussi servi de messenger diplomatique dans les relations avec les nobles hollandais et il divertissait son maître et ses troupes. Il a fait des présentations individuelles avec un répertoire non verbal : jeu avec instruments musicaux, *jigs*, sauts. Il a également joué comme Tarlton dans les maisons des nobles.

Kemp a été le partenaire de Shakespeare à un moment productif au sein de la troupe Chamberlain Men, mais il continuait avec succès sa carrière en solo en dansant ses *jigs*. Il a probablement joué par exemple les rôles de Dogberry dans *Beaucoup de Bruit pour rien* (*Much Ado about Nothing*), de Costard dans *Peines d'amour perdues* (*Love's Labour's Lost*), de Launce dans *Les deux gentilshommes de Vérone* (*The Two Gentlemen of Verona*), de Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*), de Launcelot Gobbo dans *Le Marchand de Venise* (*The Merchant of Venice*) et même de Falstaff dans les deux parties d'*Henri IV*.

---

<sup>463</sup> *Ibid.* Traduction libre: « Tarlton's physical ugliness is essential to a comic persona that invites mockery from the audience. »

<sup>464</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 28. Traduction libre: « The Misrule tradition provides the clearest link between Kemp and the medieval past. »

<sup>465</sup> Il a été le premier comte de Leicester et favori ou amant de la reine Elizabeth.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 50 – William Kemp danse le *jig* pendant son voyage de Londres à Norwich. Illustration de couverture de son livre, *Kemp's Nime days wonder*, récit de ce chemin excentrique.

Selon Wiles, le *jig* représente une fonction dramaturgique importante dans les pièces produites par le *Chamberlain's Men* pendant le passage de Kemp. La *morris danse* se passe à la fin des pièces théâtrales avec le clown et trois comédiens du spectacle qui forment deux couples. Le clown coordonne le *jig* et l'interaction avec le public. Ce moment se caractérise comme une détente du public après environ deux heures de représentation. Les spectateurs participent en applaudissant et en parlant avec le clown. La question sexuelle est le thème central du *jig*. Son but est de donner la possibilité au clown d'avoir une femme, parce que ce personnage échoue à en trouver une pendant l'intrigue du spectacle. C'est un moment anarchique par rapport au spectacle principal.

Kemp prend la responsabilité d'organiser le jeu et en conséquence le rire. Il est dans la fonction du clown blanc ou de 'contrôle' de la scène. Il y a une similitude avec le meneur du jeu, le Vice, de la moralité au moyen âge. Il établit une relation de supériorité sur le public et ses partenaires.

[...] Ils se concentrent sur le clown qui a le contrôle [le clown blanc] au lieu d'être la cible de l'humour. Quand d'autres clowns invitent à un simple sentiment de supériorité, le clown joué par Kemp apparaît au départ être une figure ridicule, mais fait rapidement apparaître les autres plus ridicules que lui.<sup>466</sup>

---

<sup>466</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 46. Traduction libre: « [...] they focus on a clown who is controller [blanc] rather than butt of humour. Where others clowns invite a simple feeling of superiority, Kemp's clown initially appears to be a ludicrous figure, but rapidly makes everyone else appear more ludicrous. »

Après le départ imprévu de Kemp de la troupe de Shakespeare, le dramaturge commence à écrire les parties concernant le 'fou' dans différentes pièces pour Armin. « [...] Il existe un accord académique général sur le fait que les parties des 'fous' de Shakespeare ont été écrites pour le jeu d'Armin. »<sup>467</sup>

Armin explore moins le physique en raison de problèmes corporels, mais il valorise le discours et la pensée plus élaborée. Il est probable qu'Armin explore la philosophie de la Renaissance (Érasme, par exemple) et qu'il s'inspire du sage fou dans son style de jeu et ses personnages.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 51 – Armin dans le personnage John dans la pièce « *L'Histoire des deux servantes de More-Clacke* »<sup>468</sup> 1609, dont il est l'auteur.

Sa source scénique était le chant, et il possédait la capacité d'improviser avec le public. Il représente la transformation dans le *Chamberlain's Men* du comique rustique vers une possibilité poétique et critique. Le fou développé par Armin dépasse l'idée du clown qui est intelligent parce qu'il joue le fou pour de l'argent. Son processus de création du fou dans la compagnie de Shakespeare permet le

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 136. Traduction libre: « [...] There is general scholarly agreement that the parts of 'fools' in Shakespeare were written for Armin to perform. »

<sup>468</sup> Traduction libre : History of the two Maids of More-Clacke

surgissement d'un personnage *sage fou*. Selon Wiles, « le philosophe-fou cynique »<sup>469</sup> est le nouveau type de comique élaboré par Armin.

Ses compétences verbales uniques lui ont permis de transcender les paysans rustiques qui étaient la spécialité de Tarlton et Kempe. En pensant à Armin, Shakespeare a créé des fous avec la langue aiguisée et souvent plus sage que les personnages les plus nobles.<sup>470</sup>

Les fous d'Armin cherchent un sort de liberté sociale différent des clowns rustiques avec leurs contextes sociaux bien définis : un bas statut social avec un mauvais comportement. Cette liberté de jeu dans les pièces touche un point intéressant de notre réflexion : l'universalité de la folie et, par conséquent, l'universalité du jeu clownesque. « Ses fous bestiaux amènent le public à réfléchir sur ce qu'est un être humain. La folie est considérée comme universelle, pas comme une exclusivité d'une seule classe »<sup>471</sup>

Les inspirations d'Armin peuvent être l'auteur Érasme de Rotterdam, les sociétés françaises de fous et également ses études concernant les fous naturels. Ce sont des aspects possibles qui ont contribué au changement du jeu à tel point qu'il proportionne une satire des comportements humains. Shakespeare fait basculer le clown vers cette nouvelle perspective, car il cherche l'innovation en tant qu'artiste et homme de théâtre. La question de l'universalité du jeu clownesque sera étudiée à la fin du chapitre III – Le processus d'investigation du jeu clownesque dans la *Cia da Bobagem*.

Ces trois clowns vont au-delà des exemples des fous artificiels et sages fous et ils sont des inspirations pour les clowns contemporains. Les artistes actuels cherchent des références pour transformer le jeu clownesque en l'adaptant à la réalité d'aujourd'hui. Les études de l'histoire du théâtre et du clown sont des outils importants pour la compréhension du savoir-faire des artisans du rire du passé.

Une prochaine étape a marqué définitivement le jeu clownesque en donnant une nouvelle vie à cet art ancien. La puissance et le prestige du clown au cirque fut tellement grands que les chercheurs et le public ont parfois pensé que ce comique était né sous le chapiteau.

---

<sup>469</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 140.

<sup>470</sup> Encyclopaedia Britannica, Robert Armin Biography. [En ligne : <https://www.britannica.com/biography/Robert-Armin#ref21106>]. Consulté le 14 mars 2018. Traduction libre: « His unique verbal skills allowed him to transcend the country rustics that had been the specialty of Tarlton and Kempe. With Armin in mind, Shakespeare created fools that were sharp-tongued and often wiser than the more noble characters. »

<sup>471</sup> David Wiles, *op. cit.*, p. 159. Traduction libre: « His bestial fools cause the audience to reflect on what it is to be human beings. Foolishness is seen as universal, not as the prerogative of any single class. »



## 6 - Clown au cirque : une nouvelle tradition ou la transformation d'une ancienne pratique artistique

Le cirque est sans doute un espace marquant pour le clown qui va contribuer à notre chemin conceptuel et historique. J'ai décidé de passer rapidement du XVI<sup>e</sup>/ XVII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup> et la première moitié du XX<sup>e</sup>. Cette dernière époque est exceptionnelle pour le jeu clownesque et il y a eu une grande diversité de clowns qui ont intéressé la littérature et aussi les théoriciens de ces pratiques clownesques, particulièrement en France. Le but est l'investigation d'une approche entre les théories et les pratiques qui peuvent clarifier le jeu clownesque.

La piste du cirque a été un espace d'excellence pour le développement du clown à tel point que quelques théoriciens et des artistes ont utilisé l'expression *tradition clownesque*, voir Tristan Rémy<sup>472</sup> ; Robert Pierre Lévy<sup>473</sup> ; Pierre Étaix<sup>474</sup> ; Jacques Fabbri<sup>475</sup>. Ce comique est devenu une vedette, une *star* pour le public à la fin du XIX<sup>e</sup> et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le cirque et son imaginaire vont imprégner cette figure à tel point que le clown devient un symbole du cirque et la publicité du chapiteau.

Cette tradition clownesque a stimulé une théorie qui n'a pas pris en compte l'histoire ancestrale du jeu clownesque, principalement défendue par Tristan Rémy. Celui-ci définit le clown comme une création plus récente sans traces anciennes ou plus primitives. « Le clown, de traditions toutes récentes, n'a pas d'ancêtres au-delà de quelques générations. S'il y a des ressemblances avec des grotesques aujourd'hui oublié, il n'a avec eux aucune filiation. »<sup>476</sup> Rémy est une référence dans ce type de réflexion en isolant les clowns du cirque de son histoire plus ancienne. Selon lui, deux critères caractérisaient le clown.

J'appelle clowns ceux des artistes capables de jouer, sous les aspects du clown blanc et multicolore [auguste], une grande quantité d'entrées. Pour moi, il est nécessaire que ces deux conditions soient réunies pour faire un clown<sup>477</sup>.

Il est important de comprendre ces deux aspects importants du concept de clown pour Rémy. D'abord, le clown *auguste* et son double, le clown *blanc* et, ensuite, l'entrée clownesque seront expliqués.

---

<sup>472</sup> Tristan Rémy, *Les clowns*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

<sup>473</sup> Pierre Robert Lévy, *Les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, Editions de la Gardine, 1991.

<sup>474</sup> Pierre Étaix, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002.

<sup>475</sup> Jacques Fabbri, André Sallée, *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982.

<sup>476</sup> Tristan Rémy, *Les clowns*, Paris, Bernard Grasset, 2002, p.14.

<sup>477</sup> Pierre Robert Lévy, *Les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, Editions de la Gardine, 1991, p. 30.

L'histoire de l'origine du clown auguste est abordée dans le livre « Les Clowns »<sup>478</sup> de Tristan Rémy et confirmée dans l'œuvre « Les clowns et la tradition clownesque »<sup>479</sup> de Pierre Robert Levy. Selon ces auteurs et la légende, cette figure est apparue dans une représentation du cirque *Renz* en Allemagne en 1874 quand un écuyer du cirque a fait une entrée intempestive dans le chapiteau en chutant lourdement. Son vêtement était très grand et il était très nerveux comme si quelqu'un l'avait poussé sur la piste. Il s'agissait en fait d'un motif de plaisanterie pour les autres collègues de travail. La situation a fait beaucoup rire le public qui l'a appelé « ajust », idiot en Allemand. Rémy fait une réflexion selon laquelle la situation n'était pas due au hasard, mais prévue et réalisée par un clown ou quelqu'un avec une expérience de la piste. Une option était le clown Ton Belling qui travaillait au cirque *Renz* à l'époque. Ce type déroutant et déformé va influencer et inspirer divers autres professionnels jusqu'à aujourd'hui.<sup>480</sup>

Au début, le clown blanc était appelé seulement *le clown* et son partenaire *l'auguste*. Le premier est là pour donner un cadre à l'entrée clownesque et clarifier le jeu pour le public en indiquant qu'ils vont faire de la musique, de la magie, de l'acrobatie, etc. Son costume, geste, maquillage et posture sont en opposition à l'auguste. « Le clown va s'inspirer de la face blanche de Pierrot pour affiner son maquillage, peu à peu débarrassé d'un bariolage dont l'auguste héritera sans tarder. »<sup>481</sup>

La relation entre le duo de clowns est développée par une logique simple et claire : une figure est intelligente et l'autre est l'idiot ou c'est l'idiot et le plus idiot que l'autre. Le clown blanc représente l'ordre, le contrôle, l'adulte. En ce qui concerne la dramaturgie, le blanc est responsable du jeu à travers une situation dans laquelle son partenaire, l'auguste, libérera le rire. L'auguste symbolise le chaos, le manque de contrôle, l'absurde, l'enfant. Généralement, il établit des ruptures de la scène où il provoque des situations absurdes, poétiques et comiques. Il est incapable d'accomplir un acte ou il le fait d'une manière particulière et surprenante. Ensemble, ils forment une dualité éventuellement universelle avec d'innombrables symboles : mère et fils, soleil et lune, « yin et yang »<sup>482</sup>, haut et bas, beauté et laid, employeur et employé. Il convient de souligner que chaque duo à ses propres qualités de jeu ayant de multiples variations selon son utilisation.

---

<sup>478</sup> Tristan Remy, *Les clowns*, Paris, Bernard Grasset, 2002.

<sup>479</sup> Pierre Robert Levy, *Les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, Editions de la Gardine, 1991.

<sup>480</sup> Déjà mentionné dans la partie sur l'étymologie.

<sup>481</sup> Pierre Robert Levy, *op. cit.*, p. 24.

<sup>482</sup> *Yin yang* est un principe de la philosophie chinoise où le yin et le yang sont deux énergies opposées, mais complémentaires. *Yin* signifie l'obscurité représentée par le côté noir, et le *yang* est la clarté.

Le duo de clowns peut-être comparé aux divinités grecques Apollon et Dionysos et ses symboliques.

[...] Les deux divinités de la Grèce, Apollon et Dionysos, se regardent. Apollon, fils de Zeus, incarnait la beauté, l'intelligence, l'ordre. Dionysos, fils de Zeus lui aussi [...] qui est l'image sacrée de l'énergie vitale, le désordre personnifié, l'excès opposé à la mesure, la bêtise sans doute, mais celle de la fête, la naïveté plutôt, l'enthousiasme en tout cas. Dionysos, dieu du vin, et par le père de tous les augustes, qui n'ont pas le nez rouge par hasard.<sup>483</sup>

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 52 - Pierre Étaix et Annie Fratellini, en 1975, photo Jean Pierre Latour. [En ligne : <http://jeanpierrejeannin.fr/articles/9-pantheonesques/303-pierre-etaix-et-annie-fratellini>]. Consulté le 19 mars 2018.

Pierre Étaix et Annie Fratellini sont un exemple de duo traditionnel qui peut illustrer les rapports entre eux. Le clown blanc, Pierre Étaix, a un costume élégant, détaillé en symbolisant la beauté. Il y a des papillons et des fleurs dans son vêtement avec une combinaison entre les couleurs, le maquillage et le chapeau. Son maquillage est tout blanc avec des traits bien précis qui valorisent son visage sans l'exagérer ou le déformer. Par contre, Annie Fratellini utilise un vêtement bien trop grand pour sa taille, les grandes chaussures traditionnelles et un maquillage qui amplifie, exagère son visage. La déformation de la bouche est une marque bien claire. Le nez rouge arrondit le visage et met en évidence les autres détails du maquillage. Les deux figures sont complémentaires et réalisent l'unité au service du comique. Le beau et le grotesque jouent ensemble pour

---

<sup>483</sup> Tristan Rémy, *op. cit.*, p. XVI-XVII.

déclencher le rire. Annie Fratellini a bouleversé la tradition qui faisait que seuls des hommes jouaient le clown.

On a donc assisté avec l'arrivée de l'auguste à une sorte de dédoublement du clown [blanc] originel, celui-ci se réservant l'autorité (même bouffonne), l'élégance du costume et des attitudes, la direction et la maîtrise du jeu. À l'auguste, les accoutrements grotesques, les situations ridicules, les aventures catastrophiques. Le pauvre, aussitôt né, fera connaissance avec les gifles, les coups de batte, les jets de farine et les seaux d'eau. Tout dépendra d'ailleurs de sa personnalité. Il n'y a pas un type unique d'auguste : les meilleurs comiques sauront se composer une silhouette originale, des personnages bien à eux.<sup>484</sup>

Tous les duos et trios clownesques créent leurs rapports entre les deux ou trois personnages. Parfois, le clown blanc est plus autoritaire avec l'auguste. Les pionniers sont Footit et Chocolat<sup>485</sup>. Ensuite, il y a le clown Antonet<sup>486</sup> et ses partenaires – Little Walter<sup>487</sup>, Grock<sup>488</sup>, Béby<sup>489</sup>. Il y a aussi les rapports plus doux comme le duo Pierre Étaix et Annie Fratellini ; le trio Fratellini<sup>490</sup> avec François comme le clown blanc. La partie suivante va montrer d'autres duos comiques du passé et leur rapport avec le duo traditionnel.

Tous ces clowns jouaient les *entrées clownesques*, les formes comiques jouées au cirque. Le répertoire inspiré de la vie personnelle et artistique du cirque. La parodie du quotidien à partir de son exagération et le rire. Alors, qu'est-ce qu'une entrée clownesque ? Selon Pierre Étaix :

Les "entrées clownesques" ne sont ni des numéros ni des sketches. Contrairement aux saynètes de théâtre, elles n'ont pas d'auteur attiré et nul dialogue n'écrit. Elles appartiennent toutes à un fonds commun dont on ignore le plus souvent les lointaines origines. On sait seulement

---

<sup>484</sup> Pierre Robert Levy, *op. cit.*, p. 24.

<sup>485</sup> Déjà mentionné au premier chapitre.

<sup>486</sup> Troisième fils du directeur du Cirque Natali Guillaume, Umberto, dit Antonet, naît en 1872 à Brescia, en Italie. Il fait ses débuts d'Auguste avec son frère Bébé, puis en 1897 à Barcelone, au Cirque de Colon, devient le partenaire d'Arturo Aragon, dit Tonyino. Après un passage au Colisée de Lisbonne, il rencontre Little Walter et lui propose d'être son clown. Plus tard, il sera le clown de Grock et à la fin de Béby.

<sup>487</sup> Little Walter ou Alexandre Ulrich né à Liège le 18 janvier 1879. En 1904, il fait un duo avec Antonet et ils jouent au Colisée de Lisbonne. Le partenariat avec Antonet dura jusqu'à 1907.

<sup>488</sup> Déjà mentionné au premier chapitre.

<sup>489</sup> « Autant Antonet est léger et subtil, Béby est lourdaud et roublard. Parfaitement opposés, les deux personnages se complètent à merveille. Antonet et Béby sont régulièrement à l'affiche des grands cirques parisiens comme au Nouveau Cirque en 1923, 1925 et 1926, au Cirque de Paris de 1927 à 1930, et au Cirque d'Hiver en 1934. » [En ligne : <http://www.circus-parade.com/2016/05/15/antonet/>]. Consulté le 19 mars 2018.

<sup>490</sup> Déjà mentionné au premier chapitre.

qu'elles émanent de cultures relatives à divers pays, diverses ethnies : ce qui explique leur quasi-universalité.<sup>491</sup>

Pierre Étaix fait la distinction de *l'entrée clownesque* et d'autres types de scènes ou de numéros comiques. Cependant, *l'entrée* a parfois son origine dans la *Commedia dell'arte* avec ses personnages, canevas, masques, lazzis. Dans son livre « Destin de clown »<sup>492</sup>, Annie Fratellini raconte l'histoire de sa famille en rappelant les liens entre la *commedia* et les répertoires des numéros joués par ses parents. Quant aux costumes, ils ne pouvaient être que ceux des types habituels de la pantomime : *Arlequin, Cassandre, Colombine, Léandre, Pierrot et Polichinelle.* »<sup>493</sup> La division d'Étaix n'aide pas à élucider l'énigme du clown actuel.

Levy donne une version plus ouverte. « [...] Au cirque l'entrée est une scène interprétée par les clowns. Simple "reprise" à ses débuts, c'est-à-dire incluse entre deux exploits ou deux numéros, elle ne tarde pas à devenir elle-même un numéro à part entière. »<sup>494</sup>. Il y a un mouvement d'émancipation de l'auguste par rapport à son maître, l'ancien *clown blanc*. Les clowns Grock et Antonet en sont des exemples. Le premier a quitté son partenaire blanc pour jouer ses spectacles en solo ou avec un partenaire discret qui valorisait l'auguste. Aujourd'hui, il y a des duos ou trios constitués par deux ou trois augustes.

Tristan Rémy dans le film « I Clowns »<sup>495</sup> de Federico Fellini défend l'hypothèse selon laquelle le clown blanc est en train de mourir et avec lui toute une tradition clownesque. Par conséquent, ils célèbrent les funérailles du clown blanc avec la participation de divers artistes en jouant des numéros comiques. C'est l'hommage au clown blanc réalisé par les clowns et le cinéaste italien.

En Russie, les clowns ont abandonné le double du blanc à partir d'une conception de la révolution socialiste qui jugeait le blanc comme un symbole du capitaliste oppresseur. L'option a été l'indépendance du clown auguste et les présentations solos ou avec d'autres types de partenaire. Cette influence est remarquable dans les clowns et ses univers de rêveries comme Oleg Popov, Leonid Eginbarov et Slava Polunine.

---

<sup>491</sup> Pierre Étaix, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002, p. XII e XIII.

<sup>492</sup> Annie Fratellini, *Destin de Clown*, Lyon, La Manufacture, 1989.

<sup>493</sup> Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 2004, p. 09.

<sup>494</sup> Pierre Robert Levy, *Les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, Editions de la Gardine, 1991, p. 25-26.

<sup>495</sup> Federico Fellini, *I Clowns*,

## "Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 53 - Leonid Eginbarov a été clown et artiste de cirque de l'ancienne Tchécoslovaquie, aujourd'hui c'est la République tchèque.

L'universalité de l'entrée clownesque se caractérise par le jeu corporel et situationnel au détriment du jeu textuel. Il n'y a pas de texte dramaturgique, il s'agit d'apparaître, vivre les choses et disparaître. Tout cela en partenariat avec le public.

« [...] L'entrée proprement dite prend sa forme, assez proche de celle de la comédie théâtrale : une exposition, la naissance de l'intrigue, une succession de rebondissements et la chute finale. Peu de dialogue surtout chez les bons clowns. »<sup>496</sup>

L'auteur Pierre Robert Levy<sup>497</sup> fait une critique des deux points de la conception de clown développée par Rémy<sup>498</sup> : le duo clownesque le *clown blanc* et son double *l'auguste* ; et l'entrée clownesque. Une réponse de Rémy dans une lettre à Levy confirme la fragilité du concept de clown développé par Rémy. « Il [Tristan Rémy] reconnaissait que cette définition n'étant pas généralement admise, il avait dû parler dans son livre d'artistes qu'il considérait comme des excentriques [...] ». Par exemple, le célèbre clown Suisse Grock<sup>499</sup> étudié par Tristan Rémy avait un répertoire différent des *entrées* et jouait en solo ou en duo sans l'obligation du clown blanc. Grock était en dehors du cadre établi par Rémy, mais il était le roi des clowns.

La conception suggérée par Rémy limite la compréhension du sujet. Réduire le clown à jouer le répertoire des entrées clownesques

---

<sup>496</sup> Pierre Robert Levy, *Les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, Editions de la Gardine, 1991, p. 26.

<sup>497</sup> *Op. cit.*

<sup>498</sup> Tristan Rémy, *op. cit.*

<sup>499</sup> Le clown Suisse Grock, Charles Adrien Wettach, est né le 10 janvier 1880 à Reconvilier en Suisse. Il est mort le 14 juillet 1959 à Imperia en Italie. Il a commencé avec un numéro de cabaret avec son père, ensuite il a étudié l'acrobatie et la musique (violon, piano, xylophone). Il a travaillé au cirque et au théâtre. Ses spectacles avec le violon et le piano ont rendu Grock très célèbre en Europe.



traditionnelles dans la forme du duo traditionnel du clown blanc et de l'auguste n'aide que partiellement à la découverte de l'essence du jeu clownesque. Principalement, celle du clown actuel, car les artistes cherchent justement sa transformation et son adaptation à la réalité du XXI<sup>e</sup> siècle. Le but de cette thèse est justement d'ouvrir la perception du clown en s'appuyant sur son histoire et la pratique clownesque actuelle.

Tristan Rémy fait remarquer les limites du sujet dans son œuvre. « Nous nous rendons compte pourtant que, dans les limites de notre travail, nous n'avons pas épuisé la question, que maints oublis sont à craindre et que maints problèmes restent à élucider. »<sup>500</sup> Il fait de plus une restriction géographique pour investiguer le clown. « Nous avons volontairement limité notre inventaire aux clowns qui ont paru dans le cirque français [...] »<sup>501</sup> L'œuvre de Tristan Rémy est importante dans la théorie clownesque, cependant elle est limitée pour comprendre la transformation du clown actuel.

D'autres auteurs suivent Tristan Rémy dans ses conceptions. Le passage du livre « Clowns et Farceurs »<sup>502</sup> donne cette définition : « on ne peut être clown que dans le cercle de la piste ; dès que l'on en sort pour monter sur une estrade, on devient "excentrique" »<sup>503</sup>. Cette distinction n'aide pas à élucider le concept du clown. Au contraire, elle provoque une confusion, car il y a des excentriques musicaux qui jouent dans le cirque et l'auguste, parfois, a aussi des comportements, costumes, maquillages et logiques excentriques. Excentrique dans le dictionnaire Larousse, « se dit de quelqu'un dont le comportement, la manière de s'habiller s'écarte de ce qui est habituel dans un milieu, une société [...] »<sup>504</sup>. Ce type de comportement était à la base des fêtes païennes, des fêtes des fous. Le comportement excentrique, décalé, hors quotidien ou à l'envers est commun parmi les clowns, en fait les artistes cherchent tous une manière d'être excentriques.

Jacques Fabbri continue à faire une distinction entre ce qui se joue dans et hors de la piste du cirque.

En effet, la piste et son cercle imposent à l'artiste comique des lois de stylisation telles que, si l'on se produit sur un tréteau ou sur une scène, ces lois sont immédiatement modifiées : on devient alors un farceur ou un bouffon.<sup>505</sup>

---

<sup>500</sup> Tristan Rémy, *Les clowns*, Paris, Bernard Grasset, 2002, p. 10.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>502</sup> Jacques Fabbri, André Sallée, *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982.

<sup>503</sup> *Ibid.*, avant-propos.

<sup>504</sup> Dictionnaire Larousse online, excentrique. [En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/excentrique/31976>]. Consulté le 11 février 2018.

<sup>505</sup> Jacques Fabbri, André Sallée, *op. cit.*, avant-propos.

Il est vrai que la piste du cirque demande un autre type d'approche avec le public et du jeu clownesque. Le clown doit s'adapter à l'espace et au public pour lequel il va jouer. Toutefois, est-ce que le clown devient autre chose ou a-t-il besoin d'une autre dénomination parce qu'il joue hors du cirque ? Si l'artiste joue au cirque le samedi et le dimanche il joue au théâtre, est-ce qu'il sera un clown et ensuite un farceur ou un bouffon ? Encore une fois, la perception du clown est reliée à l'espace du cirque pour être qualifié en tant que tel. L'espace de jeu peut-il délimiter le concept du clown ? Selon l'histoire du clown non. Tarlton et Kemp ont montré que non, car ils jouent à la taverne, au château et au théâtre. Le clown a surgi avant le cirque moderne dans les moralités et au théâtre pendant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles comme il est montré avant. De plus, il faut élargir les manifestations clownesques aux figures anthropologiques du *Fripon*<sup>506</sup>, des bouffons primitifs et des fous qui peuvent enrichir la symbolique et le jeu du clown.

Pierre Robert Levy élargit le concept de clown dans son livre « Les clowns et la tradition clownesque »<sup>507</sup> en considérant l'histoire d'autres manifestations théâtrales et ses espaces de jeu.

Et pourquoi pas un comédien de la piste, interprétant seul, à deux ou à plusieurs, les thèmes d'un répertoire qui remonte quelquefois jusqu'aux soties du Moyen Âge, en passant par les canevas de la *commedia dell'arte*, les farces espagnoles ou les joyusetés des tréteaux de foire.<sup>508</sup>

Aujourd'hui il est plus courant d'accepter le clown hors du cirque, car il s'est émancipé de la piste pour retrouver les lieux où il jouait : la rue ; le théâtre ; les foires ; les fêtes ; les rituels et d'autres espaces possibles pour le jeu clownesque. La capacité de changement et de transgression des codes fait partie de l'essence du jeu clownesque. « Le type primitif aurait dû changer au cours des siècles s'il avait continué de vivre, et c'est donc sa mort qui nous l'a conservé tel quel, car vivre, c'est changer »<sup>509</sup>. Et aussi, sa capacité de revisiter un répertoire d'autres époques afin de lui donner une nouvelle vie.

C'est pourquoi limiter le jeu clownesque à travers deux aspects, du duo traditionnel du clown et de son répertoire d'entrées clownesques, est insuffisant pour étudier ce sujet aujourd'hui. Des artistes cherchent justement à sortir de ce cadre et à trouver d'autres formes, thèmes et styles de jeu. L'univers du cirque traditionnel n'est pas actuellement l'unique référence dans la création du jeu clownesque. Le cirque est train de changer ses formes, ses performances, sa dramaturgie et ses conceptions esthétiques à partir

---

<sup>506</sup> Traduction libre : *Trickster*.

<sup>507</sup> Pierre Robert Levy, *op. cit.*

<sup>508</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>509</sup> Constant Mic, *Commedia dell'arte*, Paris, Pléiade, 1927, s/p.

de l'apparition des écoles de cirques et du mouvement de nouveaux groupes et artistes du genre, voir le chapitre III : 2 - Les écoles de cirque et le *nouveau cirque* en France.

La compréhension de cet élément de jeu (le duo comique) est fondamentale dans la pratique et la création clownesque. Le duo en relation ; le rapport de force ; la provocation du rire ; la dialectique entre le public et la scène/clown.

### 6.1 - Une possible généalogie du jeu comique en duo, le blanc et l'auguste : exemples de l'antiquité à nos jours

Cette relation se retrouve dans divers moments historiques et manifestations théâtrales. Cette brève généalogie des duos comiques est loin d'épuiser les cas concrets présents dans l'histoire du clown, mais elle illustre l'ancienneté de cette logique de jeu. La rencontre d'une figure stupide et d'une autre un peu plus intelligente est peut-être une relation probablement constante dans les arts de la scène.

L'expression grecque « βωμολοχός »<sup>510</sup> peut être signifiée clown dans les pièces d'Aristophane. Charles Hale<sup>511</sup> cite l'auteur Hermann Reich<sup>512</sup> (1903) qui fait une ample étude sur le *mimus* entre la période de 500 av. J.-C. jusqu'à 1500 av. J.-C. où il cite une généalogie et l'importance de cette figure comique et théâtrale.

Ces auteurs mentionnent quelques exemples de duos comiques en tant qu'esclaves et patrons. C'est la tradition du Valet comique : le double de serviteurs, l'intelligent et l'autre stupide, peut être considéré comme universel à partir de sa manifestation en différents moments de l'histoire. La diversité des manifestations montre ce principe caractéristique du clown, son humanité.

Un autre exemple est fou ou μωρός (en grec) : « l'esclave en tant que clown est une figure familière à la fois dans l'ancienne et la nouvelle comédie [ancien]. Il accompagne l'amant, le stupide, dans le mimétisme. »<sup>513</sup> Dans l'antiquité, on l'appelait *scolasticus*, c'est-à-dire une personne qui passe sa vie à étudier, mais qui manque de bon sens. Le *scolasticus* a un serviteur comme partenaire. Selon Reich<sup>514</sup> (1903), cette figure a provoqué le caractère de la *commedia dell'arte* : le *dottore*.

Maccus est un autre personnage comique qui a influencé la *commedia dell'arte* : « appelé clown dans la [farce] atellane, signifie

---

<sup>510</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. vii. Déjà mentionné au début de la partie II : 1. Voyage étymologique et sémantique du mot clown, p. 116.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. vii.

<sup>512</sup> Hermann Reich, *Der Mimus ein litterar-entwickelungs-geschichtlicher Versuch*, Berlin, Weidmann, 1903.

<sup>513</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. 32. Traduction libre: «The slave as clown is a familiar figure in both the old and the new comedy. He accompanies the lover, the stupidus adulterer, in the mime. »

<sup>514</sup> Hermann Reich, *op. cit.*

glouton. »<sup>515</sup> Il a développé son jeu comique et rustique avec d'autres figures : le *Bucco* grassouillet et simple qui finit toujours par être vaincu par les autres ; le bon vieux *Pappus*, dont la vieillesse était le sujet du ridicule ; et le philosophe glouton et bossu *Dossenus*, objet préféré du ridicule de la paysannerie analphabète. Ces caractères pourraient former des paires dans les modèles de jeu de clowns blancs et d'augustes. La farce Atellane a contribué à l'émergence des personnages de la commedia dell'arte avec leurs types sociaux clairs et leurs relations entre les serviteurs et les patrons qui génèrent divers gags, moments scéniques et clownesques.

Beaucoup de fous dans le [vieux] mime, par conséquent, pourraient probablement être classés comme les clowns de la vieille comédie dont la stupidité est le secret ; nous ne pouvons pas dire si c'est réel ou affecté. Nous devons aussi nous rappeler que le clown moderne peut être le descendant direct du fou dans le mime ; de même que la bouffonnerie de la comédie moderne et de la farce peut dériver de la commedia dell'arte italienne, l'enfant du mimus romain et petit-fils du grec.<sup>516</sup>

La commedia dell'arte possède ses doubles classiques comme les principaux serviteurs *Arlequin*, *Zanni*, *Briguela*, *Pulchinela* qui possédaient leurs maîtres ou contrepoints dans la dramaturgie des canevas ou des scénarios. Le *dottore* comme le *scholasticus* était une figure ridiculisée par l'excès d'étude, de pompe ou de langage même incompréhensible. Le vieil homme trahi par sa femme ou l'avare caractérisé par le *Pantalone* fait aussi la paire avec des domestiques et des personnages rustiques, comme les *Zanni*. Notre but ici n'est pas d'approfondir l'étude de la commedia, mais de percevoir comment le jeu classique du duo comique est également présent dans cette période effervescente du théâtre.

Nous sommes passés de la Grèce et de la Rome antique, en faisant un saut aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles avec la *commedia dell'arte* jusqu'à ce que nous ayons atteint William Shakespeare à la Renaissance. La pièce *Roi Lear* explore un duo tragi-comique où une figure intelligente qui interagit avec le fou. Dans ce cas, une inversion a lieu, car le *Roi Lear* assume le rôle du fou et son bouffon de cour finit par se transformer en l'autre personnage en raison de la folie de son souverain. Cependant, les jeux du fou dans les cours médiévales et dans la renaissance peuvent être considérés comme

---

<sup>515</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. 33. Traduction libre: the name of the clown in the atellana, means glutton."

<sup>516</sup> Charles Henri Hale, *op. cit.*, p. 30-31. Traduction libre: "Many of the fools of the mime, therefore, could probably be classed with those clowns of the old comedy whose stupidity is their own secret; we cannot tell whether it is real or affected. We must remember, also, that the modern clown is the direct descendant of the fool in the mime ; for the buffoonery of modern comedy and farce is derived from the Italian commedia dell'arte, the child of the Roman mime and grandchild of the Greek.

institutionnalisés et fondamentaux pour le fonctionnement de la structure politique, sociale et culturelle de l'époque. Cette relation entre le fou, l'idiot, le clown, le bouffon et son roi est présente dans de nombreuses civilisations, même en Orient où le duo comique est également présent.

Par exemple, *Vidushaka* est un serviteur, un personnage populaire des histoires mythiques de l'Inde. Il permettait de communiquer avec les classes populaires à travers un langage accessible. Il s'agit d'une langue différente du sanskrit de la classe supérieure. En outre, il finit par aider ou déranger les rois et les héros dans leurs aventures amoureuses ou même dangereuses. Il joue un rôle correspondant au fou et au bouffon au moyen âge.

À l'approche du XIX<sup>e</sup> siècle, le cirque moderne accueille le double traditionnel du jeu comique mis en évidence auparavant et illustré par le film « Chocolat »<sup>517</sup>. La logique du duo peut être adaptée à un trio comme dans le cas du célèbre trio Fratellini. Dans celui-ci, il y avait un clown blanc, François, et deux Augustes Albert et Paul. Mais Paul pouvait jouer également le clown blanc pour Albert selon les nécessités du numéro.

Au Brésil on trouve des duos comiques qui utilisaient ce même jeu à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du cirque traditionnel et à la télévision et au cinéma : *Chicharrão et Piolin* ; *Fred et Carequinha* ; *Nerino et Maluco* parmi d'innombrables autres doubles. Plus près de nous on peut citer *La Mínima*, Domingos Montagner et Fernando Sampaio, où il y a clairement le jeu en duo.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 54 – Fernando Sampaio e Domingos Montagner, les clowns brésiliens du groupe *La Mínima*, numéro *A Bailarina* en 2013.

Au cinéma, il y a aussi des exemples classiques comme *Laurel et Hardy* ; *Charles Chaplin* et le policier ou Chaplin et le garçon ; ou

---

<sup>517</sup> Roschdy Zem. *Chocolate*. Paris: Mandarin Cinéma e Gaumont, 110 min., 2016.

même dans le trio des frères *Marx*. Le jeu du clown blanc et de l'auguste est présent et amplifié selon la proposition de chaque troupe d'artistes.

Continuons notre voyage qui arrive à sa fin. Cependant, avant de conclure, nous traverserons le Brésil en étudiant ses clowns.

## 7 – *Palhaço*<sup>518</sup> au Brésil

L'apparition du clown dialogue avec l'histoire du Brésil et ses espaces de représentations. Au cirque, le clown contribuait à la formation du public, à la diffusion de la culture principalement à la campagne, mais aussi dans les villes. Le spectacle pouvait aller dans les régions où les autres manifestations culturelles n'existaient pas. Donc, le cirque pouvait contribuer avec l'expérience de voir un spectacle vivant par les gens.

Les recherches sur le cirque et le clown ont débuté dans le milieu universitaire du Brésil dès 1980. Il n'y a pas suffisamment d'études concernant le clown et son importance comme agent culturel. Les nouveaux chercheurs et artistes sont en train de corriger progressivement cette situation. Cependant, il peut y avoir des archives provenant de différentes familles de cirque disséminées dans ce vaste pays et dans les médias qu'ils ont utilisés : les photos, la radio, la télévision et le cinéma. Et surtout il y a la mémoire de ceux qui s'amusaient en assistant à un spectacle de clowns au cirque, à la télévision ou au cinéma. Au Brésil, ce comique est toujours aimé par son public ainsi que le cirque. 'Un cirque sans clown n'est pas un cirque', affirme un dicton populaire brésilien.

Les clowns au Brésil sont liés au cirque et ont participé à la naissance des médias. Le cirque au Brésil était une référence et une base de création pour plusieurs comédiens professionnels. Les familles *traditionnelles*<sup>519</sup> disent que le cirque est la base de création d'autres moyens de communication.

On ne peut pas étudier l'histoire du théâtre, de la musique, de l'industrie du disque, du cinéma et des festivals populaires au Brésil sans considérer que le cirque était l'un des vecteurs importants de production et diffusion des entreprises culturelles les plus variées.<sup>520</sup>

---

<sup>518</sup> Clown.

<sup>519</sup> Les cirques-familles avec ses traditions, ses expériences et ses histoires.

<sup>520</sup> Erminia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo, Altana, 2007, p. 20, [En ligne: [http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro\\_Benjamim.pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro_Benjamim.pdf)]. Consulté le 30 avril 2018. Traduction libre : « Não se pode estudar a história do teatro, da música, da indústria do disco, do cinema e das festas populares no Brasil sem considerar que o circo foi um dos importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. »



Deux exemples peuvent illustrer cette hypothèse. Ce sont Oscarito et Grande Othello, deux partenaires de plusieurs films pour le studio Atlântida<sup>521</sup>. Un moment marquant a été la scène de *Roméo et Juliette* (respectivement Oscarito et Grande Othello) dans le film « Carnaval de Fogo »<sup>522</sup> en 1949, dirigé par Watson Macedo. Les deux ont vécu l'expérience du cirque, principalement Oscarito qui est né dans un cirque.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 55 – Une parodie de la scène de Romeo et Juliette de William Shakespeare dans le film *Carnaval de Fogo* en 1949, dirigé par Watson Macedo. Grande Otelo, Juliette, et Oscarito, Romeo, le duo venu du cirque. Ils ont joué ensemble au théâtre et au cinéma pendant 20 ans avec succès.

Il y a une anecdote à l'époque de la découverte du Brésil par les Portugais qui peut nous aider à situer le clown dans la culture brésilienne. Dans la lettre de Pêro Vaz Caminha<sup>523</sup> au Roi Manuel en 1500 D.C., il existe une description d'une interaction entre les Portugais et les Indiens brésiliens. Selon Alice Viveiro de Castro<sup>524</sup>, le capitaine Diogo Dias<sup>525</sup> et un joueur de tambourin portugais ont organisé une rencontre avec les Indiens à partir de la danse, du chant, de la musique, de l'acrobatie et du rire qui s'est transformé en fête. Un clown qui faisait des pirouettes, provoquant le rire, a fini par être accepté par les Indiens locaux, ce qui permit un contact avec eux. La relation et la communication avec des personnes de

---

<sup>521</sup> Atlântida Cinematográfica était une compagnie cinématographique brésilienne fondée le 18 septembre 1941 à Rio de Janeiro par Moacir Fenelon (Moacyr Fénelon de Miranda Henriques) et José Carlos Burle. Elle a produit un total de 66 films jusqu'en 1962, quand ses activités ont pris fin ; elle a été l'usine de production de films la plus prospère au Brésil.

<sup>522</sup> *Carnaval de Fogo*, dirigé par Watson Macedo, Brasil, 90 min., 1949.

<sup>523</sup> Pero Vaz de Caminha, parfois populairement appelé Pedro Vaz de Caminha, était un gentilhomme portugais qui est devenu célèbre dans les fonctions de secrétaire de Pedro Álvares Cabral, le premier portugais à arriver au Brésil.

<sup>524</sup> CASTRO, Alice Viveiros de, *Elogio da Bobagem palhaços no Brasil e no mundo*, Rio de Janeiro, Editora Família Bastos, 2005, p.85.

<sup>525</sup> Diogo Dias était le capitaine d'un navire qui accompagnait l'expédition des navires de Pedro Álvares Cabral destinés aux Indes.

différentes cultures et langues ont été menées par le clown. Celui-ci a réussi à interagir avec les Indiens sans être tué.

Et nos influences indigènes ? Y a-t-il des clowns indigènes ? Oui ! Avant l'arrivée des Portugais au Brésil, il y avait déjà des clowns ici. Ce sont les clowns sacrés des Indiens comme le Hotxuá Ismael Aprac dos Kraós. Les études sur celui-ci sont récentes et il s'agit d'un large champ de recherche interdisciplinaire regroupant l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie et même la psychologie.

Le clown et son itinérance l'ont amené à la télévision brésilienne. Ce média a accueilli et encadré le clown pour le grand public à partir d'une influence nord-américaine. Ainsi, la franchise du clown *Bozo* a été acquise par *Sílvia Santos*, le propriétaire de la chaîne de télévision *SBT*. Une nouvelle ère s'ouvrait pour les clowns et le jeu clownesque.

Le carnaval est un fait culturel et populaire qui symbolise et célèbre l'essence primitive de la figure clownesque. C'est un rituel collectif national vécu chaque début d'année au Brésil. Il consiste à danser, chanter, s'amuser, se libérer de certaines valeurs et de certains paradigmes, ne pas travailler, boire et manger, célébrer la vie comme dans d'autres rituels anciens : les Dionysiaques, les Saturnales et les fêtes des fous.

Aujourd'hui, nous trouvons également des clowns en divers endroits : les troupes de théâtre, les hôpitaux, les favelas ou les communautés, les centres culturels et les écoles publiques ou privées. Même dans les universités publiques et privées. Les espaces et les formes d'organisation seront nos deux points d'analyse du clown au Brésil.

C'est une thématique vaste qui ne sera pas épuisée dans cette thèse. Dans celle-ci nous nous contenterons de réfléchir sur le clown au Brésil et montrer sa richesse, sa diversité et l'importance de cet art pour le pays.

Nous commencerons par le *Hotxuá* qui est un *clown sacré*. Et puis, nous parlerons du cirque qui a accueilli et a valorisé les clowns au Brésil et le premier de ceux-ci, noir, libre et entrepreneur culturel, Benjamim de Oliveira. Au-delà de ce dernier, d'autres clowns étaient également les patrons de leurs propres entreprises culturelles comme le clown Piolin et son fils Picolino ; le Carequinha ; les Trapalhães.

Ensuite, les cas des clowns à la télévision et au cinéma contribueront à enrichir le débat sur le jeu clownesque brésilien. Enfin, l'émergence du théâtre de groupe et des groupes de clowns a transformé la scène culturelle et la formation du public ainsi que la professionnalisation de l'artiste.

### 7.1 – *Hotxuá*, premier « clown » au Brésil

Hotxuá est la désignation du peuple Krahô pour les acteurs clowns. Ils reçoivent cette fonction dès leur naissance, quand leur oncle ou leur tante donne leur nom personnel qui, dans la structure sociale de la

tribu, doit maintenir la tradition du hotxuá. En grandissant, l'oncle qui leur a donné leur nom va leur enseigner les techniques pour faire rire les autres.<sup>526</sup>

*L'hotxuá* est un personnage lié au rituel *Perti* ou *Yótyõpi* qui signifie la fête de la patate. L'expression *Perti* est liée au terme *pere* qui signifie tronc. *Yótyõpi* a trois éléments : « *yóy* (patate douce), *yõ* (élément de liaison) et *pi* (bois ou arbre); est donc le tronc ou rondin de patate douce »<sup>527</sup>. Selon la mythologie de sa tribu, *l'hotxuá* vient de la patate douce et du manioc, donc la fête de la patate représente ce symbole et son importance pour la communauté. La fête est réalisée chaque année et marque le passage de la saison des pluies à la saison sèche, attaché à la fertilité et à l'abondance. *L'hotxuá* est appelé le « clown sacré »<sup>528</sup> en raison de sa relation avec les rituels de la communauté. Son peuple les Krahô, vit dans l'état de Tocantins dans la région nord du Brésil. Actuellement, sa population est d'environ deux mille deux cents personnes, vivant dans dix-huit tribus.

Ismael (nom donné par les blancs) Ahpracti (son nom indigène) Krahô (son peuple) est *Hotxuá*. C'est le titre du documentaire<sup>529</sup> qui montre son quotidien et la fête de la patate. Le clown Ricardo Pucetti<sup>530</sup> est allé dans la tribu pour jouer avec Ismael. C'est la rencontre de différentes cultures qui a stimulé la participation d'Ahpracti à d'autres projets culturels.

Après sa participation au documentaire, Ismael Ahpracti a réussi à interagir avec d'autres clowns urbains. Quelques groupes de clowns ont aussi visité sa tribu pendant le festival de la patate et, par la suite, il a participé au projet du *SESC*<sup>531</sup>, dans quelques villes de l'État de São Paulo, qui consistait à montrer le film *Hotxuá* suivi d'une discussion avec Ricardo Pucetti et lui. En plus, il y avait le *Cabaré do*

---

<sup>526</sup> Teatro de Anônimo, Anjos do Picadeiro, [En ligne: <http://www.anjosdopicadeiro.com.br/2008/09/mesa-de-debates-palhao-e-poder.html>]. Consulté le 29 avril 2018. Traduction libre : Hotxuá é a designação dos atores palhaços do povo Krahô. Eles recebem essa função logo ao nascerem, quando um tio ou tia lhes dá o nome pessoal, que, dentro da estrutura social da tribo, deve manter a tradição dos hotxuá. Na medida em que ele vai crescendo, o tio que lhe deu o nome vai lhe ensinando as técnicas de fazer os outros rirem.

<sup>527</sup> Ana Carolina Fialho de Abreu, *Hotxuá à luz da etnocenologia: A prática cômica krahô*, Master recherche, Universidade Federal da Bahia, 2015, p. 83, [En ligne: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/17916/1/VERS%C3%83O%20FINAL-P%C3%93SDEFESA.pdf>]. Consulté le 29 avril 2018. Traduction libre : « *yóy* (batata-doce), *yõ* (elemento de ligação) e *pi* (que significa madeira ou árvore); é, pois, o 'tronco ou tora da batata-doce' »

<sup>528</sup> *Ibid.*

<sup>529</sup> *Hotxuá*, Gringo Cardia et Letícia Sabatela, 70 min., Brasil, 2011.

<sup>530</sup> Clown, comédien et chercheur du groupe Lume Teatro de Campinas / Brésil.

<sup>531</sup> SESC, *Hotxuá: o palhaço sagrado, o riso da terra*, [En ligne: <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/hotxua-o-palhaco-sagrado-o-riso-da-terra>]. Consulté le 29 avril 2018.

*Povo Parrir* avec deux *Hotxuás* (Ismael et Mario, son petit-fils) et plusieurs clowns réunis pour jouer ensemble.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 56 – Affiche du documentaire *Hotxuá*<sup>532</sup> avec Ismael Ahpracti Krahô.

Les symboliques du *Hotxuá* peuvent être associés au contenu traité dans ce chapitre avec d'autres manifestations des clowns. Les fêtes des Dionysies, des Saturnales et des fous ont aussi un rapport avec la fertilité et l'abondance présentes à la fête de la patate. En outre, elles marquent le passage d'une saison à l'autre dans la nature. Dans les festivités européennes, elles sont organisées pour l'avènement du printemps alors qu'au Brésil elles ont lieu à l'occasion du début de la saison sèche.

Un élément clé pour les clowns sacrés est de faire rire. Et depuis leur plus jeune âge, ils apprennent avec les *Hotxuás* plus expérimentés des techniques pour se moquer de leurs parents. Dans le documentaire '*Hotxuá*', nous observons qu'Ismael Ahpracti enseigne et joue avec les enfants qui peuvent devenir les futurs *hotxuás* de la tribu.

Les clowns des tribus nord-américaines sont également liés à l'abondance à travers les plantations, le tonnerre et la pluie. Le *Wakdjunkaga*, étudié antérieurement, a un énorme phallus qui fait également référence à la fertilité et à la sexualité. Dans le rituel de la patate, en symbolisant la fertilité-fécondité du couple et de la communauté, les *Hotxuás* célèbrent les mariages déjà arrangés entre les familles et décident les futurs mariages de l'année suivante

Il y a un vaste champ de recherche à explorer au sein de l'ethnologie, de l'anthropologie et du théâtre sur le clown *Hotxuá*. Ces études peuvent donner une visibilité à une culture indigène

---

<sup>532</sup> *Hotxuá*, *op. cit.*

brésilienne qui n'est pas accessible. Les liens et les différences entre les hotxuás et les clowns urbains peuvent être également des sujets de recherche qui stimulent la réduction du préjugé et de la marginalisation historique des premiers habitants du Brésil.

## 7.2 - Cirque, maison du clown

Au cirque, le clown brésilien est directement influencé par l'Europe et d'autres pays latino-américains par les voyages et les interactions entre les familles du cirque. Des familles européennes du cirque ont émigré vers les terres brésiliennes et, parfois, sont restées dans le pays. Les gitans forment un autre groupe qui a été le pionnier du cirque et des représentations dans les foires du Brésil, selon Ruiz<sup>533</sup>. La difficulté de voyager dans un pays tropical a contribué à la transformation du cirque équestre traditionnel en un format non équestre. Du milieu du XVIII<sup>e</sup> jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les cirques éphémères en bois ont été créés pour les représentations.

Benjamin Chaves, connu sous le nom de Benjamin de Oliveira est une personnalité historique du cirque et du clown du début du XX<sup>e</sup> siècle. Premier clown noir libre du cirque brésilien, il jouait et dirigeait une compagnie de cirque-théâtre<sup>534</sup>, la Compagnie Spinelli, à Rio de Janeiro. La chercheuse brésilienne Ermínia Silva<sup>535</sup> a écrit et publié une thèse sur lui.

*Benjamin* est né libre de sa mère esclave mariée avec le responsable de la chasse aux esclaves noirs fugitifs. Il s'enfuit de Pará de Minas, où il est né, avec la troupe du cirque *Sotero* probablement à l'âge de 12 ans.

Puis, il quitte le cirque *Sotero*. Il travaille alors dans un groupe de gitans qui projettent par la suite de l'échanger contre un cheval. Il doit donc à nouveau s'échapper. Selon *Benjamin*, c'est le destin d'un noir : une vie en fuyant.

Ayant intégré le cirque *Spinelli*, *Benjamin* finit par faire de Rio de Janeiro sa maison. La capitale lui a donné l'espace et l'opportunité de prospérer dans le monde artistique. En 1908, *Benjamim de Oliveira* a été filmé au *Circo Spinelli* par les Brésiliens photo-cinéastes

---

<sup>533</sup> Roberto Ruiz, *Hoje tem espetáculo ? As origens do circo no Brasil*, Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

<sup>534</sup> Le cirque-théâtre est apparu au Brésil dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'introduction de pièces dans la dernière partie des représentations. Avec un répertoire généralement formé par des mélodrames et des comédies, les spectacles résultaient d'adaptations de romans sur divers sujets : la mythologie, la religion, les faits quotidiens. Le cirque-théâtre a été pendant de nombreuses années l'un des plus importants vecteurs de diffusion de l'art théâtral dans les endroits hors du circuit des compagnies classiques de théâtre.

<sup>535</sup> Erminia Silva, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo, Altana, 2007, [En ligne: [http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro\\_Benjamim.pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro_Benjamim.pdf)]. Consulté le 30 avril 2018.

*Antonio Leal* et *José Labanca*. Ce fut le premier film d'adaptation d'un roman brésilien avec une caméra mobile : *Os Guaranis*, une pantomime inspirée par l'écrivain José de Alencar et adaptée par *Benjamim*.

Jusqu'en 1938, il a été le nom principal du cirque brésilien, tout en se produisant encore dans le cirque *Spinelli* comme Tony ou comme clown blanc et comme acteur de théâtre dans diverses scènes programmées au cirque. Il est même devenu le copropriétaire de ce cirque. *Benjamin* a arrêté sa carrière dans les années 1940 et est décédé à Rio de Janeiro le 3 mai 1954.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 57 – Publicité de la *Companhia Spinelli* dont le copropriétaire est Benjamin de Oliveira en 28 mai 1909.

Benjamin de Oliveira était un artiste polyvalent parce qu'il jouait les scènes comiques, les pièces tragiques et aussi de la musique. Il chantait pendant les entractes du cirque, accompagné d'une guitare. Il était également entrepreneur du cirque-théâtre. Dans le cirque brésilien, le cirque-théâtre mêlait traditionnellement les deux domaines du spectacle vivant. Les éléments basiques du théâtre (dialogue, intrigue, personnage de types sociaux, décor, costume, maquillage) étaient explorés pour raconter les histoires comiques et religieuses à l'intérieur du cirque. Le clown était une figure centrale de l'intrigue et pouvait jouer comme tel ou à travers d'autres personnages. Le thème du cirque et son quotidien, les pièces de théâtre classiques (William Shakespeare, par exemple) et les événements de l'époque caractérisaient le répertoire du cirque-théâtre.

Postérieurement, les cirques avec leurs chapiteaux sont apparus en nombre dans toutes les régions du pays. Aujourd'hui,



nous trouvons d'innombrables cirques au Brésil avec une grande variété de formats et d'esthétiques. Mario Bolognesi, dans son œuvre, « *Circos e palhaços brasileiros* »<sup>536</sup>, a recensé plusieurs cirques de différentes tailles. Il est surprenant de voir la quantité des cirques qui circulent au Brésil aujourd'hui. Mais quelques questions sont apparues en parcourant son livre. Le cirque est toujours vivant, mais dans quel état ? Dans la précarité ou pas ? Avec quel genre de spectacles ? Les conditions de vie de l'artiste sont difficiles et encore plus compliquées dans les petits cirques. Il n'existe pas de vraie politique culturelle en faveur du cirque brésilien et pour les manifestations culturelles en général. Ce sont des secteurs négligés qui doivent se sustenter d'une façon indépendante.

Abelardo Pinto *Piolin* qui est né dans le cirque, à Ribeirão Preto, est un autre exemple qui a marqué son temps. Enfant de la balle, il a gagné la reconnaissance des intellectuels et artistes de la *Semaine d'Art Moderne*, tenue au Brésil en février 1922, qui a donné le jour à un mouvement artistique et littéraire responsable pour penser et développer l'art véritablement brésilien et populaire. Le but de ce mouvement artistique était la rupture avec la dépendance esthétique de l'Europe. *Piolin* était un exemple concret de ce mouvement. Son surnom, qui se réfère à un type de corde, est dû à sa structure physique : mince et aux longues jambes.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 58 – Le clown *Piolin*. Revista SP, *Piolin*, São Paulo, 2012, [En ligne : <http://revistasp.org/vip/?p=119>]. Consulté le 01er mai 2018.

Dans les années 1980, l'étape suivante fut l'ouverture d'écoles de cirque privées à São Paulo et à Rio de Janeiro. Plusieurs artistes qui travaillaient et enseignaient dans le cirque traditionnel sont entrés dans ces institutions. La première école a été créée à São Paulo par le clown *Piolin* dont le nom était présent dans celui de l'école : *Academia Piolin de Artes Circenses*. Le mouvement des écoles a abouti à la création de l'École nationale de cirque (ENC) / RJ avec l'appui du Ministère de la Culture du gouvernement fédéral du Brésil

---

<sup>536</sup> Mario Fernando Bolognesi, *Circos e palhaços brasileiros*, São paulo, Cultura Acadêmica, 2009.

et les artistes du cirque. Et nous pouvons trouver les artistes de cette époque qui enseignent dans l'ENC / RJ aujourd'hui. La question de la formation au cirque sera développée dans la partie III qui parle de la pédagogie du jeu clownesque.

Les écoles ont suscité un débat sur les points centraux et éthiques des artistes traditionnels de la piste. Transmettre ou non ses connaissances ? Comment le faire ? Si un vieil artiste de cirque meurt, sa connaissance mourra avec lui ? Comment perpétuer ce métier face à une telle difficulté ? Comment vivre du cirque avec dignité ? Les écoles ont permis de garder vivantes ses mémoires orales, riches et populaires. Beaucoup de ceux qui vivaient dans le cirque ne savaient ni lire ni écrire. De cette façon, l'école a été un moyen de corriger ce problème.

Le cirque au Brésil avait une fonction de formation du public et de développement de l'univers symbolique du peuple brésilien. Il a par ailleurs influencé la radio et la télévision. Mais avant que ces médias et ces divertissements émergent, le cirque a rempli et remplit toujours la fonction d'amener un spectacle vivant là où il n'existe pas. La télévision peut avoir un réseau d'audience beaucoup plus large que les cirques d'aujourd'hui et c'est une autre forme de communication avec son public. Cependant, le téléviseur est un appareil nécessaire pour diffuser au domicile du téléspectateur les programmes créés en studio. Au théâtre, au cirque et dans le jeu clownesque, il n'existe pas d'instrument de ce genre et la communication se fait en direct. Le personnage joue 'ici et maintenant' en permettant à l'artiste de vivre avec son public. Et cela rend le spectacle différent des autres formes de divertissement.

L'esthétique du cirque a accompagné l'actualité de différentes époques et a laissé la place aux attractions étrangères au chapiteau. Par exemple, la boxe, les nouvelles de la capitale, le théâtre de revue, les chanteurs populaires, les attractions ont attiré le public et ont payé les dépenses de la troupe. Le cirque a également présenté des artistes et a contribué au début de la radio puis de la télévision. Il y a plusieurs clowns à la radio et à la télévision. Toutefois, sa reconnaissance dans la société n'a pas été à l' hauteur de son importance culturelle et historique.

### 7.3 – Clowns à la télévision brésilienne

Le clown *Carequinha* ou George Savalla Gomes (photo au-dessous), l'enfant de la balle décédé en 2006 à 90 ans fut le pionnier à la télévision. Il a joué dans différents espaces et médias : du cirque à la télévision.

En 1938, il a fait ses débuts en tant que chanteur sur la Radio Mayrink Veiga à Rio de Janeiro, dans le programme du clown *Picolino*. À la télévision, il a été le premier clown à avoir un programme, *Circo*

*Bombril* plus tard rebaptisé *Circo do Carequinha*. Le programme est resté à la télévision Tupi entre les années 1950 et 1960.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 59 – Le clown *Carequinha*, [En ligne : <http://colunadogilson.com.br/niteroi-ignorou-os-100-anos-do-palhaco-carequinha/>]. Consulté le 29 avril 2018.

*Carequinha* présentait son propre show à la radio et dans une chaîne télévisuelle brésilienne. Il est l'auguste, émancipé du clown blanc, protagoniste d'un show. Il fait partie des clowns brésiliens chanteurs, comme Benjamin de Oliveira. Il a enregistré ses musiques qui furent un succès pour les enfants à l'époque.

À la télévision, les clowns deviennent un produit de masse. C'est le cas de la chaîne *SBT* de *Silvio Santos*<sup>537</sup> qui a acheté les droits du clown américain *Bozo* en 1980. Le programme de *Bozo* est une franchise américaine coordonnée par le créateur du personnage Larry Harmon. Il est venu personnellement pour choisir et entraîner le futur *Bozo* du *SBT*.

---

<sup>537</sup> Silvio Santos, *SBT - Sistema Brasileiro de Televisão*, [En ligne: <https://www.sbt.com.br/home/>]. Consulté le 29 avril 2018.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 60 – *Bozo* (gauche) et *Sílvio Santos* (droite). [En ligne: <http://poltronar.blogspot.com.br/2017/01/palhaco-bozo-o-heroi-o-mito-o-homem.html>]. Consulté le 29 avril 2018.

Le programme de *Bozo* a eu beaucoup de succès et a marqué le public entre les années 1980 et 1991. Le clown était le présentateur du show où il y avait des parties comiques et de compétitions avec les téléspectateurs. L'influence du style de clown américain est évidente avec un gros maquillage et son costume aux couleurs fortes.

Ce type de clown renforce l'aspect enfantin du personnage pour servir le but de la chaîne de télévision. L'aspect transgressif et provocateur du clown est abandonné en faveur du *show-business* et pour attirer les enfants. C'est l'appropriation de l'image du clown pour gagner de l'argent et former un public captif de la télévision. Il s'agit d'une cristallisation du jeu clownesque pour atteindre seulement le but de l'entreprise.

Les *Trapalhães* sont un autre exemple d'un programme humoristique qui a commencé en 1966 à la Chaîne TV Excelsior sous le nom *Os Adoráveis Trapalhães* avec Renato Aragão, *Didi* Mocó, et Manfred Sant'anna, *Dedé* Santana, et d'autres comédiens. Quelques membres de l'équipe sont partis ensuite et Antônio Carlos Bernardes Gomes, le *Mussum*, est entré dans le show en 1972. Ensuite, Mauro Faccio Gonçalves, le *Zacarias*, a intégré le groupe en 1974. C'est la formation qui a fait le plus de succès à la télévision et au cinéma. Ils sont passés par les chaînes TV Record en 1972 et TV Tupi en 1974. C'est à la « Rede Globo »<sup>538</sup> avec quatre clowns *Didi*, *Dedé*, *Mussum* et *Zacarias* qu'ils ont fait vivre le programme entre 1977 à 1997 en intégrant d'autres comédiens invités. *Zacarias* est décédé en 1990 et *Mussum* en 1994, mais les *Trapalhães* continuent avec d'autres

---

<sup>538</sup> Rede Globo est une chaîne de télévision commerciale du Brésil dont le siège se trouve à Rio de Janeiro et à São Paulo. Elle a été diffusée pour la première fois en 1965. Aujourd'hui, elle est présente dans presque toutes les municipalités brésiliennes et dans plus de 190 pays.

artistes. Ils ont fait 23 films avec les quatre clowns de base entre 1978 et 1990. Leurs films ont été des succès publics au Brésil.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 61 – Du haut en bas et de gauche à droite : *Mussum, Zacarias, Dedé e Didi. Os Trapalhães, Serra Pelada*, directeur J. B. Tanko, 88 min., 1982. [En ligne : [http://www.alfasites.com.br/didi/30\\_m\\_momentos/m\\_m14.htm](http://www.alfasites.com.br/didi/30_m_momentos/m_m14.htm)]. Consulté le 29 avril de 2018.

Les quatre acteurs brésiliens forment un beau groupe comique avec le jeu du clown blanc et de l'auguste. Dedé fait le beau et vient de la ville de São Paulo, c'est le clown blanc. Il vient du cirque traditionnel. Didi vient de la région du Ceará, un état pauvre du nord-est du Brésil, et fait partie d'un mouvement d'immigrants du nord-est vers la capitale de São Paulo. Les deux autres augustes sont Mussum, le représentant de la samba des favelas de Rio de Janeiro, et Zacarias, le paysan timide et enfantin de la région de Minas Gerais.

L'inspiration dramaturgique venait du cirque-théâtre avec la présentation de numéros courts sans lien entre eux et qui étaient unifiés par les *Trapalhães*. Le répertoire était varié s'inspirant de l'actualité à travers la musique, les situations et les effets visuels. Le but était le comique et la parodie de la culture brésilienne. La logique comique explorait l'échec des personnages, parfois les quatre *Trapalhães* étaient trompés par un autre personnage ou le Didi jouait des tours à Dedé, Mussum e Zacarias en s'en sortant bien à la fin de la scène.

Les personnages n'utilisaient pas le maquillage exagéré comme les figures du cirque. En effet, ils avaient un visage et un costume quotidien lié à un type social, culturel et régional qui aident à intégrer cette diversité complexe et riche du peuple brésilien.

Le clown et le cirque peuvent être les responsables de l'enrichissement des programmes de télévision et même au cinéma en permettant un succès d'audience et de créativité. Dans certains cas, le jeu du clown peut être limité en fonction de l'intérêt des chaînes de télévision, et perdre sa force expressive en raison de la cible du programme, les enfants, ce qui peut l'écarter de son histoire. Mais certains artistes ont réussi à maintenir leurs idées artistiques même face aux pressions des médias comme les *Trapalhães*. Cela confirme la capacité des clowns de s'adapter aux multiples espaces et formats de divertissement : le comique parlé, les sketches, les films, le théâtre, les shows musicaux et à la télévision.

#### 7.4 - Groupes<sup>539</sup> clownesques brésiliens d'aujourd'hui : du théâtre, du cirque et de la rue

La compréhension de ce que peut être le clown aujourd'hui au Brésil passe par le théâtre de groupe qui a inclus les troupes de clowns. C'est un mouvement national d'artistes apparu en 1980 pour s'organiser collectivement, devenir professionnel et avoir des conditions d'avoir les financements publics ou privés. L'option de former un groupe et de développer la recherche artistique en commun transforme collectivement la pratique, la création et la production des spectacles. La perception du groupe de théâtre développée par Eugênio Barba influence les groupes de théâtre et de clowns brésiliens.

La fonction [...] de l'entraînement est la formation de groupes. Dans une culture individualiste comme l'euro-américaine, la formation est nécessaire pour surmonter l'individualisme. [...] Le groupe est biologique ou sociologique. Ses liens sont très forts. [...] C'est pourquoi les groupes euro-américains ressemblent parfois à des familles, des religions ou des cellules politiques.<sup>540</sup>

C'est une pratique utilisée dans la *Cia da Bobagem* qui est une personne morale brésilienne regroupant la vie artistique de deux personnes physiques. Elle fut également une association culturelle française responsable de l'organisation de résidences artistiques en Europe. En 2015, elle devient également une personne morale au Brésil, une MEI (Micro entrepreneur individuel). Les deux entités

---

<sup>539</sup> Le terme groupe est synonyme de troupe ou Cie de théâtre ou de clown au Brésil.

<sup>540</sup> Eugenio Barba et Nicola Savarese, *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Supervisão Luís Otávio Burnier, Campinas, Editora da UNICAMP, 1995, p. 248. Traduction libre: « A [...] função do treinamento é a formação de grupos. Numa cultura individualista como a euro-americana, o treinamento é necessário para sobrepujar o individualismo. [...] O grupo é biológico ou sociológico. Seus vínculos são muito fortes. [...] É por isso que os grupos euro-americanos às vezes parecem famílias, religiões ou células políticas. »



juridiques ont des objectifs culturels, pédagogiques et de recherche dans le théâtre, le cirque et le clown.

La *Cia da Bobagem* est analysée dans la partie I et représente la ville de Belo Horizonte dans l'état de Minas Gerais. Deux autres groupes artistiques de São Paulo et de Rio de Janeiro, avec qui j'ai eu des contacts à travers des ateliers, des conférences ou en assistant à leurs spectacles, peuvent illustrer notre étude du clown brésilien au sein d'une structure de groupe artistique.

Le groupe Parlapatões, Patifes & Paspalhões, une référence à São Paulo et le Teatro de Anônimo avec son action politique et artistique à Rio de Janeiro et son festival de clowns au Brésil : les 'Anjos do Picadeiro'.

#### 7.4.1 - Parlapatões, Patifes & Paspalhões – São Paulo

Le groupe Parlapatões travaille avec la comédie, le cirque, le théâtre et le théâtre de rue. En 1991, les premiers fondateurs du groupe, Alexandre Roit et Hugo Possolo, se rencontrent à l'école de cirque de Santo André et démarrent le groupe. Sa composition va varier avec l'entrée et le départ de plusieurs artistes au fil du temps. En 1994, Raul Barretto entre dans le groupe pour former le trio central avec les deux fondateurs et ils vont jouer ensemble pendant 10 ans. Au début, ils ont créé des spectacles de rue, une expérience qui marquera le groupe avec leur irrévérence, leurs improvisations et leur comique. Leur première expérience de création au théâtre après l'expérience de la rue a été le spectacle pour enfants dont le titre est devenu le nom du groupe : *Parlapatões, Patifes & Paspalhões*. Le thème a été inspiré par deux farces médiévales anonymes, *Le gâteau et la tarte*<sup>541</sup> et la célèbre farce de *Maître Pathelin*<sup>542</sup>, adaptée pour une version urbaine et actuelle.

Le texte d'Hugo Possolo, qui donne le nom au groupe, a été écrit en 1988 dans un atelier de dramaturgie coordonné par Zeca Capeline et Claudia Dallaverde. Le titre, pour baptiser le groupe, a remporté un &, le "e" commercial, pour caractériser qu'il représentait un collectif théâtral.<sup>543</sup>

---

<sup>541</sup> La farce raconte les aventures et mésaventures de deux mendiants, Julião et Balandrot, à la recherche d'un gâteau succulent et d'une tarte appétissante qui sont faites par le couple de boulangers, Joaquim et Marieta.

<sup>542</sup> Maître Pathelin, avocat de son métier, a acheté à crédit du drap à un marchand nommé Guillaume. Toute la pièce repose d'abord sur les tentatives du marchand pour récupérer son drap, rendu vain par les comédies successives de Maître Pathelin, qui, avec la complicité de sa femme, feint tour à tour la maladie, la folie et la mort prochaine.

<sup>543</sup> Parlapatões, Patifes & Paspalhões, São Paulo. [En ligne: <http://parlapatoes.com.br/site/grupo-parlapatoes/>]. Consulté le 21 avril 2018. Traduction libre : O texto de Hugo Possolo, que dá nome ao grupo, foi escrito em 88 numa oficina de Dramaturgia coordenada por Zeca Capeline e Cláudia Dallaverde. O título, pra batizar o grupo, ganhou um &, o "e" comercial, pra caracterizar que representava um coletivo teatral.

Actuellement, le groupe a des spectacles qui ont déjà circulé au Brésil en Espagne et au Portugal. Il a gagné des prix et des subventions publiques municipales, régionales et fédérales. Il a vendu ses représentations au « SESC »<sup>544</sup> (Serviço Social do Comércio) et d'autres entreprises privées. Le groupe gère « l'Espaço Parlapatões »<sup>545</sup> qui contribue à la revitalisation de la Place Roosevelt au centre-ville de São Paulo. Ils ont un hangar pour stocker leurs scénarios, effectuer des répétitions et organiser des ateliers. En outre, Hugo Possolo et Raul Barretto sont professeurs de la « SP Escola de Teatro »<sup>546</sup> situés sur la même place que l'espace du groupe.

La troupe a un vaste répertoire de numéros et de spectacles de différents formats et d'esthétiques. Ce sont des numéros et des spectacles de clowns brésiliens traditionnels avec et sans le chapiteau jusqu'à la recherche d'un répertoire plus actuel. Ils sont experts dans l'utilisation de la parole, des situations et du jeu pour produire les effets comiques. Un exemple est le dernier spectacle du groupe : *Le Mequetrefes* (2015), voire la photo ci-dessous.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 62 – Photo de diffusion du spectacle *Os Mequetrefes*. [En ligne : <http://parlapatoes.com.br/site/os-mequetrefe/>]. Consulté le 29 avril 2018.

---

<sup>544</sup> Dirigé par les entrepreneurs du commerce des biens, du tourisme et des services, le Service Social du Commerce - Sesc - est une entité privée dont l'objectif est d'assurer le bien-être et la qualité de vie des travailleurs de ce secteur et de leur famille. SESC est présent dans 22000 municipalités dans tout le Brésil.

<sup>545</sup> Parlapatões, Patifes & Paspalhões, São Paulo. [En ligne : <http://parlapatoes.com.br/site/espaco-parlapatoes/>]. Consulté le 21 avril 2018.

<sup>546</sup> SP Escola de Teatro, São Paulo, [En ligne : <http://www.spescoladeteatro.org.br/>]. Consulté le 29 avril 2018.

Dans *les Mequetrefes* quatre clowns qui, pas par hasard, s'appellent Dias (Jours), vivent le voyage d'une journée longue et amusante. De l'éveil au coucher, ils révèlent comment la déconstruction de la logique quotidienne peut ouvrir l'espace à d'autres façons de regarder la vie. En vivant des situations très communes, ces citoyens peu communs provoquent une série de confusions drôles et poétiques.<sup>547</sup>

Edward Lear<sup>548</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle a inspiré le spectacle *les Mequetrefes* à partir de son travail lié au non-sens en diverses manifestations artistiques : illustrations, dessins, musique, poésie. L'absurdité est très présente dans la dramaturgie du spectacle qui ne cherche pas à raconter une histoire, mais à montrer les clowns *Dias* pendant toute une journée. Les transformations des objets en images et en transports (une voiture comme dans l'image ci-dessus) valorisent aussi l'univers poétique construit par les clowns.

Le metteur en scène Alvaro Assad, de la Cie « Centro Teatral e Etc e Tal »<sup>549</sup>, a été invité pour diriger le spectacle. Le travail corporel et le jeu visuel sont plus valorisés que la comédie parlée, une caractéristique du groupe *Parlapatões*. La perception du clown est amplifiée par des situations absurdes, des ruptures comiques, la manipulation des objets et le jeu entre les clowns. C'est une ouverture du répertoire qui va au-delà des numéros traditionnels et des images classiques de clowns.

Le groupe a créé ce spectacle pour remplacer d'autres qui ont beaucoup circulé à travers le Brésil en partenariat avec le *SESC*. Cette institution remplit la fonction de diffusion de la culture à travers le pays avec des programmes culturels et des projets de diffusion de spectacles originaux avec une qualité artistique.

*Parlapatões* peut être considéré comme un groupe de clowns qui explorent d'autres aspects de la création tels que la littérature, le théâtre et les multiples possibilités de dramaturgie. Ils ne sont pas limités au clown du cirque, mais ouverts à la complexité de l'actualité. Ce sont des artistes qui provoquent des transgressions et des ruptures de traditions artistiques, que ce soit au cirque ou au théâtre.

En même temps, ils ont une formation au sein du cirque traditionnel qui permet ce dialogue entre le passé et le contemporain

---

<sup>547</sup> Parlapatões, Patifes & Paspalhões, *Os Mequetrefes*, São Paulo, 2015, [En ligne : <http://parlapatoes.com.br/site/os-mequetrefe/>]. Consulté le 29 avril 2018.

<sup>548</sup> Edward Lear est né le 12 mai 1812 à Holloway / Royaume-Uni et mort le 29 janvier 1888 à Sanremo en Italie. Il était un artiste anglais, illustrateur, musicien, auteur et poète, et est maintenant connu principalement pour le non-sens dans sa poésie et sa prose et surtout ses limericks, une forme qu'il a popularisée.

<sup>549</sup> Groupe situé à Rio de Janeiro et fondé en 1993. Formés par le trio de comédiens Alvaro Assad, Marcio Moura et Melissa Teles-Lôbo, ils développent une recherche artistique basée sur le théâtre, le mime et l'humour. [En ligne : <http://www.etcetal.art.br/agenda.html>]. Consulté le 24 avril 2018.

en faveur d'une liberté artistique et d'expérimentation dans l'univers du comique.

#### 7.4.2 - *Teatro de Anônimo*<sup>550</sup> – Rio de Janeiro

Les membres du groupe se rencontrent dans une école publique dans la banlieue de Rio de Janeiro et s'intéressent aux manifestations culturelles populaires telles que la poésie de rue, le théâtre et le cirque. Ils ont fondé le *Teatro de Anônimo* en 1986 influencé par un théâtre populaire. Le groupe met en évidence l'acrobatie aérienne, le jeu du clown et d'autres techniques du cirque (jonglerie, main à main, échasses et équilibre des objets) pour la recherche de la poésie et du comique. Ils développent une pratique à partir des études sur les origines du cirque, des comiques et des compagnies de cirque-théâtre.

Le *Teatro de Anônimo* est actif en différents domaines de la culture à Rio de Janeiro, où il organise des shows de samba, dans lesquelles il cherche à récupérer le climat de fête familiale. Il est engagé dans des actions de politique culturelle à travers des groupes de cirque et de théâtre de rue. Le groupe est actuellement formé par les artistes Fábio Freitas, João Carlos Artigos, Maria Angelica Gomes, Regina Oliveira, Shirley Britto et la productrice Flávia Berton. L'acteur et clown Márcio Libar, qui a participé à la création de la troupe suit aujourd'hui sa propre trajectoire artistique.

En 1993, le groupe est entré à l'*École Nationale de Cirque* à Rio de Janeiro où ils ont donné une formation aux techniques du cirque. Le duo d'actrices-trapézistes Regina Oliveira et Maria Angélica Gomes est apparu lors de cette formation.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 63 – Photo du spectacle *Roda Saia Gira Vida*, [En ligne : <http://www.teatrodeanonimo.com.br/rodasaiagiravida>]. Consulté le 29 avril 2018.

---

<sup>550</sup> Teatro de Anônimo, [En ligne : <http://www.teatrodeanonimo.com.br/>]. Consulté le 29 avril 2018.

La formation au cirque a influencé la création du spectacle qui a marqué le groupe : *Roda Saia Gira Vida*<sup>551</sup>. Un spectacle pour les enfants inspiré de l'univers du clown brésilien traditionnel et des petits cirques qui circulent à l'intérieur du Brésil. La dramaturgie du spectacle passe par une série de numéros comiques et de techniques du cirque : main à main, échasses, équilibre d'objets et trapèze. C'est le plus ancien spectacle du groupe avec 20 ans de représentations et il est toujours présent dans le répertoire du groupe.

*In Concerto*<sup>552</sup> (1998) est un autre spectacle qui a approfondi le jeu clownesque dans le groupe. Le spectacle se constitue de scènes courtes inspirées par les clowns classiques européens basées sur la musique, l'équilibre d'objets, et les jets d'eau entre eux. Le spectacle est né de la rencontre entre deux membres du groupe (João Carlos Artigos et Márcio Libar) avec le clown italien Nani Colombaioni<sup>553</sup> et son fils Leris en Italie.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 64 - Photo du spectacle *In Concerto*. [En ligne : <http://www.teatrodeanonimo.com.br/inconcerto>]. Consulté le 29 avril 2018.

Leris Colombaioni souligne sa perception de ce qu'il croit être le clown.

Pour l'italien, le clown est simplement être, sans discours philosophiques. 'Il est un homme qui a en lui une part qu'il ne peut pas retirer. Cette partie est enfantine, un enfant. C'est un adulte qui fait des

---

<sup>551</sup> Teatro de Anônimo, *Roda Saia Gira Vida*, [En ligne : <http://www.teatrodeanonimo.com.br/rodasaiagiravida>]. Consulté le 29 avril 2018.

<sup>552</sup> *In Concerto*. [En ligne : <http://www.teatrodeanonimo.com.br/inconcerto>]. Consulté le 29 avril 2018.

<sup>553</sup> Nani Colombaioni est un clown italien et appartenait à une vieille famille de cirque d'Europe. Il a joué et a été conseiller du directeur de cinéma Federico Fellini. Il était au Brésil, en compagnie de son fils Leris, pour donner des conférences et des ateliers.

choses naïves. Le clown est rêveur et sa seule essence est de vous faire rire de toutes les manières [...] <sup>554</sup>

L'identification du clown avec l'enfant ou l'adulte avec un comportement enfantin ne caractérise pas le travail de Leris comme seulement destiné aux enfants en réduisant la potentialité du jeu clownesque. La troupe cherche à développer un jeu clownesque qui touche la famille, les enfants et les adultes.

La perspective de seulement « [...] faire rire de toutes les manières [...] » <sup>555</sup> réduit la conception et le jeu du clown à partir de l'histoire et la relation avec le *trickster* étudié auparavant. Le clown peut se rapporter à la folie, au bouffon et peut faire une réflexion et une critique sociale. Cette perspective permet d'aller au-delà d'un être naïf et qui a une seule fonction, faire rire.

*L'Anjos do Picadeiro* est un événement réalisé par le *Teatro de Anônimo* qui est entré dans la scène nationale et internationale des festivals de clowns.

*L'Anjos do Picadeiro* [est] le plus grand rassemblement international de clowns [au Brésil] produit depuis 1996 par le Groupe Teatro de Anônimo, dans une initiative indépendante pour commémorer ses dix années d'activité. La rencontre est née de la nécessité d'approfondir la recherche sur l'art du rire, en particulier l'art du clown, et de créer un réseau d'échange entre les protagonistes du cirque, indépendamment de l'école ou de la tradition, en se transformant, au fil des ans, dans un espace d'échange, de renouvellement et de qualification professionnelle. <sup>556</sup>

Le festival est un espace de développement du jeu clownesque sous différentes formes. Des ateliers sur le clown sont offerts, permettant l'accès aux connaissances des artistes du monde entier au fil des ans. Les spectacles permettent aux clowns brésiliens de s'en inspirer dans leurs processus de création. La diversité des formes et des styles de jeu clownesques est une caractéristique de l'Anjos do Picadeiro.

Ces moments de réflexion sur le clown ont produit quelques articles, entretiens, tables rondes, photos et provocations. Ainsi, le festival devient un espace itinérant de formation des clowns brésiliens

---

<sup>554</sup> Marita Siqueira, Leris Colombaioni: sua essência é fazer todos rirem, Campinas, Jornal Correio Popular, 2016. [En ligne: [http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2016/12/metropole/459782-leris-colombaioni-sua-essencia-e-fazer-todos-rirem.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2016/12/metropole/459782-leris-colombaioni-sua-essencia-e-fazer-todos-rirem.html)]. Consulté le 26 avril 2018. Traduction libre : Para o italiano, o palhaço é simplesmente ser, sem discursos filosóficos. "É um homem que tem dentro de si uma parte que não pode tirar. Essa parte é infantil, uma criança. É um adulto que faz coisas ingênuas. O clown é sonhador e a única essência que tem é fazer rir de todas as maneiras", analisa.

<sup>555</sup> *Ibid.*

<sup>556</sup> Teatro de Anônimo, [En ligne: <http://www.anjosdopicadeiro.com.br/p/o-encontro.html>]. Consulté le 26 avril 2018.



et du groupe *Teatro de Anônimo* avec une fonction de préservation et de perfectionnement du clown.

Au Brésil, le clown cherche toujours son identité et son comique, car il finit par être fortement influencé par l'esthétique européenne et américaine. Peu à peu, les artistes découvrent quel est l'humour du clown brésilien et quel est son rôle dans la société. Faire rire est l'axe principal des clowns brésiliens, mais certains groupes commencent à créer d'autres possibilités scéniques qui vont au-delà du rire, le groupe Parlapatões par exemple. La précarité des formations et le manque de références théoriques sur le sujet sont les points à améliorer pour le développement du jeu clownesque. L'Anjos do Picadeiro est une possibilité de rencontre, de pratique et de réflexion, mais ne se produit que tous les deux ans. Actuellement, il y a un mouvement des artistes, des écoles libres et des universités pour rattraper ce manque de formation du jeu clownesque.

Un point faible du clown est sa relation avec l'univers enfantin et sa perte de capacité critique et transgressive. Il devient un produit commercial figé pour être naïf et sans la complexité présente dans son histoire. Cela influence le public qui commence à percevoir le clown uniquement dans cette logique et les artistes ont des difficultés pour explorer d'autres possibilités esthétiques. Les groupes de clowns d'aujourd'hui finissent par contribuer à la recherche artistique et à une revitalisation de la signification du clown dans le monde et dans la société brésilienne.

## 8 - Le clown au monde : le théâtre de clowns de Slava Polunine

La dernière partie de ce chemin historique et théorique est le clown actuel qui joue partout dans le monde. C'est le cas de Slava Polunine<sup>557</sup> et son spectacle *Slava's Snowshow*. Sa troupe est un mélange de famille du cirque avec une entreprise internationale et des logiques particulières d'organisation.

Je n'ai pas de 'compagnie' au sens conventionnel du monde. Mon équipe est dispersée dans le monde entier : le businessman vit au Brésil, le directeur à Moscou, le directeur financier en Angleterre. Mes acteurs peuvent venir du Canada, d'Israël, de la République tchèque, d'Italie, de la France, de la Russie, de la Grande-Bretagne ou des États-Unis, bien qu'ils soient majoritairement russophones. Dans mon entreprise, il n'y a pas de rôles rigides ou de limites professionnelles. Tout [clown] vert peut passer au [clown] jaune, tout technicien peut devenir un clown et vice versa [...].<sup>558</sup>

---

<sup>557</sup> Slava Polunin, [En ligne : <https://slavasnowshow.com/en/home/>]. Consulté le 06 mai 2018.

<sup>558</sup> Slava Polunin, *Story*, [En ligne : <https://slavasnowshow.com/en/story/>]. Consulté le 06 mai 2018. Traduction libre : « I don't have a "company" in the conventional sense of the word. My team is scattered all over the globe: the impresario lives in Brazil, the director in Moscow, the financial director in England. My actors may come from Canada, Israel, the Czech Republic, Italy, France, Russia,

J'ai choisi Slava Polunine pour illustrer cet aspect de la recherche, car il permet d'unifier les différentes conceptions du clown présentes dans l'histoire et mentionnées auparavant. Il s'inspire dans le carnaval et son univers festif et populaire et du fou avec sa poésie et sa logique hors du quotidien. Le théâtre est la base du travail de Polunine et il nomme son équipe une troupe de théâtre de clowns. Le cirque n'est pas oublié par le clown russe et influence la caractérisation de son personnage 'Assissai' avec l'utilisation du nez rouge en référence à la figure de l'auguste. Tout cela pour jouer un spectacle qui dialogue avec le public d'aujourd'hui et qui accepte des nouvelles propositions esthétiques.

L'origine artistique de Slava Polunine dans la Cie Litsedeï à Saint-Pétersbourg et le surgissement du spectacle *Slava's Snowshow* vont être ici étudiés pour montrer un type de clown actuel en connexion avec le passé et le présent, ouvert au changement contemporain, sans oublier son essence russe.

### 8.1 - *Litsedeï* à Saint-Pétersbourg

Slava Polunine a commencé des études en ingénierie et en histoire de l'art à Saint-Pétersbourg, ou Leningrad dans l'ex-Union soviétique, vers 1967. À cette époque, il pratiquait la pantomime dans un ancien lieu appelé Slavski. Il a été refusé à l'Institut du Théâtre de la même ville en raison de ses difficultés de prononciation, mais c'est par Marcel Marceau qu'il est tombé amoureux du mime et de l'expressivité d'un théâtre sans paroles. En 1968, Slava accompagne une tournée du grand mime français en Russie, à la fois pédagogique et performant.

Polunine fonde son premier groupe en 1968, le Théâtre Litsedeï, et développe plusieurs projets de théâtre de rue, de clown et de pantomime mais c'est seulement en 1979 que le groupe présente un spectacle du même nom et commence sa carrière professionnelle. Litsedeï signifie « [...] boufon en vieux russe [...] »<sup>559</sup> ; et « Les Litsedeï - en russe, comédiens qui s'est fait un masque »<sup>560</sup>. Beaucoup d'influences sont présentes dans ce groupe, des styles théâtraux et cinématographiques aux noms reconnus dans le théâtre, le cirque, le music-hall, le cinéma muet, la commedia dell'arte, le mime, le kabuki et le butô : Charles Chaplin, Vsevolod Meyerhold, Konstantin Stanislavski et Jerzi Grotowski. Cette diversité

---

Great Britain or the U.S., although for the most part they are Russian-speaking. In my company there are no rigid roles or professional boundaries. Any Green can graduate to Yellow, any technician can become a clown and vice versa...»

<sup>559</sup> Association de Préfiguration de l'Institut des Arts du Clown – APIAC. *Séminaire-Rencontre de clowns : le clown et la transmission décembre 2002*. APIAC, Bourg-Saint-Andéol, 2002, p.24.

<sup>560</sup> Odette Aslan (org.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p.316.

d'inspirations s'est intensifiée avec l'initiation à diverses disciplines vécues par les membres de la troupe : la danse classique, la danse de jazz, le yoga, le karaté et le zen. Voir son entretien dans l'annexe I, p. 343.

Slava Polunine et ses compatriotes ont cherché un théâtre basé sur le corps, l'improvisation et l'impact visuel. Ces artistes ont esquivé des difficultés d'accès à l'information en raison des restrictions imposées par le régime soviétique. Ils cherchaient un « Théâtre du corps »<sup>561</sup> qui avait une communion avec le parti et la liberté. Cependant, c'était un corps ambigu qui dialoguait avec diverses sensations pour améliorer le jeu et les émotions.

Le corps redécouvert est omniprésent, il renvoie à un processus de prise de conscience des comportements réels et à une recherche de techniques propres des traditions théâtrales ou extra-théâtrales. Il s'exprime à la fois sur le mode de la souffrance et sur le mode ludique. C'est un corps *maltraité* et non un corps séducteur. Enfin, la mise sur scène de cette 'corporéité' vise, en dehors de tout discours politique, à casser les résistances de la salle, à 'ouvrir' le public, à le faire sortir de sa passivité de masse raide, enrégimentée, en lui tendant des miroirs explosifs où il a parfois du mal à se reconnaître, aveuglé qu'il est par des images idéologiques.<sup>562</sup>

En 1988, le Congrès des imbéciles a été un exemple des influences présentes dans ce groupe au point de vue du corps. Cet évènement a été créé lors d'une réunion des clowns qui mettaient le public dans une situation absurde, mais bien vécue par les Russes et également dans diverses autres cultures : l'excès de bureaucratie. Les spectateurs se frayaient un chemin à l'intérieur d'un bâtiment où, pour entrer, ils recevaient des vêtements spécifiques (cravate et chapeau) pour parodier le système bureaucratique de la fonction publique russe. L'itinéraire comportait des barricades et était compliqué et confus. En outre, les participants étaient perdus et avaient besoin de trouver une seule porte ouverte parmi les autres fermés.

Suite à cet événement, un cortège funèbre et carnavalesque a eu lieu en lançant des cercueils sur la Neva à Saint-Pétersbourg afin d'enterrer le groupe qui avait déjà 20 ans d'existence. Selon Konstantin Stanislavski, la durée maximale d'un groupe de théâtre devrait être de 20 ans, ensuite il devrait mourir pour renaître.

Au sein du Théâtre Litsedeï, Slava Polunine a réalisé plusieurs projets, expérimentations, spectacles et sketches dans différents pays, développant la base de ce qui est le *Slava's Snowshow* aujourd'hui. Les performances internationales au sein du Litseideï ont permis le développement d'un apprentissage de la création théâtrale en Europe et dans le monde. C'était une étape importante pour la carrière plus indépendante de Slava.

---

<sup>561</sup> Odette Aslan, *op. cit.*, p.315.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p.316.

## 8.2 - Slava's Snowshow

Après ces années de travail au sein du Théâtre Litseidei, Slava Polunine e décide de voyager et de vivre d'autres expériences depuis l'ouverture des frontières et la chute du mur de Berlin en 1989. Vers 1993, Slava rassemble son matériel scénique développé ces dernières années et crée le spectacle Snowshow qui s'appelait initialement Yellow (jaune), la couleur du costume de son clown 'Assissaï' qui, pour lui, symbolise la vie.

*Slava's Snowshow* est inspiré par la force du surréalisme et l'exploration de la psychologie avec l'art du clown à travers la construction d'images et de symboles. Le mélange entre l'absurde, le monde des rêves, les légendes, les mythes et les histoires classiques composent l'univers du spectacle qui ne présente pas une histoire linéaire, mais des tableaux vivants qui apportent des sensations et des émotions. Le fil conducteur est celui des clowns qui sont affectés par les situations, les effets et les émotions. Il y a un mélange entre l'excentrique, le comique et l'onirique à partir d'une figure qu'il appelle « l'idiot expressif »<sup>563</sup>. Le clown jaune *Assissaï* et le groupe de clowns verts du spectacle fournissent cet effet désiré, car ce sont des créatures fantasmagoriques, en dehors de la vie quotidienne, venant d'un univers propre et provoquant la peur, parfois l'empathie et même le rire.

Ainsi, des thèmes tels que la confrontation aux forces de la nature, comme dans une scène d'évocation d'une violente tempête de neige vécue par l'artiste dans son enfance en Russie ; la mort, et la solitude comme au début du spectacle quand *l'Assissaï* entre en scène pour tenter se suicider. Il entre avec une corde pour se pendre, mais il n'y arrive pas, parce que quand il commence à tirer l'autre extrémité de la corde pour l'attacher, il finit par trouver un autre clown, le vert. Cela engendre la surprise et les rires du public devant un sujet complexe. Ces thèmes sont présents dans ce spectacle constituant des aspects reconnus par des personnes de diverses cultures.

Polunine fait remarquer qu'« il faut mettre les richesses des autres arts au service de celui du clown »<sup>564</sup>. Il développe un théâtre de clowns. Slava n'a pas peur de transgresser les limites des concepts et des références dans l'histoire et les espaces où le clown est déjà passé telles que : les foires et les festivals folkloriques, le cirque, le théâtre et le cinéma. Il est plus intéressé par l'élargissement et le dépassement de ces limites au profit d'un art fait pour un public contemporain du monde entier. La diversité des

---

<sup>563</sup> Association de Préfiguration de l'Institut des Arts du Clown – APIAC. *Séminaire-Rencontre de clowns : le clown et la transmission décembre 2002*. APIAC, Bourg-Saint-Andéol, 2002, p.25.

<sup>564</sup> *Ibid.*

influences est testée avec le public et transformée au fil des années d'expérience artistique.

La connexion directe et la complicité avec le public sont remarquables à plusieurs moments de la présentation comme le jeu avec d'énormes ballons de différentes tailles qui sont lancés au public et créent un moment spécial, ludique et en même temps d'union entre les spectateurs, la salle et les clowns. Selon Polunine, « Le clown est un connecteur entre le cosmos et l'ordinaire, et le public va pouvoir aller vers un autre niveau. Avant, le religieux faisait ça, et le théâtre était connecté avec la magie, maintenant, plus rien. »<sup>565</sup>

Les clowns et leurs jeux, les compositions lumineuses, les décors, les costumes, la musique, les objets de scène, les effets spéciaux et les caractéristiques techniques, le théâtre visuel et le théâtre plastique sont au service d'une élaboration sophistiquée de constructions d'images qui provoquent un impact et des lectures esthétiques ouvertes du public. La construction d'environnements visuels, tactiles et avec d'autres sensations sont au centre des créations de cet artiste russe.

Dans un entretien avec Slava Polunine chez lui, au Moulin Jaune près de Paris, le clown russe précise que ce qu'il fait n'est pas un travail, mais une partie de sa vie. Le mélange voulu entre son art et sa vie est constaté par l'engagement de toute sa famille dans la structure de production du spectacle. Sur le terrain de son château (un vieil hôtel transformé en maison), nous pouvons trouver plusieurs maisons où vivent les familles qui participent au spectacle et à d'autres projets du groupe.

Le caractère corporatif est également présent dans l'organisation du groupe, puisque le *Slava's Snowshow* circule avec deux groupes situés en Angleterre et en France. Ils font des saisons indépendantes et simultanées. Le personnage *Assissai*, développé par Polunine, est joué également par d'autres clowns et par son propre fils. Le passage de Slava par le Cirque du Soleil doit avoir contribué au développement d'un groupe avec ce format.

Le contact avec Slava Polunine et son art a fini par contaminer mes recherches et mon processus artistique. Mais dans quelle mesure ?

Je manquais de critères ou d'éléments théoriques et comme artiste pour comprendre l'esthétique de *Slava's Snowshow* par le corps et la scène, mais j'étais curieux d'explorer les nouvelles possibilités du jeu clownesque. Un de mes choix a été l'expérimentation des nouvelles approches du clown par le théâtre. Il s'agissait d'accepter que le théâtre fasse partie de l'origine et de l'histoire du jeu clownesque. Les résidences artistiques réalisées au cours de ce doctorat sont les investigations pratiques qui complètent la recherche théorique. La dialectique entre ces deux pôles de la thèse est fondamentale pour des nouvelles découvertes clownesques.

---

<sup>565</sup> Association de Préfiguration de l'Institut des Arts du Clown, *op. cit.*, p. 29.

## B - Y a-t-il une théorie du clown ?

Une constatation est que la théorie sur le clown est vaste, complexe et existe dès le XVI<sup>e</sup> siècle avec Robert Armin. Le croisement des domaines scientifiques marque les conceptions concernant le sujet : l'histoire, la psychologie, l'anthropologie, le théâtre apportent leurs réponses. Comment utiliser ces savoirs en faveur de la pratique clownesque ?

Les créations de spectacles au Brésil au début de la *Cia da Bobagem* jusqu'aux spectacles conçus en Europe ont permis pour moi une transformation non seulement esthétique, mais aussi de l'essence de ma pratique du clown. Ce changement de perception est décrit dans le premier chapitre.

Le développement de ma recherche doctorale à travers les processus créatifs de résidences artistiques et dans le domaine théorique a apporté des aspects qui ont influencé, inspiré et déstabilisé mes conceptions antérieures du clown. Lors de ma rencontre avec l'artiste russe Slava Polunine, mes sensations étaient complexes et même ambiguës, à travers la surprise, l'admiration, l'émerveillement, la compréhension, l'excitation et le doute. Comme chercheur, cette rencontre a été très éclairante à travers la collecte de données très concrètes sur le sujet à étudier.

Et alors ? Y a-t-il une théorie du clown ?

L'étude étymologique a servi à trouver deux principes communs (provocation du rire et aspect idiot) dans plusieurs terminologies attachées au clown. L'étude historique et théorique du XVI<sup>e</sup> siècle montre que le clown dépasse ces deux principes. La fonction de faire réfléchir à travers le *sage fou* est présente à partir de sa façon particulière de percevoir le monde. Le caractère libertaire, transgressif et festif est présent dans la culture populaire et ses célébrations primitives (Dionysies, Saturnales et fêtes des fous) qui subsistent à l'heure actuelle à travers le carnaval et le jeu clownesque.

L'archétype du *trickster* permet une compréhension du clown à travers d'autres domaines au-delà du spectacle vivant. Le *trickster* sert à élargir le champ des fonctions, mythes, symboles, phobies, jeu du clown et d'autres aspects : le lien avec la peur et la terreur ; la fertilité et les transformations sexuelles ; la transgression des rituels sacrés ; l'acquisition et la perte de pouvoirs magiques ; et même le statut d'antihéros qui aide les premiers humains à vivre sur terre. Dans les tribus indiennes, il y a des clowns qui sont des personnalités respectées et qui ont des traits proches des archétypes du *trickster*.

Le manque de connaissances théoriques et historiques sur le clown étaient un obstacle à mon audace et à mon innovation en tant qu'artiste. Mes conceptions antérieures sur le clown rendaient difficiles la conception et l'analyse de nouvelles approches du jeu clownesque. Mais les ateliers de formations que j'ai suivies et mes



rencontres avec des artistes m'ont permis l'exploration de différentes possibilités esthétiques clownesques. Le théâtre, la musique et la danse ont été quelques outils pour expérimenter ces transformations. Le résultat a été le développement d'un spectacle sans le nez rouge.

Ainsi, progressivement, la déconstruction de figures plus naïves qui agissaient sur les places publiques du Brésil a permis l'apparition d'autres images et références. La rencontre avec des artistes européens a élargi ma perception du clown ouvrant les portes à d'autres expériences créatives. Et ce processus de redécouverte de l'origine théâtrale du clown est actuellement présent dans la recherche de la *Cia da Bobagem*.

Nos recherches pratiques et les études universitaires sont des outils qui travaillent ensemble dans cette voie d'ouverture par rapport au répertoire, à la dramaturgie, au jeu comique et à la conception de ce qui deviendra l'art du clown aujourd'hui.

Et la pédagogie clownesque ? Quelles sont les relations entre la théorie et la transmission du jeu du clown ?

**III – PROCESSUS D’EXPLORATION DU JEU CLOWNESQUE  
DANS LA *CIA DA BOBAGEM***

## A - Jeu

« Tout enfant qui joue se comporte comme un poète [...]. »<sup>566</sup>  
Sigmund Freud.

Le jeu peut être compris comme un élément de la vie qui permet la formation de l'individu, l'émergence de la culture et aussi la manifestation théâtrale. Le jeu est un objet d'étude abordé dans la philosophie, la psychologie, la pédagogie, le théâtre et est présent dans le clown. La théorie du jeu peut contribuer à une approche du jeu clownesque, c'est pourquoi le but de ce chapitre est l'exploration du jeu dans un sens plus large. D'abord, le jeu et la culture, ensuite le jeu et la formation humaine et théâtrale pour terminer par le jeu et le clown.

Jouer est notre outil de découverte et de dialogue avec le monde quand nous sommes au début de la vie. Dès les premiers moments de l'existence, le petit individu utilise le jeu et ses puissantes propriétés pour apprendre. Cet acte humain primitif et universel est analysé dans la psychologie comme une source de compréhension de notre comportement. Le jeu vient avant la parole, car la communication visuelle, interactive, symbolique, entre humains va remplir notre manque rationnel des codes linguistiques. Donc, l'être humain communique basiquement par le corps en jeu. La communication devient un instinct à partir du jeu qui sert à apprendre les éléments de la vie. Et aussi, le jeu peut être une façon de pratiquer le théâtre et pourquoi pas le clown.

Le clown et son jeu ont leurs propres spécificités. Un principe qu'illustre le jeu clownesque est le duo comique du clown blanc et son auguste. Ils sont visibles et remarquables dans le cirque traditionnel, mais cette façon de jouer en duo existe avant dans le théâtre, par exemple. Cette dualité de pouvoir est basée sur le clown blanc et sa fonction d'établir le jeu (la situation, l'espace et l'objectif du numéro ou du spectacle) pour le public et son partenaire l'auguste. Celui-ci a la fonction de suivre le premier. Cependant, l'auguste finit par créer des situations et des conflits qui permettent le surgissement du rire et le développement de relations avec le public. Ce sont d'autres aspects du jeu clownesque qui seront aussi expliqués ensuite : 4.2 - meneur du rire, p. 253 ; 4.3 - La scène ouverte, p. 254.

Le travail de terrain à travers les interviews, les ateliers, l'enseignement, les textes, les spectacles et la création scénique ont également contribué à une rupture et à l'expansion du concept de clown lié exclusivement à l'univers du cirque. De plus, l'observation de l'essence du jeu clownesque donne des pistes pour une possible ancienneté de sa manifestation. Ainsi, l'hypothèse est celle d'une

---

<sup>566</sup> Sigmund Freud, « *La création littéraire et le rêve éveillé* (1908) », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, 1973, p. 70.

possible ampliation de notre regard sur le jeu clownesque et sa possible adaptation au fil du temps. Sa compréhension appelle la découverte des mots et des références concernant un domaine encore à explorer par la recherche universitaire.

## 1 - *Homo sapiens* ou *homo ludens* : le jeu et la culture

Les mots « play »<sup>567</sup> en anglais et « jeu »<sup>568</sup> en français ont les sens de jouer librement (comme un enfant) et jouer dans une pièce théâtrale. Il suffit de consulter les principaux dictionnaires de ces langues pour confirmer cette proposition. Dans l'étymologie du mot *jeu* en latin le sens de s'amuser ou de jouer librement est aussi présent : « Mot du fonds primitif issu du latin classique *jocus*, 'plaisanterie' »<sup>569</sup>. Ces points de vue peuvent aider à clarifier notre concept de jeu.

En portugais, « jogo »<sup>570</sup> a seulement le sens de jouer pour l'enfant ou de s'amuser. L'autre aspect de jouer au théâtre n'est pas présent. Il faut ajouter l'adjectif *théâtral* pour avoir le sens désiré. Donc, le *jeu théâtral* ou *jogo teatral* permet l'utilisation du sens de jouer une pièce de théâtre. Le mot *jogo* ou *jeu* en portugais n'a pas de double sens comme en anglais ou en français.

Le jeu fait partie de la vie et peut être identifié même chez les animaux. On peut voir des chiots, des chatons et même des animaux sauvages qui jouent. Selon Huizinga<sup>571</sup>, la culture vient du jeu qui est indépendant des valeurs et des visions du monde présentes dans plusieurs civilisations humaines. Il est vivant dans les diverses manifestations culturelles comme les mythes, les comportements et les valeurs sociales. L'auteur fait une proposition visant à modifier la

---

<sup>567</sup> Oxford Dictionaries, [En ligne : <https://en.oxforddictionaries.com/definition/play>]. Consulté le 13 mai 2017. ; Cambridge Dictionary, [En ligne : <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/play>]. Consulté le 13 mai 2017.

<sup>568</sup> CNRTL, [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/jeu>]. Consulté le 13 mai 2017. « Activité ludique essentielle chez l'enfant, spontanée, libre et gratuite. [...] *Jeu des acteurs*. Manière de jouer propre à chaque artiste. ». Larousse Dictionnaires, [En ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jeu/44887?q=jeu#44826>]. Consulté le 13 mai 2017. « Activité d'ordre physique et mental, non imposée, ne visant à aucune fin utilitaire, et à laquelle on s'adonne pour se divertir, en tirer un plaisir. [...] Manière [...] dont un acteur joue ou interprète un rôle »

<sup>569</sup> Dictionnaire Antidote HD, Correcteur, dictionnaire, guide. Montréal : Druide Informatique, 2009

<sup>570</sup> Michaelis, [En ligne : <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=jogo>]. Consulté le 13 mai 2017 « Divertimento ou exercício de crianças em que elas demonstram sua habilidade, destreza ou astúcia. [...] Jogo cênico [...]: conjunto dos elementos que constituem e/ou acompanham o trabalho de um ator em cena (gestos, movimentações, jogos de luz etc.) ». Dicionário Aurélio, [En ligne : <https://dicionariodoaurelio.com/jogo>]. Consulté le 13 mai 2017. « Brincar. [...] Dar-se ao jogo. [...] Mover-se [...] ».

<sup>571</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Editora Perspectiva S.A, São Paulo, 2000.

terminologie *Homo Sapiens* pour mieux nous identifier, avec *Homo Ludens*. L'*homme joueur* semble plus juste dépeignant une caractéristique humaine commune partout dans le monde. Notre connaissance et nos expériences primordiales sont développées par et pour le jeu qui est notre forme initiale de comportement et détermine notre rapport avec l'univers extérieur.

Huizinga cherche la dissociation du jeu des autres domaines ou fonctions qui lui sont attachés afin de définir son propre champ de connaissance. « Plus nous nous efforçons d'établir une séparation entre la façon dont nous appelons "jeu" et d'autres formes apparemment liées à lui, plus l'indépendance absolue du concept de jeu est évidente. »<sup>572</sup> Il critique les concepts de jeu qui mélangent toujours ce phénomène avec quelque chose d'extérieur à lui, pour découvrir la fonction spécifique du jeu, son essence, parce qu'il a une forme, un contenu et une signification sociale propres. Le choix de Huizinga est la séparation des perceptions biologiques et psychologiques du jeu pour atteindre son cœur, son fond primordial. L'auteur va vers la découverte de la fonction du jeu lui-même. Il faut fuir selon lui l'analyse biologique et psychologique du jeu, qui ne parvient pas à son origine.

Le jeu est une activité ou occupation volontaire, exercée dans certaines et spécifiques limites de temps et d'espace, selon des règles librement consenties, mais absolument obligatoires, dotés d'une fin en soi, accompagnés d'un sentiment de tension et de joie et une prise de conscience d'être différent de la "vie quotidienne".<sup>573</sup>

Ce concept apporte des principes qui permettent la définition du jeu. Nous soulignons qu'il permet une liberté quant au choix des règles et sa réalisation volontaire dans un espace et un temps spécifiques. Il y a la présence du plaisir par la joie, mais une tension qui peut être liée à la réalisation de son objectif ou le respect des règles. En outre, il se caractérise comme un événement qui est créé hors du quotidien.

Le premier aspect caractérise le jeu comme une action libre ou propre de la liberté. Il ne doit jamais être imposé par la nécessité physique ou l'obligation morale, et il n'est jamais une tâche, car sa pratique doit se dérouler dans les temps de loisirs. Il est lié aux

---

<sup>572</sup> Johan Huizinga, *Op. cit.*, p. 09. Traduction libre : « Quanto mais nos esforçamos por estabelecer uma separação entre a forma a que chamamos 'jogo' e outras formas aparentemente relacionadas a ela, mais se evidencia a absoluta independência do conceito de jogo. »

<sup>573</sup> *Ibid.*, p.24. Traduction libre : "O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida quotidiana'".

notions d'obligation et de devoir seulement quand il est une fonction culturelle reconnue.

D'autre part, le jeu refuse la vie quotidienne et la vie réelle. Il existe dans une sphère d'activité temporaire en choisissant une logique particulière. Cet aspect n'empêche pas son exécution sérieuse et avec enthousiasme. Chaque jeu est capable d'absorber complètement les participants.

Une troisième caractéristique est l'isolement et la limitation du lieu et de la durée parce que le jeu s'éloigne de la vie ordinaire. Il se joue jusqu'à la fin, en considérant des limites de temps et d'espace. Au moment de la fin du jeu, tout est en mouvement, succession, association et séparation.

La quatrième caractéristique considère le jeu comme un phénomène culturel. Même après sa fin, il est conservé en mémoire, transmis et peut devenir une tradition. La répétition peut se produire à tout moment, comme le jeu enfantin ou le jeu d'échecs. La limite de l'espace dans le jeu est plus évidente que sa durée, car chaque jeu se déroule dans un champ défini précédemment, à l'intérieur duquel se respectent certaines règles. Le jeu devient un instaurateur de l'ordre en introduisant un monde parfait dans le monde imparfait, même pour un temps limité.

La pensée de Huizinga sur le jeu ne fait pas l'unanimité. Le penseur français Gilles Brougère interroge la notion de jeu comme vraiment responsable de l'émergence de la culture parce que « le jeu est d'abord et avant tout le lieu de construction [...] de la culture ludique. Voir l'invention de la culture générale à partir du jeu reste à prouver. »<sup>574</sup> Selon lui, l'argument défendu par Huizinga n'a pas une base consolidée d'études qui permettent la confirmation et l'acceptation de sa thèse. Brougère propose le concept de *culture de jeu* où les pratiques du jeu contribuent au développement de leur propre culture et leurs valeurs avec des significations spécifiques. « Il y a vraiment une relation profonde entre le jeu et la culture, le jeu et la production de sens, mais dans le sens que le jeu produit sa culture pour permettre sa propre existence. C'est une culture riche, complexe et diversifiée. »<sup>575</sup>

En dépit des critiques, l'approche de Huizinga continue de générer des réflexions sur l'être humain et sa relation avec le jeu. Cela semble être une activité tellement présente dans la vie humaine que nous oublions parfois son importance et sa signification. Le livre *Homo Ludens* a influencé la recherche en redimensionnant la fonction

---

<sup>574</sup> Gilles Brougère, *A criança e a cultura lúdica*. Revista da Faculdade de Educação, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 103-116, jul. 1998. [En ligne : [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-25551998000200007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551998000200007&lng=pt&nrm=iso)]. Consulté le 13 mai 2017. p. 114. Traduction libre : « o jogo é antes de tudo o lugar de construção [...] de uma cultura lúdica. Ver nele a invenção da cultura geral falta ainda ser provado. ».

<sup>575</sup> Gilles Brougère, *Op. cit.*, p. 115.



du jeu dans nos sociétés par un regard plus large et plus profond sur le sujet.

## 2 – Formation par le jeu

La critique de Huizinga et sa proposition de trouver une essence du jeu sans lien avec d'autres domaines de la connaissance ne l'empêchait pas d'être étudiée dans d'autres domaines. Le jeu a influencé les études dans les domaines de la pédagogie et de la psychologie. L'enfant à un âge précoce commence à jouer, le *jeu dramatique* selon Slade<sup>576</sup>, qui peut être appelé jeu par Winnicott<sup>577</sup> ou même le jeu symbolique par Piaget<sup>578</sup>, ou simplement le jeu d'enfant. L'expression *dramatique* n'est pas liée au genre dramatique littéraire, mais plutôt à son sens originel du mot latin *drao* - je fais, je me bats. « Dans le Drama, c'est-à-dire *faire* et *lutter*, l'enfant découvre la vie et lui-même par des tentatives émotionnelles et physiques puis par la pratique répétitive qui est le jeu dramatique. »<sup>579</sup>

Patrice Pavis met en évidence un autre concept de *jeu dramatique*.

Le jeu dramatique vise à la fois à amener les participants (de tous âges) à prendre conscience des mécanismes fondamentaux du théâtre (caractère, convention, dialectique des dialogues et des situations, dynamiques des groupes) et à provoquer une certaine libération corporelle et émotionnelle du jeu et, éventuellement, plus tard, dans leurs vies privées.<sup>580</sup>

La conception du jeu dramatique de Pavis diffère de celle utilisée par Slade, car elle peut être explorée par des personnes de tout âge, y compris des adultes, et est utilisée pour l'introduction de la pratique théâtrale. Dans ce travail, la proposition de Slade sera utilisée dans la discussion du jeu dans la formation de l'enfant.

Le jeu dramatique est une partie vitale de la jeunesse. Ce n'est pas une activité de paresse, mais plutôt un moyen pour l'enfant de penser, de

---

<sup>576</sup> Peter Slade, *O jogo dramático infantil*, São Paulo, Summus, 1978, p. 18.

<sup>577</sup> Donald Woods Winnicott, *A criança e o mundo*, Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1982, 6<sup>a</sup> ed.

<sup>578</sup> Jean Piaget, *A formação do símbolo na criança : imitação, jogo e sonho, imagem e representação*, Trad. Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.

<sup>579</sup> Peter Slade, *op. cit.*, p. 18.

<sup>580</sup> Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 222. Traduction libre: « O jogo dramático visa tanto levar os participantes (de todas as idades) a tomarem consciência dos mecanismos fundamentais do teatro (personagem, convenção, dialética dos diálogos e situações, dinâmicas dos grupos) quanto a provocar uma certa liberação corporal e emotiva no jogo e, eventualmente, em seguida, na vida privada dos indivíduos. »

prouver, de se détendre, de travailler, de se souvenir, d'oser, d'expérimenter, de créer et d'absorber. Le jeu est en réalité la vie.<sup>581</sup>

Le jeu peut être conçu comme synonyme de plaisanterie comme nous l'avons souligné plus tôt. Le pédiatre anglais Winnicott l'a relié au développement sain des enfants à partir de leurs expériences pratiques et des interactions entre eux. « L'enfant gagne de l'expérience en jouant. Le jeu est une partie importante de sa vie. »<sup>582</sup> Jouer a un rôle fondamental dans la formation de l'individu, que ce soit dans l'enfance ou même à l'âge adulte. Selon Winnicott, « tout ce qui est dit sur le jeu des enfants s'applique aussi aux adultes [...] »<sup>583</sup>. Le jeu est une activité remarquable au début de notre vie, car c'est l'outil naturel à travers lequel nous devons nous relier au monde et aux autres. Le jeu est une forme non verbale de communication qui comble notre manque initial par rapport au domaine du langage verbal. C'est un instrument pédagogique efficace pour communiquer et se positionner dans le monde. « Le jeu dans l'enfance est très développé, car il est l'unique expression libre de ce qui est dans l'âme de l'enfant ... Le jeu des enfants n'est pas un simple sport. C'est plein de sens et d'importance. »<sup>584</sup>

Pour Winnicott, le jeu est universel, car le jeu facilite la croissance et la bonne santé. Jouer mène à des relations de groupe et peut aussi être une forme de communication en psychothérapie. Par conséquent, le jeu apporte une opportunité d'exercer la symbolisation et la poésie. Le travail de Winnicott présente certaines des motivations de l'activité ludique comme contribuant au développement des individus, enfants et adultes : rechercher le plaisir, exprimer l'agressivité, contrôler l'anxiété, établir des contacts sociaux, réaliser l'intégration de la personnalité, et enfin communiquer avec les gens.

Un aspect intéressant de la réflexion de Winnicott sur le jeu peut être lié au clown. L'auteur souligne que « le jeu est la preuve évidente et constante de la capacité créatrice, ce qui signifie l'expérience. »<sup>585</sup> Et cette perspective peut être abordée dans le

---

<sup>581</sup> Peter Slade, *op. cit.* p. 17. Traduction libre: « O jogo dramático é uma parte vital da vida jovem. Não é uma atividade de ócio, mas antes a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver. O jogo é na verdade a vida. »

<sup>582</sup> Donald Woods Winnicott, *A criança e o mundo*, Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1982, 6ª ed, p. 163. Traduction libre: « A criança adquire experiência brincando. A brincadeira é uma parcela importante da sua vida. »

<sup>583</sup> Donald Woods Winnicott, *op. cit.*, p. 61. Traduction libre : « o que quer que se diga sobre o brincar de crianças aplica-se também aos adultos [...] ».

<sup>584</sup> Friedrich Froebel, *The education of man*, New York, D. Appleton, 1903, p. 22. Traduction libre: «O brincar na infância é muito desenvolvido, pois só ele é a expressão livre do que está na alma da criança ... O brincar das crianças não é mero esporte. Está cheio de significado e de importância. »

<sup>585</sup> Donald Woods Winnicott, *A criança e o mundo*, Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1982, 6ª ed, p. 163. Traduction libre: « A brincadeira é a prova evidente e constante da capacidade criadora, que quer dizer vivência. »

prisme du jeu clownesque. Le clown acquiert une expérience créative à travers ses présentations et rencontres avec le public. De plus, « [...] les jeux, comme les rêves, servent la fonction d'autorévélation et de communication avec le niveau profond. »<sup>586</sup> L'apprentissage du clown passe par la connaissance de soi et l'utilisation de cette information personnelle en faveur du jeu clownesque. Les traits de personnalité et les aspects physiques de la personne sont pris en compte dans le processus de création des clowns. Les duos comiques sont construits par la rencontre de personnalités et leurs propres logiques pour arriver à une possible relation organique au sein du duo ou une relation qui stimule le jeu clownesque.

La formation du clown à la *Cia da Bobagem* passe par l'utilisation du jeu dans les ateliers en tant que ressource pédagogique. Cet outil éveille les participants à un autre état d'attention, de préparation et d'ouverture à l'univers du clown. Il peut être présent dans les trois étapes du processus : dans l'échauffement, les jeux d'improvisation sans le nez rouge et ceux avec le nez rouge. C'est une source inépuisable d'exercices qui peuvent aider l'enseignant et les participants d'un atelier.

Le jeu est également présent dans le *jeu symbolique* étudié par le psychologue suisse Jean Piaget constituant l'une des phases du jeu des enfants. « [...] Piaget décrit l'émergence du symbolisme ludique, un terme qu'il utilise pour définir les jeux enfantins de *faire semblant*, dans lesquels un bâton devient un revolver ou un épi de maïs représente une poupée. »<sup>587</sup> Piaget partage l'idée de Freud selon laquelle les jeux servent à exprimer des sentiments interdits ou des désirs non réalisés, mais Piaget cherche à dépasser cette perception freudienne. C'est-à-dire que le symbolisme ludique sert aussi le développement de l'intelligence et de la pensée de l'individu plus tard.

Piaget structure le jeu en trois catégories : 1 - le jeu d'exercices (ou sensori-moteur) où l'objectif est d'exercer la fonction elle-même ; 2 - le jeu symbolique où l'individu devient indépendant des caractéristiques de l'objet, fonctionnant dans un schéma d'assimilation et ; 3 - le jeu de règles, dans lequel une relation interindividuelle est implicite et exige une acceptation de la part du sujet. Piaget cite également une quatrième modalité, qui est le jeu de construction, dans lequel l'enfant crée quelque chose. Ce dernier est situé à mi-chemin entre le jeu et le travail, par compromis avec les

---

<sup>586</sup> Donald Woods Winnicott, *op. cit.*, p. 163. Traduction libre: « [...] as brincadeiras, tal como os sonhos, servem à função de auto-revelação e de comunicação com o nível profundo. »

<sup>587</sup> Mary ann Spencer Pulaski, *Compreendendo Piaget uma introdução ao desenvolvimento cognitivo da criança*, Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Zahar editores, 1983, p. 91. Traduction libre: « [...] Piaget descreve a emergência do simbolismo lúdico, termo que utiliza para definir os jogos infantis do *faz-de-conta*, em que um bastão se torna um revólver ou uma espiga de milho representa uma bonequinha. »

caractéristiques de l'objet. De telles modalités ne se succèdent pas simplement en suivant les étapes des structures cognitives. Un bébé peut jouer à un jeu d'exercices, et un enfant peut poser des questions successives pour le plaisir de demander. Pour lui, l'origine du jeu réside dans l'imitation issue de la préparation réflexe. Imiter consiste à reproduire un objet en présence de celui-ci. C'est un processus d'assimilation fonctionnelle, lorsque l'exercice se fait par simple plaisir.

Dans ses recherches, il montre que l'imitation passe par plusieurs étapes jusqu'à ce que l'enfant puisse représenter un objet en l'absence de celui-ci. Lorsque cela se produit, il signifie qu'il y a une évocation symbolique des réalités absentes. C'est un lien entre l'image (signifiant) et le concept (sens), capable d'engendrer le jeu symbolique, également appelé *faire semblant*. Pour Piaget, le symbole n'est rien de plus qu'un moyen d'ajouter du réel aux désirs et aux intérêts de l'enfant. Petit à petit, le jeu symbolique cède la place au jeu de règles, car l'enfant passe du simple exercice aux combinaisons sans but puis avec. Cet exercice devient collectif, tendant à évoluer vers l'apparition de règles à la base du contrat moral. Les règles présupposent des relations sociales ou interpersonnelles. Ils remplacent le symbole, cadrant l'exercice dans les relations sociales. Les règles sont, pour Piaget, la preuve concrète du développement de l'enfant.

Ainsi, le jeu est un instrument d'apprentissage de l'individu au début de sa formation en tant qu'être humain. L'enfant cherche à externaliser ses phobies, ses peurs, ses difficultés à travers un jeu qui apporte du plaisir à ses pratiquants et une découverte de soi. La base de leur communication en cette période d'existence est le jeu par excellence, sans les codes linguistiques oraux, écrits et de lecture. Le jeu est le véhicule de l'interaction avec le monde qui nous entoure.

Il est intéressant d'utiliser cette fonction du jeu non seulement pour l'enfant, mais aussi pour l'adulte qui peut être stimulé par le jeu. Cela devient aussi un élément de formation pour les adultes. L'acquisition de connaissances théâtrales et du jeu clownesque peuvent également être acquis par le jeu.

### 3 – Jeu : outil de formation théâtrale

« Avant de jouer, nous devons être libres. »<sup>588</sup> Viola Spolin.

Le jeu de l'enfant se développe plus tard dans le jeu théâtral, quand l'enfant commence à jouer pour l'autre et découvre un aspect fondamental du théâtre, le public. Ce passage du *jeu dramatique* au

---

<sup>588</sup> Viola Spolin, *Improvisação para teatro*, tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos, São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 6. Traduction libre: « Antes de jogar, devemos estar livres. »

*jeu de l'imaginaire* correspond au changement chez les enfants du *jeu symbolique* (subjectif) en *jeu de règles* (socialisé).

Le jeu acquiert une perspective pédagogique et l'accès au savoir-faire théâtral en passant par la psychologie pour entrer dans la formation de l'acteur. Viola Spolin, enseignante américaine et pédagogue de théâtre, est une pionnière dans cette utilisation du jeu. Elle explore également le jeu dans la formation des individus en utilisant le théâtre. Ses premières expériences ont commencé dans les années 1930 et se sont améliorées au cours du temps avec la recherche d'un public d'âges variés aux États-Unis. Spolin cherche à systématiser une proposition d'enseignement du théâtre, dans des contextes formels et non formels d'éducation, à travers des pièces de théâtre et de l'improvisation.

Viola Spolin fut une pionnière en ce qui concerne le théâtre d'improvisation nord-américain. Dès 1955 à Chicago, elle a donné des ateliers à la première compagnie de théâtre d'improvisation aux États-Unis, *The Second City*<sup>589</sup>. Son fils Paul Sills a participé à la fondation de ce groupe qui a marqué l'histoire de l'improvisation et de la comédie aux États-Unis et des formations d'acteurs et d'actrices comiques.

La base de la formation de l'acteur dans le théâtre de Viola Spolin repose sur les règles et les jeux d'improvisation. La pédagogue américaine aspirait à libérer l'enfant et l'acteur amateur de la timidité et des comportements scéniques mécaniques. Ses efforts ont abouti à un programme d'atelier théâtral détaillé avec un matériel pour les écoles, les centres communautaires, les groupes d'amateurs et les compagnies de théâtre.

Le processus d'engagement des sujets dans le jeu est développé à partir de l'action improvisée et les rôles de chaque joueur ne sont pas établis à l'avance. Ils émergent des interactions qui se produisent au cours du jeu. Le but du processus est le développement culturel et la croissance personnelle des joueurs à travers l'utilisation du langage théâtral.

Le principe du jeu théâtral est le même que celui de l'improvisation théâtrale quand la communication émerge de la créativité et de la spontanéité des interactions entre les sujets par le théâtre et la scène ouverte. Ils sont engagés dans la résolution d'un problème du jeu scénique.

Pour Viola Spolin : « jeu - une activité acceptée par le groupe, limitée par des règles et un accord de groupe ; divertissement ; spontanéité, enthousiasme et joie accompagnent les jeux ; ils vont de pair avec l'expérience théâtrale ; un ensemble de règles qui maintient

---

<sup>589</sup> Second City, [En ligne : <http://www.secondcity.com/history/>]. Consulté le 17 mai 2017.

les joueurs dans le jeu.»<sup>590</sup> Dans ce concept, nous observons certains éléments également abordés par Winnicott : la recherche du plaisir; communiquer avec les gens et établir des contacts sociaux. Le plaisir de participer au jeu est également présent pour Huizinga, et pour Winnicott, Spolin et Piaget (déjà mentionné) pour qu'il constitue un élément caractéristique de cette activité. Le plaisir dans cette pratique ne peut être dissocié des autres caractéristiques mentionnées par les auteurs.

Le jeu théâtral contribue également à la possibilité d'une rencontre interpersonnelle entre ses participants avec un potentiel de communication entre ces personnes. « Le jeu est une forme naturelle de groupe qui fournit l'implication personnelle et la liberté nécessaire à l'expérience. »<sup>591</sup> La relation communicative du groupe de participants au jeu doit être réalisée en toute liberté pour être chargée de plaisir et d'un dialogue constructif entre les individus. L'aspect de la liberté de jouer est également présent chez les auteurs mentionnés, puisque les enfants et les animaux jouent quand ils en ont envie sans être forcés. L'acte d'initier et de terminer le jeu surgit spontanément et par le libre arbitre des participants.

Selon Viola Spolin, une relation du jeu théâtral peut être établie avec l'idée de culture de jeu de Brougère mentionnée antérieurement. « Les jeux développent les techniques et les compétences personnelles nécessaires au jeu lui-même, à travers l'acte même de jouer. »<sup>592</sup> Et pour Brougère le jeu développe sa propre culture qui permet son existence et sa manifestation. De cette façon, le jeu théâtral peut stimuler des connaissances de sa propre culture à partir de sa pratique par les êtres humains.

Le jeu est exploré par d'autres enseignants et écoles de théâtre en France comme Philippe Gaulier et son école. Une partie de sa pédagogie est appelée JEU. Dans son livre « Le Gégèneur »<sup>593</sup>, Gaulier énumère et explique certains de ses exercices qui sont enseignés dans cette étape de sa pédagogie. Il souligne que « seuls le jeu, l'amusement, les menteries, ouvrent les portes de l'imagination. »<sup>594</sup> Cette partie de son approche va à la rencontre du plaisir trouvé dans le jeu et dans la pratique théâtrale de Viola Spolin.

---

<sup>590</sup> Viola Spolin, *op. cit*, p. 342. Traduction libre: « jogo – Uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo grupal; divertimento; espontaneidade, entusiasmo e alegria acompanham os jogos; seguem par e passo com a experiência teatral; um conjunto de regras que mantém os jogadores jogando. »

<sup>591</sup> Viola Spolin, *op. cit*, p. 04. Traduction libre: « O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. »

<sup>592</sup> Viola Spolin, *op. cit*, p. 04. Traduction libre : « Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. »

<sup>593</sup> Philippe Gaulier, *Le gégèneur jeux lumière théâtre The tormentor le jeu light theatre*, trad. Ewen Maclachian, Paris, Éditions Filmiko, 2007.

<sup>594</sup> Philippe Gaulier, *Le gégèneur jeux lumière théâtre The tormentor le jeu light theatre*, trad. Ewen Maclachian, Paris : Éditions Filmiko, 2007, p. 42.



Jean-Pierre Ryngaert propose une approche du jeu à partir de sa pratique de metteur en scène, d'enseignant et de ses études sur le sujet. Et d'une certaine manière, il finit par résumer notre analyse sur le jeu.

Théâtre, communication et thérapie - le jeu, comme nous le voyons, entretient des relations naturelles avec ces trois domaines d'activité. Concentrer nos préoccupations sur le jeu et la capacité de jeu des participants, cela nous intéresse en même temps qu'une expérience sensible, une expérience artistique et une relation avec le monde. <sup>595</sup>

Accepter que le jeu soit lié à différents espaces et dimensions de l'être humain, c'est donner une réelle dimension à son importance à la fois pour la création et la structuration de la société. Isoler le jeu et le traiter d'une manière fragmentée peut ne pas être une bonne méthodologie lorsqu'il s'agit d'une étude multidisciplinaire. L'analyse du jeu en différents domaines permet l'extension de la conception du jeu, même si chaque domaine scientifique finit par explorer une partie spécifique du sujet.

Certains éléments du jeu discutés par Huizinga, Brougère, Winnicott et Piaget se retrouvent dans le *Game Theater* élaboré par Viola Spolin. Ce sont, par exemple : la liberté de jouer ; l'amusement, la joie et le plaisir ; une activité de groupe ou collective ; une activité comprenant une expérience pratique ; un moyen d'apprendre et de se former en tant qu'être humain ; une pratique qui génère des connaissances propres et permet le développement de la poétique et des symbolologies.

La réflexion sur le jeu en d'autres domaines contribue au développement d'une base de connaissances qui s'interconnecte et se complète mutuellement. Mais comment cette approche contribue-t-elle au jeu du clown ?

#### 4 – Jeu clownesque et ses principes essentiels

##### 4.1 – Duo comique du clown blanc et de l'auguste

Le principe de la dualité comique, les clowns blancs et les augustes, est présent dans le jeu du clown et peut être mieux compris par l'étude du jeu d'une manière pratique et théorique. Ce duo est une référence au cirque et a déjà été étudié au dernier chapitre (II, B, 6.1). Ainsi, nous allons mettre en évidence les aspects

---

<sup>595</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*, Trad. Cássia Raquel da Silveira, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 34. Traduction libre : « Teatro, comunicação e terapia – o jogo, tal como o encaramos, mantém relações naturais com esses três campos de atividade. Concentrando nossas preocupações no jogo e na capacidade de jogo dos participantes, ele nos interessa ao mesmo tempo como experiência sensível, experiência artística e relação com o mundo. »

qui contribuent à la tentative de répondre aux questions posées dans l'introduction de la thèse.

Le jeu en duo apporte plusieurs possibilités créatives et pédagogiques. Il est présent depuis le début de notre trajectoire, des premiers numéros et jusqu'aux spectacles actuels. Les possibilités de création et de dramaturgie pour la construction d'un spectacle de clown sont nombreuses grâce à cette logique apparemment simple et efficace. Il peut être un premier élément à développer dans un processus créatif de clown et ils contribuent au développement de situations comiques et poétiques. La définition de cette relation fournit une base aux improvisations libres et dirigées à partir d'un thème.

Dans la *Cia da Bobagem*, la relation du duo comique a changé de spectacle en spectacle et surtout avec notre voyage en Europe où Marisa Riso, grâce à sa maîtrise de la langue française est devenue *le clown blanc*. Au Brésil, Rafael Marques jouait ce rôle dans le spectacle *Ponga no Molongó* ou *La Rencontre*, mais quand nous sommes allés présenter ce spectacle à l'Université de Lille 3 le renversement de la relation est devenu nécessaire. Dans l'*A2*, Marisa Riso est *le clown blanc* du duo, mais dans *Turning Point* nous avons décidé d'inverser à nouveau les rôles. Cette décision a orienté la dramaturgie et a délimité le processus de création du dernier spectacle.

La relation avec le public peut aussi être influencée par ce principe permettant un lien entre les clowns et les spectateurs. Le jeu à l'intérieur du spectacle peut stimuler un changement ou la permanence de la relation avec le public. Dans le cas du changement, le public peut passer du clown blanc à l'auguste et inversement par rapport à l'artiste. Par contre, certains spectacles maintiennent la même relation avec le public du début à la fin, prévoyant le public dans la fonction de clown blanc et les clowns comme les grands idiots.

Les possibilités pédagogiques sont amplifiées par le jeu en duo comme exercices d'initiation au clown. L'observation des participants par les enseignants est la clé pour décider d'encourager un débutant à accéder à un pôle ou l'autre du duo. Les jeux ont pour but de laisser les personnes libres d'explorer cette logique et de s'amuser. Et si possible, ils choisissent entre le clown blanc ou l'auguste pour commencer à créer leurs propres clowns.

Il est à noter que le jeu en duo comique est relatif et peut changer selon les personnes qui jouent et même d'un spectacle à l'autre. Il y a des paires de clowns expérimentés qui préfèrent toujours avoir la même relation parce qu'ils ont déjà une pratique éprouvée avec le public ou parce qu'ils n'ont pas envie de quitter leur zone de confort artistique. Les duos classiques du cirque traditionnel n'ont guère changé et ont maintenu la même structure tout au long d'une vie artistique. Et si un partenaire a quitté la paire, la même caractéristique a été remplacée. Par exemple, le clown blanc Antonet a eu comme partenaires quelques augustes comme Grock.

La praticité de ce jeu en duo est amplifiée par sa présence en diverses symbologies et relations sociales : la mère et l'enfant ; le froid et la chaleur ; Dionysos et Apollon ; l'ordre et le chaos ; le patron et sa secrétaire (*Turnig Point*), etc. Ces dualités se retrouvent dans des cultures variées et peuvent être comprises indépendamment d'une explication plus détaillée. Dans le jeu, les situations d'un spectacle et certains exercices peuvent clairement apporter cette relation. Il y a donc une possible universalité<sup>596</sup> de cette logique quand on observe ses connexions symboliques et même dans une perspective historique déjà mentionnée. Les duos comiques qui suivent cette dualité peuvent être observés depuis l'antiquité classique jusqu'à l'heure actuelle : les parasites et les *stupidus* ; dans les farces d'atellanes ; dans la commedia dell'arte ; dans les moralités du moyen âge ; dans les relations entre les bouffons et leurs rois, quelques exemples déjà abordés dans ce travail.

Et un effet de ce duo est le rire stimulé précisément par l'opposition des comportements et des situations générées. L'unité présente dans la paire comique même avec ses deux logiques contraires peut contribuer à la dynamique du rire. C'est aussi un principe de jeu clownesque.

#### 4.2 – Meneur du rire

Meneur : « Personne qui a l'initiative de quelque chose et/ou qui en assure le déroulement, l'exécution. »<sup>597</sup> ; « 1 entraîneur, leader, dirigeant, chef [...] 2 agitateur, protagoniste, provocateur, instigateur [...] »<sup>598</sup>. Et mener : « [...] Diriger [...]. Faire aller une chose en la contrôlant. [...] Piloter. »<sup>599</sup>

Le clown est lié à la manifestation du rire, parfois il est confondu avec cette unique fonction. Le rire touche l'humanité et se caractérise comme un acte physiologique et anatomique présent chez tous les humains. Les motifs pour faire rire sont variés selon les personnes et leurs cultures ou les circonstances dans lesquelles il est provoqué. La fonction du clown est de le piloter, l'instiguer et le provoquer.

Le *Vice* tenait ce rôle, comme premier comédien de la troupe, dans les moralités du XVI<sup>e</sup> siècle. Son jeu était populaire, direct, festif et il pouvait diriger le spectacle et son rythme en provoquant le rire et les événements spectaculaires. William Kemp est le meneur du rire

<sup>596</sup> Dictionnaire Larousse, *universalité*, « Universalité [...] (bas latin *universalitas*) [...] Caractère de ce qui concerne, implique tous les hommes : l'universalité du langage. »

<sup>597</sup> Cnrtl, *meneur*, [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/meneur>]. Consulté le 09 mai 2018.

<sup>598</sup> Dictionnaire Reverso, *meneur de jeu*, [En ligne : <https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/meneur+de+jeu>]. Consulté le 09 mai 2018.

<sup>599</sup> Le Robert Micro dictionnaire de la langue française, Alain Rey (d), Paris, Le Robert, 2006, p. 825.

dans les *jigs* à la fin des pièces au Globe Theater, car il organise la danse et ses effets comiques.

Les divers duos, trios de la *tradition clownesque* du cirque exploraient énormément la structure des numéros comiques. Les figures et leurs rapports avec le public. Un répertoire inspiré des autres numéros, des situations du quotidien du cirque, des créations des clowns et de leurs univers fantastiques.

Aujourd'hui, le 'meneur du jeu' est le présentateur des programmes des médias et joue aussi avec le rire. Le clown doit mener le rire à sa propre manière. Le clown est libre parce qu'il est son propre metteur en scène aussi. Il se dirige et pilote tous les éléments du jeu clownesque. Cette capacité de jouer avec le public sert à le provoquer et le stimuler.

Le développement de certaines capacités peut aider une personne à devenir clown. C'est l'apprentissage par les principes du clown et son jeu. Les aspects de la scène ouverte vont contribuer à compléter notre étude.

#### 4.3 – Scène ouverte : ici et maintenant, en toute fraîcheur

La scène ouverte provoque le contact des clowns avec leur public d'une façon directe en valorisant l'espace tout autour et le moment présent.

Bertolt Brecht utilise l'ouverture de la scène au public comme en *V-effekt*, *effet de distanciation*. C'est la rupture du *quatrième mur* et l'acceptation de la vie sur scène et ses risques comme cherchait le metteur en scène russe Meyerhold. « La renaissance d'un théâtre pour le peuple tout entier, la renaissance d'un théâtre-action et d'un théâtre-fête. »<sup>600</sup> Le *théâtre de la convention* ou *théâtre théâtral* de Vsevolod Meyerhold explorait les facettes du music-hall, des clowns, du cirque, du cabaret et du spectacle forain pour intensifier les communications poétiques.

L'improvisation dans la structure des numéros ou des scènes courtes est un élément qui contribue à l'ouverture du jeu. La possibilité de se détourner du *script* prédéfini et de trouver un autre chemin pendant la scène est un défi et une qualité du clown. D'autres grandes possibilités de jeu sont les techniques de masques expérimentées dans les ateliers avec Ésio Magalhães au Brésil, *Famillie Flotz* en Allemagne et Sue Morisson au Canada.

La relation du duo comique est fondamentale pour dominer le jeu direct avec le public et pour permettre des moments d'interaction libre, de construction et de déconstruction d'un spectacle clownesque.

Le regard permet une relation avec l'autre (public et partenaires) d'une manière non quotidienne avec une qualité

---

<sup>600</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Ecrits sur le théâtre, tome 1 1891-1917*, Paris : Éditions L'Âge d'homme, collection Théâtre XX<sup>e</sup> siècle, 2001, p.121.

spéciale. Le jeu de clown est un moyen d'explorer votre corps, votre intérêt, votre relation et votre interaction d'une autre manière. Le clown à travers le masque de Sue Morisson est basé sur ce type de connexion et de partage d'émotions par le regard. Cet un outil puissant de communication et de poésie.

Les ateliers réalisés à Bruxelles ont permis l'apparition d'un concept didactique : *ici et maintenant, en toute fraîcheur*, inspiré par une annonce d'une bière belge. C'est le plaisir d'être sur scène et aussi d'enseigner. La conduite des exercices demandait un changement et une adaptation constante pendant les ateliers.

L'idée fut donc d'accepter ces changements et de les faire jouer à la faveur de l'atelier, et de surtout se divertir.

## B - Transmission et pédagogie du jeu clownesque

L'enseignement est un aspect primordial de ma démarche par rapport au clown et au théâtre. Le manque d'une école de clown au Brésil m'a forcé à chercher ailleurs une méthode de formation dans cet art. Je n'étais pas né dans un cirque comme en enfant de la balle, mais j'avais envie d'être clown. Il n'y avait pas d'école ni de cours réguliers de clown dans les établissements d'enseignement à Belo Horizonte où j'habitais. L'identification, l'organisation et l'application des principes du jeu clownesque ont donc été nécessaires à ce processus de construction d'une pratique clownesque. La possibilité d'inventer un chemin personnel qui permettait la pratique du jeu clownesque et son enseignement à différents types de public constituait l'objectif de ma recherche et de mon parcours personnel.

Le livre *El clown, un navegante de las emociones* de l'auteur Jesús Jara a été une source théorique et pratique dès mes débuts. Le livre fournit une méthode claire et accessible à partir de l'improvisation, de jeux et d'exercices corporels. Le déroulement d'une séance pratique est divisé en trois parties : 1 - jeux d'échauffement ; 2 - jeux d'improvisation sans le nez rouge ; et 3 - jeux d'improvisations avec le nez rouge. J'ai donc appliqué cette trilogie d'activités comme un entraînement personnel et ensuite dans les ateliers et les cours que j'ai dirigés au Brésil et en Europe. Jesús Jara a été une référence méthodologique de nos diverses créations artistiques au sein de la *Cia da Bobagem*. Les aspects principaux de cette pédagogie seront abordés plus tard (III, C, 1).

J'ai utilisé ensuite l'observation de divers clowns et professeurs comme élève participant à des ateliers et aussi comme public dans les spectacles clownesques dès 2004 au Brésil et ultérieurement en Europe. Les ateliers de Sue Morrison, Ésio Magalhães, Philippe Goudard, Ludor Citrik, Jango Edwards, Tortell Poltrona m'ont inspiré le développement d'une pédagogie clownesque. Cela en relation avec les cours de clown que j'ai dirigé au Brésil et en Belgique où se crée un espace qui stimule la découverte ou l'approfondissement dans ce domaine artistique.

Comment apprendre à enseigner le jeu clownesque ? Y-a-t-il une pédagogie clownesque qui va au-delà d'une transmission familiale ? Quel type d'approche peut être envisagé ? Ces questionnements sont présents dès mes débuts et jusqu'à aujourd'hui.

L'observation de l'histoire du clown montre les modes d'enseignement de cet art. Son apprentissage était lié principalement à la transmission d'une tradition attachée à une famille ou groupe artistique selon ses fonctionnements et ses contextes propres. Cette expression vient du verbe « Transmettre [...] ». Faire passer (qqch) d'une personne à une autre [...]. 2. Faire passer, laisser à ses



descendants, à la postérité (un bien matériel ou moral). »<sup>601</sup> Donc, le père ou le représentant de la famille était chargé de transmettre ses savoir-faire acquis tout au long de sa vie à ses successeurs. Il s'agissait d'une connaissance pratique partagée d'une personne à l'autre dans un contexte de lien familial, affectif, émotionnel et professionnel particulier.

Le cirque traditionnel a été un exemple de cette perspective d'apprentissage dont l'existence était liée à cette manière de transmission de connaissances. Cette façon de partager les connaissances du clown était présente en Europe, mais aussi au Brésil.

Quand les cirques [brésiliens] ont été rassemblés, les groupes familiaux qui les dirigeaient ont été formés, ils sont ce qu'ils appellent le 'cirque traditionnel' parce qu'ils sont structurés par ces familles. La relation de travail établie est telle que, même avec des présentations individuelles dans le spectacle, l'organisation familiale est la base du soutien au cirque. La transmission de la connaissance du cirque fait de ce monde particulier une école unique et permanente. Le contenu de ses connaissances est suffisant pour enseigner comment monter et démonter le cirque, préparer des numéros ou des pièces de théâtre, et former des enfants et des adultes à les exécuter. Ce contenu essaie aussi d'enseigner la vie dans les villes, l'alphabétisation, les techniques de locomotion du cirque. Grâce à cette connaissance transmise collectivement aux générations suivantes, la continuité d'une manière particulière de travailler et d'une manière spécifique d'assembler le spectacle a été garanti.<sup>602</sup>

Cette modalité de transmission a été bien pratiquée au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, mais une autre option est apparue à partir des écoles de cirque et de théâtre contemporains après les années soixante et soixante-dix. Aujourd'hui, il y a encore de la transmission traditionnelle, cependant il y a eu une réduction de son utilisation. Ce changement est arrivé parce que le cirque est passé par une transformation et une crise à cause d'un bouleversement culturel,

---

<sup>601</sup> Le Robert Micro, Dictionnaire de la Langue Française, Paris, Le Robert, 2006. p. 1353-1354

<sup>602</sup> Ermínia Silva, *O circo: sua arte e seus saberes : o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*, master recherche, Campinas: l'UNICAMP. 1996, p. 02. Traduction libre: « Quando os circos [do Brasil] foram montados, estavam formados os grupos familiares que os dirigiam, são os que chamam de 'circo dos tradicionais', pois são estruturados por estas famílias. A relação de trabalho que se estabelece é tal que, mesmo com apresentações individuais no espetáculo, a organização familiar é a base de sustentação do circo. A transmissão do saber circense faz deste mundo particular uma escola única e permanente. O conteúdo deste saber é suficiente para ensinar a armar e desarmar o circo, a preparar os números ou peças de teatro, além de treinar as crianças e adultos para executá-los. Este conteúdo trata também de ensinar sobre a vida nas cidades, as primeiras letras, as técnicas de locomoção do circo. Através deste saber transmitido coletivamente às gerações seguintes, garantiu-se a continuidade de um modo particular de trabalho e de uma maneira específica de montar o espetáculo. »

social et politique, vécu principalement dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## 1 – Surgissement des écoles brésiliennes de cirque après la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle

La crise du cirque à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Europe était également présente de l'autre côté de l'Atlantique. Au Brésil, les familles d'artistes du cirque ont senti le vent du changement à tel point qu'elles ont décidé d'arrêter ce métier et n'ont pas transmis leurs savoir-faire à la génération suivante. Ce choix radical signifiait la fin d'une généalogie d'artistes et de ses traditions familiales. C'était la fin d'une transmission orale propre à l'univers du cirque par laquelle toutes ces connaissances courraient le risque d'être perdues au fil du temps. Alors, pourquoi ont-ils pris cette décision ? Et quelles ont été les conséquences ?

Au Brésil, les familles traditionnelles du cirque ont été les responsables de l'apparition des premiers chapiteaux et écoles de cirque dès le XIX<sup>e</sup> siècle (Ruiz, Silva, Bolognesi). Ils sont venus de plusieurs régions du monde : l'Europe (France, Italie, Angleterre, Belgique, Portugal) ; l'Est européen (Yougoslavie, Roumanie, les Gitans) ; l'Amérique latine (Argentine, Chili, Pérou) ; les États-Unis et le Japon. Cette liste n'est pas limitative, car il n'y a pas de registre précis ni beaucoup d'études concernant l'entrée de ces artistes au Brésil.

Les précurseurs ont travaillé comme saltimbanques, jouant dans la rue pour survivre, avec parfois une expérience du cirque dans leurs pays d'origine. Selon Ruiz, « [...] divers documents affirment qu'il y avait déjà des saltimbanques au Brésil depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, mais toujours agrégés à des représentations théâtrales. »<sup>603</sup> Il y a des pistes concernant d'autres types de manifestation proche du cirque. Les Gitans pourraient être les précurseurs du cirque au Brésil.

[...] Il y a des registres des prêtres se plaignant des gitans, qui ont utilisé des structures similaires à celles de l'enclos. Ils sont venus ici chassés d'Europe, et ils étaient des dompteurs, de grands chevaliers, possédaient des chevaux, et ainsi de suite.<sup>604</sup>

---

<sup>603</sup> Roberto Ruiz, *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*, Rio de Janeiro, INACEN, 1987, p.21. Traduction libre: « registros diversos afirmam que já existiam saltimbancos no Brasil desde o século XVII, mas sempre agregados a representações teatrais. »

<sup>604</sup> A. Torres, *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 19. Traduction libre : « há registros de padres reclamando dos ciganos, que usavam estruturas parecidas com as do circo de pau fincado. Eles vieram para cá expulsos da Europa, e eram domadores, exímios cavaleiros, tinham cavalos, etc. »

Selon Torres, les artistes du cirque traditionnel affirment que le premier cirque sous le chapiteau du Brésil a été le Cirque de Bragassi vers 1830 et « [...] qu'il y avait déjà des cirques en bois improvisés. »<sup>605</sup>

Ces artistes se sont adaptés aux conditions particulières de chaque région du Brésil en développant différentes structures et formes de cirques. Les structures étaient précaires et provisoires en utilisant le bois comme base : pour limiter l'accès des gens afin de permettre le paiement de l'événement ; ou pour assoir le public pendant la représentation. Les artistes étaient acrobates, dresseurs d'animaux, danseurs ou chanteurs. Ils se sont intégrés de telle façon qu'ils ont obtenu la nationalité brésilienne et parfois avec un changement de nom. Ceux-là ont été les pionniers du développement du cirque dans ce grand pays tropical.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, chaque cirque était composé d'une famille, généralement étrangère. Dès cette période, l'enracinement de ces familles au Brésil est vérifié à travers l'entrelacement des différentes familles par les mariages, les sociétés, l'embauche de familles d'artistes.<sup>606</sup>

Un exemple concret de cette rupture est la chercheuse en cirque Ermínia Silva. C'est une fille d'une famille traditionnelle qui a décidé d'arrêter l'enseignement du cirque à cause de difficultés financières et sociales avec comme conséquence directe de mettre fin à la continuation de l'activité originale de la famille. Dans son travail de master à l'*UNICAMP*<sup>607</sup>, elle a analysé la structure du cirque traditionnel venu d'Europe et adapté à la réalité brésilienne. Le changement de perspective et la rupture de la transmission aux enfants de sa famille et de sa génération ont contribué à la fin d'une généalogie des artistes du cirque.

« [...] le cirque est le dernier vestige d'une connaissance ancienne, existentielle et initiatique. Cette connaissance, cet art ancestral et unique qu'est le cirque, ne se perpétue que grâce à deux mécanismes : la transmission du savoir de père à fils et l'enseignement donné par une école. »<sup>608</sup>

---

<sup>605</sup> A. Torres, *op. cit.* Traduction libre : « [...] no entanto, já existiam por aqui circos de pau-a-pique, feitos na base do improviso. »

<sup>606</sup> Ermínia Silva, *op. cit.* p.13. Traduction libre : « Até o final do século XIX, cada circo era constituído por uma família, geralmente estrangeira. A partir deste período, verifica-se o enraizamento destas famílias no Brasil, o entrelaçamento das diversas famílias através de casamentos, sociedades, contratações de famílias artistas. »

<sup>607</sup> *Ibid.*

<sup>608</sup> J. Ziegler Apud, Monica J. Renevey - "Escola para artista" in O Correio da UNESCO, *op. Cit.* Pag. 24. Traduction libre : « [...] o circo é o último vestígio de um saber antigo, existencial e iniciático. Esse saber, essa arte ancestral e única que é o

La réalité se montrait si dure que les parents artistes ont décidé de changer de vie et de métier. Ils ont arrêté de transmettre leurs savoirs à la jeune génération et ils ont commencé à travailler dans des métiers plus traditionnels et différents de l'univers du cirque.

Moi et mes seize cousins faisons partie de la quatrième génération, au Brésil, d'une famille venue de l'Europe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Initialement, ils étaient saltimbanques et plus tard des artistes de cirque, qui ont transmis la connaissance de l'art du cirque aux descendants. Contrairement à nos ancêtres, nous ne pouvons pas continuer à apprendre au sein du cirque, car nous sommes une génération qui ne reçoit plus les enseignements du cirque. Nous n'avons aucune relation professionnelle avec cet art, nous sommes des professionnels urbains sédentaires. À partir des années 1940 et 1950, une rupture dans la transmission de cette connaissance du cirque a commencé.<sup>609</sup>

Ermínia a fait une étude qui recueillait une mémoire perdue, car l'histoire du cirque brésilien n'a pas beaucoup d'archives écrites ni de travaux scientifiques sur le sujet. Elle a réalisé des entretiens avec ceux qui ont vécu l'expérience de vie au sein d'une famille du cirque brésilien et sous le chapiteau. Le concept de base est le « cirque-famille »<sup>610</sup> qui englobe la socialisation/formation/apprentissage et l'organisation du travail. C'est la famille qui gère le cirque avec une transmission de toutes les pratiques concernées par son fonctionnement.

Il s'agit d'une manière de vivre le cirque. Le « cirque-famille » est constitué par trois éléments : la tradition, la famille et la transmission du savoir. Ces aspects sont mélangés, car la famille permet la poursuite d'une tradition d'apprendre/transmettre le cirque. Les connaissances sont transmises à partir d'une forme particulière qui englobe l'élaboration d'un numéro, mais l'enjeu est d'être dans un cirque. C'est aussi un style de vie et de rapport avec le monde où existe une formation orale permanente de génération en génération liée au travail et à la logistique de la famille. C'était le point central de ce type de transmission. Il avait une fonction pédagogique

---

circo, só se perpetua graças a dois mecanismos: a transmissão do saber de pai para filho, e o ensino proporcionado por uma escola. »

<sup>609</sup> Ermínia Silva, *op. cit.*, p. 02-03. Traduction libre: « Eu mesma e mais dezesseis primos fazemos parte da quarta geração, no Brasil, de uma família que veio da Europa na segunda metade do século XIX. Inicialmente eram saltimbancos e depois artistas de circo, que transmitiam o conhecimento da arte circense aos descendentes. Diferentemente de nossos antepassados, não podemos dar continuidade à aprendizagem dentro do circo, pois somos uma geração que não mais recebe os ensinamentos circenses. Não possuímos qualquer relação profissional com esta arte, somos profissionais urbanos sedentários. A partir das décadas de 1940 e 1950, inicia-se uma ruptura na transmissão deste saber circense. »

<sup>610</sup> Traduction libre : « circo-família ».

centrale d'apprendre et enseigner les arts du cirque et tout son univers : vivre dans et pour le cirque en famille.

Face à l'extinction d'une culture du cirque, la création d'une école qui permettait aux enfants nés d'une famille du cirque traditionnel d'apprendre cet art s'est révélée une solution possible à cette rupture de la tradition. Deux écoles de cirque brésiliennes ont été fondées par les artistes du *cirque-famille* avec un appui des gouvernements de la région ou de l'état fédéral.

*L'Academia Piolin de Artes Circenses* a été créée en 1978 à São Paulo grâce à l'aide financière de la région de São Paulo à travers son secrétariat à la culture. *L'Academia* était un hommage au clown et artiste d'une famille traditionnelle : *Piolin*. Le but était de donner l'opportunité aux enfants de la famille du cirque de faire une formation artistique à partir d'une transmission traditionnelle. Les professeurs venaient du *cirque-famille*, et enseignaient les apprentissages développés au cirque traditionnel. L'institution a existé jusqu'à la fin des aides publiques en 1983. Le manque d'une politique culturelle d'état pour le cirque confirmait la condition marginale de cet art. Cette *Academia* a inspiré le surgissement de nouvelles écoles de cirque au Brésil. Actuellement, il manque d'études sur les conditions et circonstances de création et de fermeture de cette institution.

Après *l'Academia Piolin de Artes Circenses*, une école privée de cirque est apparue à São Paulo : la *Circo Escola Picadeiro*. José Wilson Leite a décidé d'ouvrir une école de cirque en 1984 après avoir voyagé en France au Festival international du Cirque de Monte-Carlo. Pendant ce voyage, il a été impressionné par l'ouverture d'écoles de cirque en France alors qu'il venait d'un *cirque-famille* qui résistait à l'ouverture d'une école. Il a invité alors quelques anciens professeurs de *l'Academia Piolin* et artistes traditionnels du cirque pour l'aider. Son objectif était la formation d'une nouvelle génération d'artistes de cirque avec les enseignements des anciens professionnels du *cirque-famille*. L'école était installée sous un chapiteau monté sur la place du 'povo' ou peuple. Un moment fondamental de l'école a été sa jonction avec le théâtre à partir du metteur en scène Cacá Rosset, du groupe « Ornitorrinco »<sup>611</sup>, qui a ainsi contribué à l'apparition d'artistes du théâtre intéressés par le cirque. Les fruits de cette rencontre ont été la création de troupes de cirques par ses élèves qui cherchaient une autre façon de faire et vivre le cirque.

La *Circo Escola Picadeiro* développe des projets dans la banlieue de São Paulo avec un partenariat des institutions publiques jusqu'à ce jour. C'est un cirque social qui contribue à travers ses disciplines à changer la réalité des jeunes venus de la favela. Ce type d'action est

---

<sup>611</sup> Il est acteur et cofondateur du *Teatro do Ornitorrinco* avec Maria Alice Vergueiro et Luiz Roberto Galizia. Le groupe joue les textes classiques et d'avant garde avec une liberté de création et de l'irrévérence. Il mélange la musique, le cirque et le théâtre dans ses spectacles.

très populaire au Brésil où les arts du cirque ont le rôle majeur d'apporter une expérience artistique avec l'objectif de transformer la vie du pratiquant. Le cirque a alors une fonction sociale et culturelle donnant la possibilité d'une professionnalisation pour réduire la marginalité et la mortalité des jeunes.

En 1982, une autre école a été créée avec une subvention du gouvernement fédéral qui perdure jusqu'à aujourd'hui. C'est « Escola Nacional do Circo »<sup>612</sup> ou *l'École Nationale du Cirque* (ENC) à Rio de Janeiro. L'idée d'ouvrir une école de cirque est ancienne dans le monde du cirque brésilien. Selon Luís Olimecha, « [...] l'idée de créer une école de cirque pour former des artistes de variétés est assez ancienne. Ma propre famille, qui vit au cirque depuis 1800, a déjà beaucoup lutté pour cela. »<sup>613</sup>. Olimecha était membre d'une famille traditionnelle de cirque et a contribué à la création de l'ENC.

C'est l'unique école de cirque subventionnée par l'état brésilien à travers le Ministère de la Culture et la FUNARTE<sup>614</sup> (Fondation nationale des arts). Elle a un chapiteau quatre mâts avec une capacité de mille deux cents spectateurs, des salles de danse, de musculation, de physiothérapie, une cafétéria et un espace pour le développement, la réparation des agrès et des costumes. En novembre 2012, le nouveau siège de l'école a été inauguré avec un bâtiment à côté du chapiteau. Actuellement, il y a 200 élèves inscrits participant aux cours le matin et l'après-midi.

Plusieurs artistes et groupes sont issus de cette école et ces professionnels ont reçu le diplôme de technicien en arts du cirque. Les principaux cirques autour du monde emploient des artistes formés à l'ENC. L'institution accueille des artistes d'autres nationalités principalement d'Amérique latine : Argentine, Uruguay et Chili.

L'ENC a surgit à partir d'un espoir des artistes de la revitalisation du cirque, pour contrer la marginalisation du cirque par rapport aux autres arts. « [...] le cirque a toujours été relégué au second plan, en se développant tout seul, considéré comme un art mineur, face au théâtre et, après, au cinéma. »<sup>615</sup> L'enseignement officiel des arts du cirque subventionné par l'état était une possibilité de donner de l'importance à un secteur qui a contribué à la

---

<sup>612</sup> FUNARTE, Fundação Nacional de Arte. [En ligne : <http://www.funarte.gov.br/escola-nacional-de-circo-2/>]. Consulté le 21 mars 2017.

<sup>613</sup> Roberto Ruiz, *op. cit.*, p.103. Traduction libre: « a ideia de criar uma escola de circo para formar artistas de variedade é bastante antiga. Minha família mesma, que vive em circo desde 1800 e pouco, já se debateu muito por isso. »

<sup>614</sup> Funarte est l'organisme responsable au sein du gouvernement fédéral d'élaboration de politiques publiques qui favorisent les arts visuels, la musique, le théâtre, la danse et le cirque. Les principaux objectifs de l'institution dans le cadre du Ministère de la Culture sont l'encouragement de la production et de la formation des artistes, du développement de la recherche, de la préservation de la mémoire et l'éducation du public pour les arts au Brésil.

<sup>615</sup> Roberto Ruiz, *op. cit.*, p.103. Traduction libre : « [...] o circo sempre foi relegado a um segundo plano, tendo que desenvolver-se por conta própria, considerado arte menor, diante do teatro e, depois, do cinema. »



dissémination de la culture au Brésil du XIX<sup>e</sup> jusqu'à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avant l'arrivée de la télévision et du cinéma. Comme on l'a écrit plus haut, le cirque voyageait à la campagne où il n'y avait pas d'activité culturelle, et constituait donc l'unique manifestation populaire. Le manque d'une politique en faveur du cirque a pu être compensé par la création de l'ENC afin de lui redonner sa dimension et son prestige.

Les premières écoles de cirque au Brésil sont apparues avec une initiative des familles de cirque ou le *cirque-famille*, avec l'espoir de revitaliser la tradition du cirque perdue au fil du temps. Au départ, les professeurs furent les membres des familles traditionnelles et puis les élèves formés dans ces écoles ont commencé à enseigner à leur tour. L'idée était de construire une école dans un chapiteau comme l'École Nationale où l'apprentissage utilisait les disciplines traditionnelles du cirque avec le dressage des animaux. Il n'y avait pas l'esprit de renouveler la dramaturgie ou l'esthétique du cirque comme dans le nouveau cirque en France, car l'objectif était la récupération d'une mémoire pratique traditionnelle mise au service de la formation d'une nouvelle génération en dehors du *cirque-famille*.

Concernant la formation du clown au début de l'ENC, Olimecha explique qu'il n'y aura pas de cours spécial parce que le « clown est né prêt ; il n'y a pas d'école ou d'enseignant dans le monde capable de le former. Ce que vous pouvez enseigner est de sauter et de tomber, mais le reste est la vocation. »<sup>616</sup> Devenir clown était lié selon lui au destin ou la vocation personnelle de chaque individu. Toutes les autres disciplines du cirque étaient enseignées sauf le jeu clownesque. Ce manque d'approche concernant le clown est toujours d'actualité à l'ENC où une méthodologie du jeu clownesque est absente. La formation de base repose sur l'acrobatie et d'autres disciplines qui donnent à l'artiste un corps et une compréhension globale des arts du cirque. Ce manque d'information ou de recherche sur la formation clownesque dans les institutions renforce le sujet de notre thèse et l'importance de combler cette absence de savoir.

La découverte d'une manière d'enseigner le jeu clownesque peut contribuer à la formation de nouveaux artistes dans ce domaine enrichissant, cet art très cher au public et qui fait partie de la propre essence ou de l'imaginaire du cirque. Une question apparaît alors de nouveau : Y a-t-il une pédagogie du jeu clownesque ?

## 2 - Écoles de cirque et le nouveau cirque en France

### 2.1 – Jacques Lecoq, un pédagogue du clown

---

<sup>616</sup> Roberto Ruiz, *op. cit.*, p.105. Traduction libre : « [...] Palhaço já nasce assim; não existe no mundo escola ou professor capaz de formá-lo. O que se pode ensinar é pular e a cair, mas o resto fica por conta da vocação''. »

Avant de parler des écoles de cirque en France, il convient de mentionner l'enseignement du clown précurseur de Jacques Lecoq. Son école existe encore activement à Paris avec des artistes du monde entier. La méthode créée par Lecoq utilise le masque comme un moyen de développer l'expressivité corporelle, l'improvisation et l'accès aux multiples formes des jeux dramatiques. Plusieurs langages théâtraux ont été enseignés par ce professeur français à partir de sa démarche professionnelle : éducation physique, *commedia dell'arte*, pantomime, mime, tragédie grecque et clown.

Dans cette approche apparaît toute une variation de types de masques qui permettent d'obtenir les résultats établis aujourd'hui dans l'organisation didactique de l'institution. Selon le pédagogue, « Nous utilisons beaucoup les masques : le masque neutre (sans passé, sans passion pour commencer) ; masques (de caractère) expressifs ; masques grotesques ; et masques larvaires... »<sup>617</sup>. Les élèves explorent d'abord le masque neutre pour comprendre la dimension du geste dans une simplicité et une économie de mouvements, et sont reliés au monde à travers un état constant de découverte.

Cette formation rend possible la prise de conscience par les étudiants de leurs propres essences physique et psychologique et prépare la suite de l'enseignement qui est celui de la communication à partir des formes théâtrales. Dans une deuxième année, ils expérimentent les jeux masqués pour approfondir leurs habilités personnelles afin de construire un répertoire de techniques dramatiques. L'apprentissage du clown, nommé 'à la découverte de son propre clown', est la dernière étape du processus de formation et aborde la solitude humaine et le ridicule de chacun. Cette perspective entraîne une rencontre avec soi-même et produit une sensation de liberté et d'autonomie pour les élèves qui peuvent alors être eux-mêmes sans censure et sans jugement.

Depuis plusieurs années, l'étude des clowns a pris une importance plus grande dans l'école, différente de la tradition du cirque (...) en recherchant les ridicules de l'homme. (...) Nous insistons sur l'exploration de son propre clown, celui qui est né avec nous, mais à qui la société n'a pas permis de s'exprimer. C'est une liberté totale où l'individu peut être lui-même, seulement lui-même.<sup>618</sup>

---

<sup>617</sup> Bari Rolfe, *Mimes on Miming writings on the art of mime*, London, Millington Books, 1981, p. 153. Traduction libre: « We use masks a great deal : the neutral mask (without past, without passion to begin with) ; expressive (character) masks ; grotesque masks ; and larval masks... »

<sup>618</sup> *Ibid.* Traduction libre : « For several years the study of clowns has taken on larger importance in the school, not in the sense of tradition circus, (...) in searching out the ridiculous in man. (...) We emphasize the exploration for one's own clown, the one who has grown up within us and wich society does not permit us to express. It is total freedom, where the individual can be himself, only himself (...) »

Ces formes de jeu masqué sont responsables du développement humain et artistique du comédien, et sont si importantes que l'institution crée un espace favorable permettant aux élèves de choisir leur propre parcours professionnel et humain à la fin de leurs études.

Deux élèves, André Riot-Sarcey et Pierre Byland, de l'école Jacques Lecoq ont donné des cours de clown au début de l'activité du *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) en 1986. Ses cours ont permis le surgissement du groupe « Les Nouveaux Nez »<sup>619</sup> qui fut une référence pour le clown actuel en France. L'apparition de l'École supérieure des arts du cirque au sein du CNAC a inauguré l'autre phase du cirque en France et en Europe qui sera abordée ensuite.

## 2.2 – Bouleversement du cirque traditionnel

Les études des spécialistes et/ou artistes du cirque Jean-Michel Guy, Pascal Jacob, Philippe Goudard et Martine Maleval ont proposé des réflexions concernant ce point de changement du cirque en France qui ont contribué à la transformation de cet art. Le surgissement du *nouveau cirque*, la création d'écoles de cirque accessibles aux amateurs et professionnels culminant avec mise en place d'une politique d'État sont les conséquences de la crise du cirque traditionnel en France. Cette thèse ne porte pas spécifiquement sur le cirque et l'objectif n'est donc pas de faire une analyse approfondie de ce sujet, toutefois un questionnement sur la formation dans les écoles de cirque peut être un appui pour aborder le thème de la transmission et la pédagogie clownesque.

Cette crise ou possible disparition d'une tradition était présente en Europe et principalement en France où les difficultés du cirque étaient semblables à celles des artistes traditionnels de l'autre côté de l'Atlantique. Le cirque connut une désaffection de la part de publics qui cherchaient d'autres formes de divertissement suite aux changements sociaux, culturels et politiques et l'accession de la télévision et du cinéma comme produits de masse ; mais aussi par le bouleversement de nouvelles formes de comportement et de rapport au monde à partir des événements des années 60 et 70 : la libération sexuelle, le mouvement hippie, la contreculture et les découvertes scientifiques, entre autres. « Au sein de ces sociétés, précisément, la *vieille* culture, la culture établie, jugée étouffante, est remise en cause. De multiples *contrecultures* s'expérimentent et de nouvelles pratiques culturelles s'inventent [...] »<sup>620</sup>

---

<sup>619</sup> Les artistes (Roseline Guinet, Nicolas Bernard, Alain Reynaud et Roger Bories) qui allaient composer la compagnie des Nouveaux Nez se sont connus dans cette école, en 1986, dans la classe clown d'André Riot-Sarcey et Pierre Byland.

<sup>620</sup> Martine Maleval, *L'émergence du nouveau cirque 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.20.

Dans cette vague de bouleversements artistiques, le théâtre ou les arts de la scène sont aussi influencés par ce moment historique, et le croisement des arts fait basculer les limites et les interférences entre eux. Le théâtre va influencer le cirque et vice-versa, et ils vont se nourrir avec comme résultat un développement de l'exploration artistique.

Bien avant cette période, un pionnier de l'échange entre cirque et théâtre dans la formation de l'acteur a été Vesevolod Meyerhold<sup>621</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle. Béatrice Picon-Vallin, spécialiste de Meyerhold, montre le lien fructueux entre ces deux domaines et le caractère innovateur de cette personnalité du théâtre russe. Il a choisi à l'époque la position radicale et audacieuse d'utiliser les techniques des jongleurs, clowns et l'acrobatie comme source de formation de l'acteur. Son objectif était de libérer le théâtre de l'enfermement du texte et les acteurs d'une interprétation réaliste et naturaliste qui s'appuyait sur l'effet psychologique et la construction d'une illusion par rapport au public. Ses inspirations ont été la *commedia dell'arte*, les *mimus* antiques, les farces atellanes, les ménestrels, les histrions et toutes les manifestations populaires qui utilisaient le jeu, l'improvisation et le mélange de styles et genres (tragi-comique, par exemple) : c'est le « *balagan*, ou le "théâtre de foire" »<sup>622</sup>.

Les artistes de cirque, dont on met l'accent sur la polyvalence - chacun avec ses compétences multiples - sont invités dans les studios, aux théâtres pour enseigner aux comédiens l'art de la chute, du saut, de la jonglerie et d'enseigner les techniques de clowns.<sup>623</sup>

Le retour aux sources théâtrales du passé et du XVII<sup>e</sup> siècle est un mouvement de la théâtralisation du théâtre ou le « théâtre théâtral »<sup>624</sup> selon lequel le cirque a un rôle majeur dans ce parcours. Meyerhold cherche l'« acteur-jongleur »<sup>625</sup> qui utilise les mouvements, la discipline et le risque de l'artiste du cirque comme une base d'entraînement de l'acteur et une prise de risque esthétique dans la création théâtrale.

---

<sup>621</sup> Vesevolod Meyerhold a été directeur de théâtre, acteur, metteur en scène et producteur théâtral. Russe et membre de la partie soviétique, il a étudié dans l'École Philharmonique Dramatique de Moscou et a été cofondateur du Théâtre d'Art de Moscou avec Constantin Stanislavski.

<sup>622</sup> François Albera (dir.), *Colloque Lev Kouléchov vers une théorie de l'acteur*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 44.

<sup>623</sup> Emanuel Wallon (dir.), *op. cit.*, p. 128. Traduction libre : « Artistas de circo, dos quais sublinhamos à vontade a polivalência - cada um possuindo competências múltiplas -, são convidados nos estúdios, nos teatros a ensinar aos comediantes a arte de cair, de saltar, de fazer malabarismo e lhes ensinar as técnicas do *clown*. »

<sup>624</sup> Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Ecrits sur le théâtre*, tome 1 1891-1917, Paris : Éditions L'Âge d'homme, collection Théâtre XXe siècle, 2001, p. 121.

<sup>625</sup> Emanuel Wallon, *op. cit.*, p. 126.

Les pratiques et réflexions de Meyerhold sur le théâtre et le cirque étaient d'actualité pendant les années 1960 et 70. La prise de risque, les questionnements des valeurs et des codes artistiques ont donné une autre perception de la pratique du cirque et du théâtre. Il s'agit de chercher d'autres espaces de présentation hors du théâtre à l'italienne ou du chapiteau du cirque, comme la rue ou les lieux alternatifs. Les rapports entre celui qui joue et les spectateurs sont mis en question et valorisés dans le processus créatif. L'entraînement de l'acteur est rehaussé comme un outil de découverte de nouvelles formes expressives du corps, du geste, de la voix par de multiples techniques, exercices et pratiques corporels. Le rôle du metteur en scène et l'importance du texte sont redimensionnés en fonction du besoin du groupe et du projet de création. Le but est de faire de l'art avec un propos où l'objectif de réfléchir sur l'actualité est valorisé pendant la réalisation d'un projet artistique.

Si nous établissions un panorama de ces bouleversements, nous verrions s'imposer des questionnements partagés, sur les conditions de la création, mais également sur celles de la diffusion et de la réception des productions. [...] Les arts plastiques, le théâtre, la danse, le cinéma, la littérature, la musique..., mais également les "arts populaires", aussi nommés, *formes mineures* (de la bande dessinée à la chanson de variété), participent de façon active à ce mouvement historique. Parallèlement à la remise en cause de la société, les artistes, par la mise en place de nouvelles procédures formelles, ébranlent les codes *classiques* de la création. Ils participent ainsi à l'effervescence générale.<sup>626</sup>

Par conséquent, l'esthétique classique du cirque est questionnée, la standardisation de sa forme spectaculaire étant telle que le cirque étant figé et prisonnier d'un format spécifique. Le cirque était considéré en tant que tel s'il y avait la présence d'un certain nombre de disciplines : entrées clownesques, chevaux, fauves, aériens, acrobatie, équilibre, jonglage, grande illusion. La logique courante de l'enchaînement des numéros présentés par Monsieur Loyal selon les contraintes techniques et la hiérarchie des émotions ne suffisait plus. Il en va de même avec les reprises clownesques qui sont utilisées pour distraire le public pendant l'installation d'agrès et soulager la tension par le rire. Tous ces éléments de la dramaturgie classique ont été confrontés avec une nouvelle génération d'artistes du cirque et du théâtre.

« Nous avons choisi le cirque pour faire le théâtre dont nous rêvions »<sup>627</sup>. L'arrivée du *nouveau cirque* matérialise les bouleversements concernant l'esthétique traditionnelle du cirque en provoquant une onde de choc dans ses structures classiques. Les jeunes artistes avaient envie de faire du cirque pour aujourd'hui avec

---

<sup>626</sup> Martine Maleval, *op. cit.*, p. 10.

<sup>627</sup> Philippe Goudard, *Le cirque entre l'élan et la chute une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Editions espaces 34, 2010, p.97.

leurs propres influences en pleine liberté de découverte et de création.

Quelque chose comme une nouvelle forme artistique est apparue [...] avec l'émergence de ce qu'il est convenu d'appeler le '*nouveau cirque*'. Face à un cirque qui se voit désormais qualifié de traditionnel ou "à l'ancienne", une exigence esthétique s'est imposée chez certains artistes : au lieu de juxtaposer des morceaux de bravoure (les numéros), le spectacle a cherché à se donner un propos cohérent, et ainsi, à se confronter à l'idée "d'œuvre".<sup>628</sup>

Les éléments de la forme classique du cirque furent revus. Les artistes ne cherchaient pas la piste comme le lieu unique de représentation, car le cirque pouvait exister en d'autres espaces conventionnels (salle de théâtre, par exemple), non conventionnels (la rue, les places) et aussi permettre d'inventer des dispositifs scéniques originaux. Les influences théâtrales étaient perçues dans la possibilité d'avoir du texte, des personnages, un récit. Il y avait une écriture poétique. Les compagnies se spécialisaient dans une ou quelques disciplines du cirque : le clown, la jonglerie, les arts aériens, les arts équestres et d'autres. Les numéros animaliers étaient rares ou absents. L'unité élémentaire n'était plus le numéro, mais le geste et la dramaturgie du spectacle. Ainsi, un champ d'investigation artistique vaste s'ouvrait devant les artistes.

Cette nomenclature, *nouveau cirque*, perdure jusqu'à sa reformulation à partir des critiques des gens du cirque traditionnels et même pour les artistes et chercheurs du cirque. Jean Michel Guy<sup>629</sup> a fait une étude sur le cirque pour le gouvernement français qui a présenté une autre expression pour mieux le situer : les arts du cirque. D'autres préfèrent *cirque actuel* (Philippe Goudard<sup>630</sup>) ou même *les arts du cirque* (Jean-Michel Guy<sup>631</sup>). Le sujet est encore débattu. Les plus importantes conséquences de cette nouvelle terminologie sont les changements de références et de compréhension du cirque, le questionnement de ses codes classiques et l'ouverture à l'influence d'autres arts.

Un facteur majeur de cette transformation du cirque a été le surgissement des écoles de cirque en dehors des familles traditionnelles entre 1973 et 1974. Le constat d'Annie Fratellini concernant la carence généralisée d'artistes français du cirque avec

---

<sup>628</sup> Pierre Judet de La Combe, cité par Martine Maleval, *op. cit.*, p. 9.

<sup>629</sup> Jean-Michel Guy est ingénieur de recherche au ministère de la Culture et de la Communication (Département des Études, de la Prospective et des Statistiques). Il y conduit des études sociologiques, en particulier sur les publics du spectacle vivant. Il enseigne l'analyse critique à l'École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois et au Centre national des Arts du cirque de Châlons-en-Champagne. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur le cirque.

<sup>630</sup> Philippe Goudard, *op. cit.*

<sup>631</sup> Gwénola David-Gibert, Jean-Michel Guy, Dominique Sagot-Duvaurox, *Les Arts du Cirque : Logiques et enjeux économiques*, la documentation française, 2006.



l'appui de Pierre Étaix a fait germer l'École nationale de Cirque Annie Fratellini. Une autre femme, Sylvia Montfort a créé le Conservatoire national des arts du cirque et du mime avec la famille traditionnelle Gruss<sup>632</sup>. Ces actions constituent une discontinuité de la transmission familiale présente jusqu'ici en France et en Europe.

Le besoin de rénovation du cirque et les élèves issus des nouvelles écoles sont les catalyseurs du *nouveau cirque*. « D'un enseignement familial, autarcique, exclusif, initiatique, réservé aux seuls membres du clan, on va ainsi passer en un peu moins de vingt ans à une activité ludique dispensée dans plus d'une centaine d'écoles. »<sup>633</sup> Aujourd'hui, il y a en France une effervescence de près d'un millier d'écoles de cirque et de différents niveaux de pratiques ou de formation : loisir, amateur, préparatoire, professionnel, universitaire. Le CNAC, Centre national des arts du cirque, crée en 1985 à Châlons-en-Champagne et subventionné par l'état français est une référence. Il a été associé avec une autre institution l'École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois (ENACR) afin de construire un parcours pédagogique commun permettant la délivrance de diplômes nationaux de niveaux supérieurs et professionnels d'artiste de cirque. Avec l'Académie Fratellini, ils sont les trois écoles nationales supérieures de cirque en France. L'École de cirque du Lido, à Toulouse, les rejoint en devenant la quatrième école de cirque supérieure en France en 2018.

Une institution, la Fédération des écoles de cirque est née en 1988 de la volonté de quelques écoles de cirque soucieuses d'organiser et de promouvoir l'enseignement des arts du cirque pour s'organiser et être un appui entre elles. En 1994, elle devient la FFEC (Fédération française des écoles de cirque) et après quelques vingt ans d'existence, regroupe aujourd'hui 150 structures adhérentes (130 écoles de pratiques amateurs, 8 centres de formation professionnelle, 12 fédérations régionales), plus de 27.000 licenciés et près de 300.000 pratiquants dont environ 80.000 scolaires. Jusqu'en 2011, seules les associations agréées pouvaient être adhérentes. Le document de la FFEC en ligne, « Les écoles des arts du cirque création, consolidation, développement de l'activité et de l'emploi »<sup>634</sup>, montre l'amplitude et l'importance du cirque en différents axes : la formation artistique ; sa propagation en tant qu'art ; dans la politique culturelle du pays ; et le développement des pédagogies liées aux disciplines du cirque, et parmi elles les arts du clown.

Ce mouvement a commencé avec les artistes pendant les années 70 et a gagné l'appui du gouvernement français au long des

---

<sup>632</sup> La famille Gruss est du cirque français traditionnel et a créé le Cirque Arlette Gruss en 1985 qui circuler encore aujourd'hui.

<sup>633</sup> Pascal Jacob, *Le cirque du théâtre équestre aux arts de la piste*. Montréal : Larousse, 2002, p. 150.

<sup>634</sup> FFEC, Fédération française des écoles de cirque, [En ligne : [https://www.ffec.asso.fr/download.php?file=docs\\_telechargeables/f71\\_les-ecoles-des-arts-du-cirque-creation-consolidation.pdf](https://www.ffec.asso.fr/download.php?file=docs_telechargeables/f71_les-ecoles-des-arts-du-cirque-creation-consolidation.pdf)] Consulté le 17mars 2017.

années à tel point qu'eut lieu *l'Année des arts du cirque* en France (de l'été 2001 à l'été 2002) : « 1,2,3... Cirque »<sup>635</sup>. Le bilan<sup>636</sup> de cette action plurielle sur l'univers du cirque permet la constatation de sa force en France et le besoin de l'état comme stimulateur de son activité. Il y avait 10 objectifs principaux pour l'année du cirque : 1) développer le soutien global au secteur ; 2) renforcer l'aide au fonctionnement, aux activités de création et à la diffusion des compagnies et entreprises de cirque ; 3) favoriser l'éclosion de nouvelles démarches artistiques ; 4) promouvoir des pôles régionaux pour les arts du cirque ; 5) doter les compagnies et les lieux de cirque d'outils de travail ; 6) améliorer les conditions d'exercice de la profession ; 7) diversifier et structurer l'enseignement des arts du cirque ; 8) affirmer le statut d'œuvre et d'auteur dans les arts du cirque ; 9) connaître le cirque, construire sa mémoire, valoriser son patrimoine ; 10) conforter la diffusion des arts du cirque à l'étranger.

Ces objectifs confirmaient l'engagement des pouvoirs publics face à l'importance du cirque pour le peuple français. La puissance de cette manifestation populaire fut revigorée par la prise de risque des artistes et le développement des écoles de formation. Tout cela à partir de l'ouverture de l'accès à différentes disciplines du cirque avec un nouveau regard sur ces pratiques et la possibilité de vivre autrement le cirque. C'est une situation bien différente de l'époque où était constatée l'absence des artistes français sous le chapiteau. Aujourd'hui la France est une référence dans le cirque contemporain, ou actuel, mais aussi comme politique culturelle de l'État en faveur de cet art.

L'élaboration d'une Education Artistique et d'une pédagogie des arts du cirque est le but de la FFEC et des politiques culturelles en France. Ces actions renforcent le sujet de ma recherche sur la construction d'une pédagogie clownesque qui va au-delà d'une tradition familiale ou d'une vocation naturelle. L'investigation, la pratique, le partage d'expériences et la formation sont le chemin de la continuité d'un savoir-faire riche d'apprentissages humain et culturel. La circulation de ces connaissances devient une responsabilité pour maintenir vivant l'univers du cirque et du clown.

L'histoire particulière du cirque en France peut inspirer les artistes et les écoles d'autre pays autour du monde.

---

<sup>635</sup> Gouvernement Français et Ministère de la Culture, [En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/dos84.pdf>]. Consulté le 17 mars 2017.

<sup>636</sup> Gouvernement Français et Ministère de la Culture, [En ligne : <http://www.spectacle-snes.org/sites/default/files/documents/279/bilan-anneecirque.pdf>]. Consulté le 17 mars 2017.

### 3 - Être ou ne pas être clown ?

Le développement d'une pédagogie du jeu clownesque est donc une possibilité de pallier l'absence d'une discipline primordiale du cirque dans la formation au Brésil. Elle va se substituer à la transmission familiale du *cirque-famille* ou à la vocation d'être clown. Selon le dictionnaire Le Robert, « Pédagogie [...] 1 – [...] méthode d'enseignement. 2. Qualité d'un bon pédagogue [...] Pédagogue 1 – Personne qui a le sens de l'enseignement. »<sup>637</sup>. Selon le dictionnaire Antidote, « Pédagogie [...] Méthode d'enseignement. Appliquer une nouvelle pédagogie. »<sup>638</sup>

La pédagogie est donc liée à la création d'une méthode d'enseignement et dans notre cas elle signifie le développement d'une nouvelle méthodologie d'apprentissage du jeu clownesque qui pouvait être testée par le pédagogue lui-même pour être ensuite appliquée dans les ateliers qu'il anime. Elle va au-delà d'une pratique réservée aux enfants. Cet objectif permet la démocratisation du jeu clownesque et son adaptation au fil du temps. Le concept de formation est encore plus clair. « Formation - ensemble des connaissances pratiques et théoriques nécessaires pour acquérir une technique, pour exercer un métier, une profession. »<sup>639</sup>

La connaissance des principes et le développement d'une approche pratique qui permet l'accès au jeu du clown sont une réalité aujourd'hui. L'ouverture de l'exploration du clown est la conséquence de la prise de risque et de la rupture des artistes dans les années 60 et 70 face aux interdictions sociales, culturelles et à la perception classique du cirque. C'est la possibilité de diffuser un métier et ses techniques qui peuvent transformer la façon d'être clown et ses infinités de possibilités artistiques. Il ne peut y avoir de retour ou de marche en arrière. Le partage de ce savoir est une manière de maintenir vivant le clown et réaliser sa rénovation.

L'étude et l'expérience personnelle de la chercheuse brésilienne Ermínia Silva illustrent l'objectif de nos recherches, car c'est précisément le manque de formation et la disparition d'un art qui nous incite à développer une pédagogie du jeu clownesque. Je ne suis pas né dans une famille de cirque pour apprendre, et j'ai développé une pédagogie clownesque grâce au théâtre, à l'improvisation, au jeu et au cirque. Cet apprentissage plus structuré et systématisé va au-delà d'une transmission familiale, car il est basé sur les pratiques accessibles à tous sans restriction. Cela diffère complètement de la pratique familiale observée précédemment. Les pratiques du *cirque-famille* ont d'autres formes d'enseignements qui n'utilisent pas le

---

<sup>637</sup> Le Robert Micro, Dictionnaire de la Langue Française, Paris, Le Robert, 2006, p. 957.

<sup>638</sup> Dictionnaire Antidote HD, Correcteur, dictionnaire, guide. Montréal : Druide Informatique, 2009.

<sup>639</sup> *Ibid.*

registre de l'écrit et l'élaboration d'éléments conceptuels présents dans une approche didactique et pédagogique. Ils ont été expérimentés au jour le jour par la famille-artiste dans les représentations et dans leur survie.

Il y a donc l'émergence d'un enseignant-clown, mais l'essence même de cet art peut cependant venir de cet apprentissage plus familial. Dans certains cours, que j'ai pu connaître ou fréquenter, il s'agissait d'établir un mystère ou même des rituels, liés à la formation de clown : rituels d'initiation à l'art clownesque qui sont des rites de passage pour les participants aux ateliers avec acquisition de nouveaux noms pour les nouveaux clowns. Mais ma recherche tente de désacraliser cette mystification pour fournir des éléments concrets sur la façon d'accéder au jeu et construire des scènes ou des spectacles qui peuvent stimuler la continuité artistique du clown.

Le théâtre a un rôle majeur dans cette formation qui explore le corps, l'improvisation, les techniques du jeu masqué, la construction du rire, la rencontre avec le public et l'espace, le rythme, la respiration, les échauffements et la relaxation. Ils constituent les aspects pédagogiques concrets à développer par les participants dans les ateliers que j'ai dirigés. D'une certaine manière, ma pédagogie de clown-chercheur est inspirée par la proposition de Meyerhold de relier cirque et théâtre dans la formation des acteurs afin de trouver un théâtre inspiré par les formes d'arts populaires. En conséquence, le jeu du clown peut-être l'une des possibilités de potentialiser le travail de l'acteur dans la création et dans la relation ouverte avec le public.

Ma pratique et ma participation à des ateliers de clown m'ont permis de connaître deux lignes pédagogiques. La première se caractérise par la pédagogie de la souffrance où nous voyons l'enseignant se mettre en position de Monsieur Loyal<sup>640</sup> qui juge et évalue les clowns. Dans ce rôle, l'enseignant a un statut plus élevé et autoritaire face aux participants de l'atelier en causant parfois l'angoisse, la souffrance et à la fin le blocage. Le professeur/Monsieur Loyal a la fonction et le droit d'abaisser et même d'humilier les élèves pendant les exercices, car il s'agit de l'éthique de ce type d'apprentissage du clown. Dans ce cas, il y a un état de tension quand le participant entre en scène parce qu'il cherche à plaire à l'enseignant qui a toujours le dernier mot sur la qualité ou pas des clowns.

L'autre ligne est basée sur la pédagogie du plaisir structurée par Jésus Jara sans la figure de Monsieur Loyal, mais avec une personne qui stimule le plaisir d'être sur scène et de découvrir l'univers de son clown. Il n'y a pas de hiérarchie entre pédagogues et

---

<sup>640</sup> Monsieur Loyal est le présentateur du cirque qui joue le rôle du pouvoir sur les clowns. Parfois, Monsieur Loyal est le véritable patron du cirque dont la fonction est de choisir les artistes du spectacle. Dans l'atelier, il se caractérise comme l'autorité que tous les clowns doivent respecter ou jouer avec ce rapport de pouvoir.

participants, mais une horizontalité et le respect de l'individu. Le chemin de découverte est par le jeu, l'improvisation, la recherche de son ridicule et l'humour, la relation avec le public et l'univers personnel de chacun. Le plaisir est du côté de l'enseignant et aussi du participant.

La pédagogie du plaisir a été mon option de clown-chercheur, un choix naturel pour aider à apprendre le clown par la légèreté sans perdre sa qualité et ses principes. Je l'ai appliquée sur moi-même dans ma propre formation et ensuite enseigner aux autres. Dès 2004, cette expérience a été réalisée dans des ateliers d'initiation au clown à l'UFMG au Brésil et plus tard dans d'autres occasions : des cours libres dans les universités, les écoles, les festivals, les événements. En outre, les résidences artistiques en Europe organisées par la *Cia da Bobagem* pour la création des spectacles *A2* et *Turning Point : os burrocratas* étaient un laboratoire pour tester ces principes du jeu clownesque. Le développement du jeu est le point central au sein de ma pratique de chercheur. Et principalement à Bruxelles avec les ateliers organisés en partenariat avec deux associations culturelles belges, Brocoli Théâtre et CTL La Barricade déjà cités.

## C – Processus pédagogique de la Cia da Bobagem : inspirations et expérimentations

### 1 – Inspiration pédagogique : Jesús Jara et *le clown, un navigateur d'émotions*

Jésús Jara et son livre, « *le clown, un navigateur d'émotions* »<sup>641</sup> sont des références théoriques et pratiques dans mon parcours. Ce pédagogue et clown espagnol a créé la méthode dont le nom est le titre de son livre. Il est coordinateur et professeur de l'école « Escuela de Payasos Los hijos de Augusto »<sup>642</sup> à Valence en Espagne. Il a une pratique du clown qui va au-delà de la perspective du cirque en utilisant les techniques théâtrales comme un outil de travail dans ce langage, comme le jeu théâtral et l'improvisation. Il développe une méthodologie claire et simple qui peut être explorée par les pratiquants intéressés par cet art. Son but est la diffusion du jeu clownesque dans les différentes sphères de la société, c'est-à-dire que les professionnels de domaines variés et les artistes peuvent avoir accès à cette méthode. Voir son entretien dans l'annexe I, p. 343.

La méthode de Jesús Jara est constituée de quatre étapes dont la structure est décrite dans son livre. Une séance est divisée en quatre parties : a) les jeux d'échauffement, b) les jeux de préparation, c) les propositions d'improvisation avec le nez rouge et d) les évaluations. Cette division est appliquée à une séance de trois heures pour environ quinze participants. L'auteur décrit divers exercices concernant les trois premières parties. Les pédagogues ou les clowns peuvent développer une pratique en s'appuyant sur le vaste répertoire décrit dans l'ouvrage.

Dans la première partie, le professeur commence avec les exercices en prenant en compte l'échauffement de différentes parties du corps et de la conscience corporelle par lesquels les élèves sont préparés pour les étapes suivantes.

Après l'échauffement, le second moment est celui des jeux de préparation où l'improvisation est exploitée sans le nez rouge afin d'aider l'individu et le groupe à entrer dans l'univers clownesque. Il s'agit de mettre en place les exercices qui invitent les personnes pour la troisième étape : les improvisations avec le nez rouge. L'éducateur doit donc observer l'intégralité du cours avant de choisir les activités et de construire sa séance selon les parties. Néanmoins, certaines dynamiques peuvent être explorées à différents moments du processus sans problème didactique. Chaque enseignant est libre de sélectionner les pratiques qu'il souhaite intégrer à la structure du cours. En conséquence, plusieurs exercices et dynamiques sont

---

<sup>641</sup> Jesús Jara, *op. cit.*

<sup>642</sup> Jesús Jara, [En ligne : <http://escueladepayasosloshijosdeaugusto.es>]. Consulté le 06 janvier 2016.



utilisés sans et avec le masque du nez rouge. Ainsi, il existe une flexibilité par rapport aux règles afin de valoriser la liberté et la créativité pédagogiques.

La dernière partie consiste en l'improvisation avec le nez rouge et l'utilisation des jeux variés afin de mettre en place un espace de découverte et développement de l'art clownesque. Ce processus pédagogique développe l'évolution progressive du participant vers la découverte de sa propre figure comique d'une manière cohérente, tranquille et continue.

Dans son ouvrage Jesús Jara explique plusieurs types d'activités à explorer à différents moments du processus, par exemple les jeux des imitations, des siamois, des preuves, du narrateur, du 'il sait et il ne sait pas', des comédies musicales, des charlatans, etc. Autant d'exercices qui mettent en jeu l'imaginaire, l'émotionnel, le collectif et le travail du contraste de pouvoir. Cette diversité permet d'explorer les multiples aspects du clown à partir de situations qui entraînent les personnes à créer, à jouer, et à entrer dans l'univers de la clownerie.

Le dernier moment est une évaluation collective au cours de laquelle tous les participants peuvent discuter à propos de la pratique expérimentée. Cela confirme la relation horizontale entre professeur et étudiant, basée sur la générosité et l'écoute. Tous sont invités à se manifester sans obligation. C'est le moment où les participants et le professeur peuvent réfléchir sur les points positifs et négatifs. Ainsi, l'enseignant a un retour direct de ses enseignements et du déroulement de son cours à tel point qu'il peut donc se perfectionner grâce aux commentaires. De l'autre côté, l'étudiant peut davantage comprendre les principes de cet art avec les retours des autres personnes.

Les quatre étapes de la pédagogie de Jesús Jara fournissent une expérience dans la clownerie à partir de concepts qui sont explorés par la théorie et par la pratique. Cette dualité améliore l'apprentissage et les résultats des participants parce qu'elle permet d'aborder les éléments d'une manière accessible et concrète.

La pédagogie espagnole<sup>643</sup> a eu une influence dans les processus créatifs des spectacles *A2* et *Turning Point*. À divers moments des résidences artistiques, les acteurs-clowns de la *Cia da Bobagem* étaient seuls responsables de la conduction du processus, car il n'y avait pas de troisième personne pour jouer ce rôle pendant la période de travail. La structure d'une séance de l'auteur espagnol était donc un support commun conduit par Marisa Riso et moi-même de telle façon que nous nous chargions alternativement de cette fonction de planifier les jeux, les exercices, les improvisations pour stimuler le développement de scènes et la dramaturgie des spectacles. Les quatre points principaux étaient présents à chaque répétition avec l'échauffement corporel, l'improvisation sans le nez,

---

<sup>643</sup> Jesús Jara, *op. cit.*

l'improvisation individuelle et en double avec le nez et le retour entre nous pour évaluer la journée de travail et le processus.

L'utilisation de cette méthodologie dans le processus de construction d'un spectacle va au-delà de l'objectif de Jésus Jara. C'est une appropriation de sa méthode et un pas en avant de la proposition originale qui était seulement un atelier de clown. La structure en quatre étapes a bien servi le but de conception des scènes. Cette dynamique a prouvé sa valeur à partir ce test empirique qui demandait de la discipline de la part des clowns/créateurs sans autre personne pour organiser ces pratiques. Les choix des exercices ont dépassé le répertoire de Jara en utilisant les expériences personnelles de chaque artiste au théâtre et comme clowns. Il y avait donc une liberté de proposition adaptée au moment présent et à l'exigence du processus en cours. Cette riche dialectique dans un cadre méthodologique fixe (quatre étapes) avec une infinité d'options de jeux, exercices et dynamiques a potentialisé le parcours. L'accumulation des fonctions (clown et guide de la dynamique) n'a pas été un problème. Elle a amplifié au contraire notre engagement de participants et les perspectives scéniques.

Les processus de construction des spectacles ont été le test de cette méthodologie. Cela a créé un lien entre nous et a permis de surmonter la nécessité d'une troisième personne pour la conduction des pratiques artistiques, car l'envie d'explorer la scène clownesque était supérieure à cette absence. Ainsi, la pédagogie espagnole a représenté un outil efficace dans ces créations au sein de la *Cia da Bobagem* en fonctionnant comme une boussole de voyage pour deux marins.

C'est important de remarquer qu'il y a eu le regard extérieur de différentes personnes pendant la conception de deux présentations. Il a contribué à l'organisation de la dynamique des répétitions, l'esthétique et la dramaturgie à travers leurs présences dans les résidences artistiques : 1- pour *A2*, ce furent le Polichinelle Valerio Apiche du groupe *Isola di Confine* en Italie et la pédagogue et clown Françoise Danno du groupe *Atout Clown*, Montpellier/France ; 2 - pour *Turning Point*, l'appui de Marie Frignani du groupe *Collectihihif* en France. Les flux créatifs ont permis un mélange entre les regards extérieurs des cultures différentes et les regards intérieurs des membres de la *Cia da Bobagem*. Cela a permis la transformation du parcours de ces voyages clownesques sans forcer un point de vue sur l'autre. Les collaborateurs externes ont été aussi importants que la méthodologie de Jésus Jara parce qu'il n'y avait pas une suprématie d'une dynamique de création sur l'autre, mais un chemin vers l'équilibre et le dialogue entre les agents du processus.

L'échange entre les différentes conceptions de création, de dramaturgie et de culture a été le facteur central de ce travail qui était une tentative des artistes de la *Cia da Bobagem* de développer des spectacles adressés à des publics de différents pays, qui pouvaient voyager dans le monde et être joués indépendamment de

la langue des artistes et du public locaux de la représentation. L'objectif était que la situation, l'image et la relation entre les clowns contribuaient à eux seules à la compréhension de la performance. Le jeu était prioritaire par rapport au texte ou à une histoire.

Comme exposé dans la partie I de cette thèse, nous avons travaillé à un questionnement pour toucher les gens dans le sens le plus commun et universel à travers un thème ou une relation symbolique qui pouvait être représentable pour le genre humain. Le but était de dépasser la logique unique d'une culture particulière vers une ouverture de lectures.

Dans le cas de l'A2, le thème est l'amour et ses multiples possibilités. Une scène dans le spectacle explore le mariage avec l'inversion des rôles. Concernant *Turning Point*, l'exploration d'un bureau avec le duo du patron et de sa secrétaire constitue un espace et une relation présente partout dans le monde. Ces types de matériels scéniques sont les bases concrètes de recherche artistique vers ce type de proposition clownesque.

Une analyse approfondie de cette perception passe également par l'étude de certains principes de « la poétique du clown » présents dans la méthodologie de Jesús Jara. Encore une fois, je me suis tourné vers l'auteur espagnol pour m'aider dans cette réflexion.

### 1.1 - Poétique du clown

Une partie importante de la méthodologie de Jesús Jara est sa conception du clown : « La poétique du clown »<sup>644</sup>. Elle est mentionnée sur le site internet de son école, « *Escuela de Payasos Los hijos de Augusto* »<sup>645</sup> et dans son livre. Cette poétique clarifie les bases du clown dans la pédagogie espagnole. Elle est constituée de plusieurs éléments développés dans son œuvre dont l'examen des principes les plus importants peut aider à la compréhension de sa conception artistique. Ces principes de bases ont été intégrés dans la pratique artistique de la *Cia da Bobagem* et ils ont été les références pour étudier les créations A2 et *Turning Point*. Les principes du clown choisis sont les suivants : le caractère complexe, l'authenticité, la sincérité, le regard, la relation avec le jeu et la dualité du clown blanc et de l'auguste.

D'abord, il existe un point fondamental pour comprendre ce comique : « Le clown est complexe »<sup>646</sup>. Jesús Jara, dans ses enseignements, présente le clown comme une figure dotée d'une grande complexité d'émotions et de spécificités tout en ayant une personnalité propre : avec sa logique, ses désirs, ses peurs et ses particularités. Ce contexte enrichit les perspectives créatives en

---

<sup>644</sup> Jesús Jara, op. cit, p. 93-96. Traduction libre : « La poética del clown ».

<sup>645</sup> Jesús Jara, « Introducción », [En ligne] : <http://escueladepayasosloshijosdeaugusto.es>. Consulté le 06 janvier 2016.

<sup>646</sup> Ibid. Traduction libre : « El clown es complejo ».

amplifiant la caractéristique liée seulement au rire et à la joie. Ainsi, cette conception de travail peut être adaptée aux diverses situations, espaces scéniques et spectateurs, car elle développe une figure plus proche de l'être humain que celle d'un rôle dans une pièce théâtrale.

Les points communs et les différences entre un personnage d'une pièce théâtrale et un clown sont complexes, car le clown glisse entre plusieurs univers en dépassant les frontières d'un domaine ou de l'autre. Il est une figure difficile à définir et à formater dans un cadre figé, car il change et va au-delà d'un concept prédéfini. Il cherche toujours à transgresser les frontières et les définitions. Toutefois, le défi est la découverte des aspects particuliers présents dans la manifestation clownesque.

La pratique du théâtre et du clown peut donner des pistes qui aident à élucider cet art, car le savoir-faire théâtral utilise de nombreux sens corporels en touchant les formes différentes de la pensée traditionnelle. C'est une façon d'extrapoler les connaissances théoriques qui parfois sont limitées dans l'investigation d'une manifestation essentiellement empirique.

Ce mélange des formes d'analyse empirique et théorique, contribue à l'affirmation qu'il y a une différence entre la nature du clown et celle du personnage d'une pièce théâtrale. Ce dernier est lié à une codification gestuelle précise et à une histoire avec des valeurs et des objectifs qu'il doit accomplir et respecter, comme dans la *commedia dell'arte* où les représentations utilisent une trame établie et plusieurs types de masques avec leurs fonctions dans la pièce. Dans la dramaturgie classique, nous pouvons identifier l'importance très forte du texte et des rôles. William Shakespeare en est un exemple. Ses œuvres sont construites sur des personnages marquants ayant leurs fonctions propres dans les intrigues. Il y a un chemin prédéfini pour les personnages avec un début, un développement et la conclusion basée par l'histoire.

À l'inverse du comédien qui incarne des personnages multiples dans différentes pièces, en respectant chaque fois scrupuleusement le texte d'un auteur, le clown en toutes circonstances demeure sa propre caricature et rien d'autre. [...] C'est une entité qui n'a ni auteur ni metteur en scène. Il n'a de compte à rendre qu'à lui-même.<sup>647</sup>

Dans le cas du clown, il existe une réelle liberté pour créer et travailler indépendamment d'une situation et d'un contexte prédéfini, parce qu'il reste ouvert à la diversité d'émotions, de gestes et de comportements. Il a une vie propre indépendante d'une pièce ou d'un spectacle. L'artiste et son clown sont en constante évolution et murissement ensemble parce que le travail d'exploration du clown ne s'arrête jamais : c'est pour toute la vie. Pendant sa vie de découverte, le clown peut changer son nom, son costume, son image,

---

<sup>647</sup> Pierre Etaix, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Séguier Archimbaud, 2002, p. XV.

son ou ses partenaires ou même son spectacle. Sa base de travail est la complexité humaine avec ses éléments sociaux, culturels et biologiques. « Faire le clown, c'est échapper à tous les rôles, sauf un : le sien ; c'est s'inventer soi-même son double dérisoire, parodier l'homme en soi. »<sup>648</sup>

Le clown peut faire aussi une symbiose avec son porteur à tel point qu'il est difficile de faire une distinction entre l'individu et son clown. Ils sont un seul être qui vit normalement dans notre communauté. Le clown utilise les caractéristiques de la personne et vice-versa. La personne physique est mélangée avec la créature inventée en permettant le surgissement d'autre personnalité. Il y a des figures clownesques qui personnifient ce style de vie : un exemple contemporain est le clown américain Jango Edwards<sup>649</sup>. Son image privée est confondue avec l'image de son clown, car il est Jango Edwards dans la vie quotidienne ou sur le plateau. Selon lui, le clown est un style de vie, une façon particulière d'interagir avec le monde. Par contre, il n'est pas possible de vivre le personnage d'Hamlet pour toute la vie, car il a une relation avec le texte, l'espace, le temps, l'enjeu de la trame, sa famille, ses ennemis et des objectifs à accomplir.

Il n'existe pas une seule règle pour les manifestations clownesques, mais une constante création et transformation du travail. Sa complexité fait partie de son essence et chaque artiste cherche son propre parcours de la même façon que nous cherchons notre propre parcours dans la vie. Cette complexité parfois touche l'indicible et l'improbable, comme le propre mystère de la naissance et de la mort.

À côté de la complexité, deux autres principes complètent cette créature : l'authenticité et la sincérité. Selon Jesús Jara, l'authenticité est un élément important : « Le clown est et doit toujours être authentique »<sup>650</sup>. Dans sa méthode, le but de son travail est le développement d'une figure clownesque particulière à chaque individu et différente d'autres comiques déjà créés. Les participants au processus de création utilisent les aspects de leur personnalité et de leur physique pour bâtir une composition singulière. Les traits personnels sont introduits dans le comportement, le vêtement, le maquillage et les objets propres de chacun. Le clown peut aussi avoir un comportement bien différent de l'individu avec une logique propre. Le point de départ est la personne, mais il n'y a pas de limites pour le clown et son investigation artistique.

---

<sup>648</sup> Alfred Simon, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 21.

<sup>649</sup> Jango Edwards est un clown et comédien américain installé en Europe depuis le début des années 1970. Son style appartient au burlesque ; comme Jango ne parle pas nécessairement les langues des pays dans lesquels il se présente, son spectacle est principalement gestuel, d'une façon grotesque. Il a créé plusieurs personnages avec différents numéros.

<sup>650</sup> Jesús Jara, *op. cit.*, p. 93. Traduction libre: « El clown es y siempre debe ser auténtico ».

La personne peut s'inspirer d'autres clowns présents dans l'histoire et dans l'imaginaire, mais la copie directe et exagérée d'autres artistes n'est pas l'objectif de cette pédagogie. Le défi est la création d'une figure individuelle et intransférable qui a une identité propre. La richesse de cette méthode réside dans la diversité des personnalités clownesques qui vont stimuler l'évolution de cet art.

La sincérité, elle, est une sorte de foi, de confiance en soi que le comique garde aussi bien dans les actions simples que dans les plus complexes. Dans les exercices et présentations, les sentiments et les impulsions de chacun sont explorés dans un dialogue direct entre deux polarités distinctes : la personnalité de l'acteur et celle du clown. Jesús Jara considère le clown comme un individu différent de la personne qui l'a créé, cette création a une logique particulière dans sa relation avec la vie, les valeurs, l'homme et les objets qui l'entourent. Cette connexion dialectique entre le moi et le clown rend possible l'amplification de la sincérité dans le jeu clownesque en donnant une qualité spéciale à sa performance.

Cette sincérité dans la communication sur scène doit aussi être respectée dans la relation avec le public afin d'établir une rencontre où le comique et les spectateurs peuvent vivre intensément un échange réel d'expériences. Par conséquent, l'important est *d'être clown* pour maintenir une interaction avec tout ce qui arrive autour de lui et principalement avec soi-même en cherchant l'acceptation, sans jugement ou refus. Cette condition contribue à l'exploration maximale du moment présent et amplifie les potentialités de la performance. Ainsi, une simple situation peut se transformer en un grand événement à partir de l'attention interne et externe au cours de la représentation.

Le regard est une source pour alimenter la complexité de cette figure, son authenticité et sa sincérité. Ce sens essentiel de l'être humain permet la connexion entre les spectateurs et l'artiste en rendant possible un échange d'émotions, de sensations et de signes dans un dialogue direct et dynamique. Cette communication peut établir les effets comiques, les commentaires du clown sur la scène et observer les réactions de la salle pendant la représentation. Selon Jesús Jara, le regard est un miroir à travers lequel nous voyons l'intérieur du clown et notre reflet en lui. Grâce à cette perception, nous pouvons développer une véritable complicité entre l'artiste et son public en créant une rencontre intense de sentiments et de situations. « Il faut cultiver l'habitude de regarder le public à chaque fois qu'il y a une sensation ou une idée importante par rapport à la situation que nous sommes en train de vivre. Il est nécessaire d'anticiper l'information pour ceux qui nous regardent, à travers les yeux plutôt que par les mots. »<sup>651</sup>

---

<sup>651</sup> Jesús Jara, op. cit. p.104. Traduction libre: « Hay que cultivar el habito de mirar al público cada vez que se sienta o piense algo importante en relación con la



L'habitude de communiquer avec les gens à partir du regard demande du temps et de la pratique. Selon Jesús Jara, il faut toujours rappeler aux débutants dans l'art clownesque de regarder le public afin que ce type de communication devienne organique. La pratique du regard gagne de la force dans l'entraînement et la rencontre avec les spectateurs. Toutefois, le pédagogue espagnol ne donne pas d'exercice clair pour travailler spécifiquement ce genre de regard. Cette lacune sera remplie par les propositions concrètes trouvées dans le travail d'autres pédagogues qui seront abordés ultérieurement.

Le regard est une connexion avec les autres influences dans notre processus d'exploration du jeu clownesque. Il est utilisé par Sue Morrison (Canada) et Ésio Magalhães (Brésil). La première pédagogue donne son atelier, « Clown through the mask »<sup>652</sup>, basé sur l'importance du regard dans la communication avec le public. Le deuxième professeur développe une trilogie d'exercices (le Ping-ponget ses deux exercices préparatoires, suivre la balle, et l'ami confident) afin d'aider dans la relation avec les spectateurs et les partenaires en scène (en duo ou trio). Ces expériences seront abordées plus tard en détails. Le lien entre les pédagogies aide à approfondir la pratique du chercheur/artiste et la compréhension des techniques caractéristiques du jeu clownesque présentes dans les spectacles *A2* et *Turning Point*.

Un autre aspect de la *poétique du clown* dans la méthodologie de Jesús Jara est la relation avec le jeu. Une citation aide à introduire le sujet : « Le clown joue constamment. C'est sa manière d'explorer, d'appréhender, de connaître, de reconnaître et d'entrer en relation. C'est sa forme de vie. »<sup>653</sup> Dans cette méthode, l'action de jouer fait référence à la capacité de chaque individu de retrouver son habilité et son intérêt pour le jeu, c'est-à-dire, à tout ce qui valorise la disponibilité, le divertissement et l'attention investie dans cette pratique.

Le jeu est une forme naturelle pour un groupe qui encourage la participation et la liberté personnelle nécessaires pour l'expérience. Les jeux développent des techniques et compétences nécessaires pour le jeu lui-même, par le propre acte de jouer. Les habilités sont développées en même temps quand la personne joue en s'amusant au maximum et en recevant toute la stimulation que le jeu a à offrir - c'est le moment exact

---

situación que se está viviendo. Es necesario anticipar la información a quienes nos observan por medio de la mirada antes que con las palabras. »

<sup>652</sup> Veronica Coburn, Sue Morrison, *Clown Through mask The pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*, Bristol, Intellect, 2013.

<sup>653</sup> Jesús Jara, *op. cit.* p. 94. Traduction libre: « El Clown juega constantemente. Es su manera de explorar, de aprender, de conocer, reconocer y relacionarse. Es su forma de vivir. »

quand elle [la personne] est vraiment ouverte à les recevoir [les habilités].<sup>654</sup>

L'art du clown exige une qualité d'ouverture de la personne semblable à celle de nos cours de récréation à l'école, car ces instants sont les moments où nous sommes plus attentifs aux autres, à l'espace, aux objets, à un tel point que nous pouvons nous amuser avec nous-mêmes et les autres. Analogiquement, cette figure doit se divertir à tel point que son plaisir de faire quelque action peut contaminer tous ceux qui sont en train de le regarder. C'est aussi dans cet état qu'il peut s'intéresser plus profondément aux situations créées, aux émotions et à la relation avec les spectateurs.

Dans cette proposition, un élément peut contribuer à stimuler le jeu : la curiosité. Selon Jesús Jara : « Le clown est curieux face au monde qui l'entoure. »<sup>655</sup> Cette caractéristique peut être mise en relation avec une autre idée : « Le clown est l'essence de notre enfant intérieur filtré par les expériences. »<sup>656</sup> Ces éléments mettent en évidence le clown comme un être curieux qui explore le monde autour de lui à partir d'une perception nouvelle et fraîche, le jeu. Dans cette logique, le comédien ressemble aux enfants parce qu'il interagit avec l'espace de manière libre et sans concepts déjà élaborés, c'est-à-dire qu'il va observer tous les aspects de la vie pour la première fois. Il y a un chemin inexploré, parsemé de connaissances, de défis et d'expériences où tout peut arriver puisque les valeurs, les relations individuelles et culturelles sont encore en construction. Il y a ainsi une possibilité de développement avec liberté et créativité.

Néanmoins, cette figure n'est pas un enfant et possède aussi les caractéristiques des adultes. C'est pourquoi les artistes doivent travailler cette dialectique entre la curiosité et la nouveauté de l'enfance et les expériences des individus adultes en cherchant un espace de transformation de leur perception à partir d'un point de vue différent : celui de la logique du clown. Dans cette recherche, les participants/clowns peuvent découvrir d'autres manières d'agir et d'interagir avec les multiples aspects de la vie. Et, à travers l'univers de leur propre clown, trouver une liberté de comportement en rupture avec le quotidien déjà établi de chaque individu.

---

<sup>654</sup> Viola Spolin, *op cit.*, p. 04. Traduction libre: « O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. »

<sup>655</sup> Jesús Jara, *op. cit.*. Traduction libre: « el clown es curioso ante el mundo que le rodea. »

<sup>656</sup> Jesús Jara, *op. cit.*. Traduction libre: « el clown es la esencia de nuestro niño interior filtrada por las experiencias. »

Le jeu est l'outil qui englobe la curiosité et la fraîcheur parce qu'il permet de dépasser les multiples barrières de l'adulte vers une intensité illimitée des nouvelles approches face au monde. Les contraintes de valeurs, comportements, règles personnelles sont mises en suspend en faveur de la logique et du jeu clownesque. L'individu laisse la place au clown pour vivre en favorisant un autre rapport avec l'espace, les objets, les êtres vivants, le temps, l'imagination, la poésie et soi-même. Dans ce cas, le jeu peut aider à la naissance d'une nouvelle créature prête à vivre de multiples aventures et émotions.

Ce jeu clownesque de la curiosité et de la liberté est présent dans une dualité qui enrichit cet univers : « Le clown est en même temps un Don Quijote et un Sancho Panza. Il est idéaliste et pragmatique. Rêveur et réaliste. »<sup>657</sup> Ce principe met en évidence la relation traditionnelle des duos comiques dans les entrées circassiennes : le clown blanc et l'auguste. Cette paire valorise en effet la dualité comique existante dans le jeu clownesque.

La relation entre les deux clowns dans la tradition des entrées clownesque au cirque se fonde sur une logique claire et bien simple : une figure est intelligente et l'autre idiote. Le clown blanc représente l'ordre, le contrôle, l'adulte. Quant à l'auguste, il symbolise le chaos, l'incontrôlé, l'absurde, l'enfant. Par rapport à la dramaturgie, le clown blanc est responsable de l'établissement d'une situation sur laquelle son partenaire va construire le rire tout en faisant évoluer la scène. En règle générale, l'auguste doit perturber la présentation en provoquant des situations absurdes et comiques, car il est inapte à réaliser un seul acte tandis que l'autre, clown de la vertu, exécute toujours correctement les activités. Ensemble, ils composent une dualité universelle aux nombreuses significations : Les parents et l'enfant, le soleil et la lune, le haut et le bas, la beauté et la laideur, l'employeur et l'employé.

Ce couple permet donc le développement de multiples possibilités de jeux en comparaison à une performance individuelle fixée dans un seul type comique : ou le clown blanc ou l'auguste. De cette façon, une figure peut jouer avec l'autre en renforçant une situation. Cette opposition de comportements et de sensations peut contribuer au surgissement de divers conflits afin d'élargir les possibilités dramaturgiques d'une scène clownesque.

Dans le cirque traditionnel, il y a cette distinction claire entre les deux comiques. Dans la pédagogie espagnole étudiée, il existe l'unité de ces deux polarités dans une seule créature, enrichissant ainsi les rôles et les variations dramaturgiques. Le jeu en duo peut utiliser l'inversion de rôle ou de pouvoir entre les clowns parce qu'il n'y a pas l'obligation d'être toujours dans le même registre de jeu. Les exercices stimulent la découverte de plusieurs facettes de la

---

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 95. Traduction libre : « el clown condensa en sí mismo a Don Quijote y Sancho Panza. Es idealista y pragmático. Soñador y realista. »

figure clownesque en favorisant toujours le jeu, l'authenticité, la sincérité et le regard. La dualité du clown blanc et de l'auguste est exploitée en faveur du processus d'apprentissage comme un dispositif éducatif d'ouverture à la découverte et au plaisir. Ainsi, Jesús Jara s'approprie la logique du jeu classique pour en faire un outil pédagogique afin de développer une approche de travail plus actuel.

Les principes abordés préalablement peuvent contribuer à la compréhension du clown dans *l'Escola de Payasos Los hijos de Augusto*. Sa complexité, son authenticité, sa sincérité, son regard, le jeu et la dualité clown blanc et son auguste sont des aspects présents dans la pédagogie de Jesús Jara. La *poétique du clown* sert de référence dans la façon de mener son travail d'enseignant à l'école qui est le lieu de vérification des méthodes et des techniques développées.

Nous pouvons donc constater l'importance de cet enseignement, puisqu'il permet de clarifier une méthodologie du jeu clownesque. Dans ce sens, cette connaissance empirique comble une lacune, puisque Jesús Jara propose des éléments concrets pour étudier et pratiquer l'art du clown.

Ces éléments pratiques sont les bases de travail dans la *Cia da Bobagem*, car ils sont les objets de recherche permanente au sein du groupe. Depuis sa création, nous développons une méthode de travail qui inclut les principes abordés précédemment : le caractère complexe, l'authenticité, la sincérité, le regard, la relation avec le jeu et la dualité du clown blanc et de l'auguste. Tous ses aspects sont mis en valeur dans les pratiques parce qu'ils constituent les points de repère dans les représentations, l'improvisation, la création de la scène, l'échauffement et les ateliers de clown donnés. Ce sont les outils techniques responsables pour potentialiser la performance en tant que clown et professeur.

La méthode de Jesús Jara a donné les pistes de travail du début du parcours professionnel du chercheur/artiste jusqu'à aujourd'hui. Les premiers eurent lieu sans aucun appui théorique et pratique concernant la formation clownesque. C'était une époque d'essais des différentes façons de construire une pratique capable d'être utilisée dans l'apprentissage de ce langage. Actuellement, le manque de textes ou de pédagogies par rapport au clown continu malgré le surgissement de multiples groupes et artistes dans cet art. La recherche sur le sujet a avancé, mais la formation est encore précaire et limitée au Brésil, car, dans un pays de 200 millions d'habitants, seules deux écoles de formation à ce métier existent. Les cours sporadiques ont augmenté, mais ils ne suffisent pas comme véritable instrument de formation face à la dimension du métier de clown. Jesús Jara est une lumière dans ce terrain encore obscur et abandonné de l'art clownesque au Brésil.

Nos deux spectacles récents, *A2* et *Turning Point*, utilisent les principes de La poétique du clown. La recherche d'une figure complexe qui explore plusieurs facettes et émotions ainsi que

l'objectif d'élaborer une création avec une identité propre sont les ingrédients de notre démarche artistique. Le jeu avec la sincérité, le regard et la dualité (*clown blanc* et *auguste*) sont fondamentaux dans ce processus qui caractérise notre mode d'expérimenter l'art clownesque. Les diverses rencontres avec le public sont l'occasion de tester les représentations et d'appliquer les principes travaillés. Ils sont les appuis techniques avant, pendant et après la finalisation des créations. Parfois, ils sont le point central de démarrage d'une investigation artistique.

La dualité a constitué le point de départ du deuxième projet créé en Europe : *Turning Point*. Dans ce spectacle, nous avons envie de développer l'inversion de rôles entre les deux clowns, le patron (le clown blanc) et la secrétaire (l'auguste) et le changement de rapport entre eux. La secrétaire prend le pouvoir du patron à un instant du spectacle et le garde jusqu'à la fin de la présentation. Cette inversion a été notre repère de dramaturgie, d'improvisation et de construction de la production de *Turning Point*. Cette expression signifie justement le *point de changement* quand la secrétaire de libère de la prise de pouvoir pendant le spectacle. Ce changement a stimulé toute la création du spectacle à tel point qu'il y a eu une transformation du rapport classique du clown blanc et de l'auguste vers une ouverture d'exploration esthétique.

En ce qui concerne la pédagogie développée par la *Cia da Bobagem*, l'auteur espagnol est aussi un outil de référence dans les divers ateliers de clown que j'ai dirigés. *La poétique du clown* inspire l'élaboration des séances, car les exercices sont choisis afin de travailler justement les éléments présents dans cette poétique. Il s'agit de préparer les participants pour expérimenter le jeu clownesque avec le regard, la sincérité, la dualité et la variété d'émotions à partir de la construction d'une figure individuelle et intransférable, c'est-à-dire l'authenticité. La dynamique de construction d'un atelier de clown est variée selon le besoin et l'envie des participants, cependant ces principes sont toujours présents.

La pédagogie de Jesús Jara n'est pas mon unique influence dans l'élaboration d'un cours de clown ou dans la création d'un spectacle parce que j'ai également expérimenté d'autres approches concernant l'art clownesque. Cette diversité de connaissances permet le croisement des perceptions sur la pratique et la théorie clownesque et une possible constatation des points communs concernant ce domaine. Le savoir empirique acquis à travers la participation à divers ateliers de professionnels des différentes parties du monde (Brésil, Canada, Espagne, France, USA, Allemagne, Italie) renforce cette idée. Les éléments présents dans *la poétique du clown* sont exploités par d'autres pédagogies. Les exercices, la conduite, la perception, la procédure par rapport au clown peuvent changer, toutefois les principes de base restent présents.

Avant de finir la discussion sur les influences de Jesús Jara, il y a un point important dans sa pédagogie qui aide selon nous à éclairer

le travail de chercheur/artiste/clown et le sujet de cette thèse. Il s'agit de la pédagogie du plaisir et son rapport avec l'improvisation et le rire.

## 1.2 – Pédagogie du plaisir

La *pédagogie du plaisir* est une manière d'enseigner qui valorise le plaisir dans le processus d'apprentissage pour ses deux acteurs : l'étudiant et l'enseignant. Le plaisir, dans ce contexte, doit être compris dans son sens primaire de bien-être, de contentement, de joie, de satisfaction. Il est ainsi associé aux émotions et sensations agréables liées à l'acquisition de connaissances. Cette méthodologie explore les points positifs de l'éducation présents lors de moments particuliers de notre vie, comme lorsque dans notre enfance nous faisons nos premières découvertes sur nous-mêmes et sur le monde. Cette époque est la période où nous cherchons sans une obligation de réussite, quand nous pouvons avoir des échecs sans remords. Nous échouons sans la lourdeur et ensuite nous oublions afin d'être prêts à continuer notre parcours avec plaisir et divertissement. De manière plus spécifique, la pédagogie du plaisir est une approche de l'art clownesque à travers sa transmission sans souffrance, avec joie et respect pour les individus dans ce moment de découverte artistique.

La *pédagogie du plaisir* est la science et l'art d'enseigner avec, à partir, de, par, pour et à travers le plaisir. Elle cherche à redonner aux adultes la manière d'apprendre de l'enfance à partir du jeu et de la spontanéité, en s'amusant dans un processus d'apprentissage basé sur la curiosité et l'expérimentation. Sans drame, sans frustration, avec enthousiasme et la volonté et l'effort, en acceptant naturellement la dynamique des essais et des erreurs, et la compréhension qu'il est toujours préférable d'apprendre joyeux que souffrant.<sup>658</sup>

Quelques principes soutiennent cette pédagogie élaborée par Jesús Jara. Ils établissent des directives à appliquer pendant les cours et la pratique clownesques. Nous aborderons les aspects suivants : « je me trompe, donc je suis »<sup>659</sup>, « la lettre entre avec humour »<sup>660</sup>, et d'autre part l'estime de soi et l'évaluation du processus d'enseignement.

---

<sup>658</sup> Jesús Jara, op. cit. p.115. Traduction libre : « La pedagogía del placer es la ciencia y el arte de educar con, desde, hacia, para, por y a través del placer. Pretende recuperar para los adultos la manera de aprender de la infancia desde el juego y la espontaneidad, divirtiéndonos en un proceso de aprendizaje basado en la curiosidad y la experimentación. Sin dramatizar, sin frustrarse, con entusiasmo, voluntad y esfuerzo, aceptando con naturalidad la dinámica de ensayo y error, y entendiendo que siempre es mejor aprender disfrutando que sufriendo. »

<sup>659</sup> *Ibid.* Traduction libre : « me equivoco, luego existo »

<sup>660</sup> *Ibid.* Traduction libre: « la letra con humor entra ». L'opposé d'une expression espagnole qui dit *La letra con sangre entra* ou la traduction libre : *la lettre entre avec le sang*. Ce dernier point peut signifier aussi : on n'apprend rien sans souffrir.



Avec le premier point (*je me trompe, donc je suis*), l'enseignant valorise l'erreur comme moyen de faire comprendre aux étudiants que, dans le jeu du clown, il n'y a pas d'obligation de réussir. L'erreur est une expérience importante pour percevoir comment les individus réagissent face à une situation d'échec. Elle donne la possibilité de montrer son essence, ses particularités cachées afin de pouvoir les explorer dans la création de son propre comique. De plus, le fiasco doit être accepté avec naturel et sans souffrance puisqu'il fait partie du processus d'acquisition des connaissances. Les participants ne sont pas obligés à réussir les exercices, il y a le temps d'apprendre et si l'erreur apparaît, elle doit être reconnue dans le naturel et l'acceptation.

Un autre élément intéressant est *la lettre entre avec humour*. Cette approche est présente dans la didactique de Jesús Jara du point de vue de l'élève et de celui du pédagogue. Ce principe s'applique à la façon dont le professeur transmet ses concepts et à la manière dont les étudiants reçoivent les informations. Nous pouvons observer que le rire et l'amusement des deux parties dans un cours clownesque sont des référentiels et une priorité dans la conduction des exercices. Jesús Jara cherche avec le plaisir une manière propre de diffuser cet art et son enseignement, comme alternative à la pédagogie de la souffrance qui existe dans diverses écoles clownesques comme une ligne d'enseignement. L'auteur espagnol la rejette parce qu'elle se base sur l'agonie de l'étudiant mis sous pression par l'éducateur.

Un proverbe opposé à la *pédagogie du plaisir* peut illustrer la douleur de cette méthode : « la lettre entre avec le sang »<sup>661</sup>. Dans ce cas, l'instructeur est l'unique être humain à transmettre les connaissances. Il y a l'instauration d'une hiérarchie entre celui qui enseigne et celui qui apprend, puisque l'enseignant possède une autorité sur les participants. La dynamique du travail est centrée sur la réussite et les échecs des participants sont jugés à partir des critères et des vérités du pédagogue. Dans ces conditions, les élèves n'ont pas de motivation pour suivre les activités, mais, au contraire, la peur décourage leur participation. Ainsi, la souffrance est justifiée dans cette méthode pour accéder au clown, les personnes doivent souffrir pour s'améliorer et se développer. Cela est particulièrement admis dans le travail de la découverte de son clown. La conception selon laquelle *le travail de création du clown est extrêmement douloureux* est la base de ce type pédagogie.

Un exemple de cette souffrance dans l'enseignement du jeu clownesque apparaît dans l'utilisation du personnage original du cirque, Monsieur Loyal, et dans sa manière de diriger les exercices. L'éducateur fait appel à une figure de la piste qui se distingue comme étant le propriétaire du cirque. Ce personnage a un pouvoir sans

---

<sup>661</sup> Jesús Jara, op. cit. p. 113. Traduction libre : « la letra con sangre entra ». Autrement dit : on n'apprend rien sans souffrir.

limites, puisque lui seul juge des performances de chacun. Dans ce contexte, le pédagogue a une telle autorité sur l'élève qu'il peut l'expulser du plateau, lui imposer des limitations, jeter des objets, causer des contraintes psychologiques et parfois même physiques pour obtenir les résultats pendant les cours. Sa volonté devient un ordre incontestable que tout le monde doit accepter et respecter.

Jesús Jara propose une alternative à ce type de souffrance dans l'apprentissage. Il travaille l'horizontalité des relations entre apprenti et enseignant. Pour lui, ce dernier apprend aussi pendant le processus de transmission des savoirs. Il établit ainsi un dialogue, dont la finalité, est de construire un échange positif d'expériences et de savoir, ce qui est en totale opposition à la situation créée par le Monsieur loyal avec son autorité et la peur du jugement.

Un autre élément qui complète cet échange et ce dialogue est l'estime de soi, stimulée par le professeur. Cette motivation aide les participants à continuer leurs recherches et leurs découvertes sur le clown dans une pratique où existe l'éloge des événements positifs à chaque étape du travail. D'abord, le pédagogue choisit la valorisation des points positifs conquis par les élèves pendant et après le cours et, ensuite, il donne son impression sur les points négatifs du groupe ou personnel. Les participants reçoivent les aspects positifs avant les critiques négatives afin de stimuler le travail naturellement et efficacement sans blocage. De cette façon, cette méthodologie encourage les étudiants à dépasser les imperfections et les difficultés d'une manière plus tranquille et sans traumatisme. Les éléments de l'art du clown sont assimilés peu à peu en respectant les rythmes personnels de compréhension en valorisant les conquêtes individuelles et collectives.

En conséquence, l'horizontalité dans la relation entre enseignant et élève est encore confirmée lors de l'évaluation en fin de séance. Tous sont invités alors à exprimer leurs avis sur le travail réalisé aussi bien positif que négatif. Ce principe est concrétisé dans la dernière étape du processus « Le clown, un navigateur d'émotions »<sup>662</sup> où il s'agit d'un espace pour les commentaires des participants sur l'apprentissage. Le but est de permettre au pédagogue de développer et d'améliorer sa méthodologie et sa didactique à travers les retours des participants.

La pédagogie du plaisir donne la possibilité d'accéder autrement au jeu du clown, car l'enseignant établit un chemin de transmission des connaissances en adaptant les techniques aux nécessités individuelles et celles du groupe. Le dialogue s'installe entre les parties du processus à tel point que le contenu de la formation est transmis sans être imposé. En outre, le plaisir et l'amusement sont les références pour évaluer et conduire les rencontres pratiques.

Cette méthodologie est accessible à toutes les personnes qui souhaitent se professionnaliser dans ce domaine ou simplement sont

---

<sup>662</sup> Jesús Jara, op. cit.

à la recherche d'un outil de développement personnel. Puisque la méthode rend possible l'acquisition de capacités et de savoirs dans un contexte de libre choix et d'autonomie. Et enfin, l'erreur cesse d'être une préoccupation et devient même une alliée dans le processus, car elle est acceptée dans une perspective positive. En conclusion, cette méthode propose une autre logique pour transmettre des enseignements en remettant au premier plan le plaisir d'apprendre et celui d'enseigner.

La pédagogie du plaisir a été et est encore une grande découverte empirique et théorique pour moi en tant que chercheur/clown. C'est une alternative à la pédagogie de la souffrance qui cherche la démoralisation de l'individu pour produire une expérience clownesque. Ces méthodes d'agonie du participant ont provoqué l'apparition des questionnements et des doutes par rapport à ce style d'enseignement. Ainsi, la méthode de Jésus Jara et ses principes analysés ont été une lumière face à l'oppression d'autres didactiques clownesques.

Le plaisir d'apprendre, de jouer et celui de la création sont les bases de travail au sein de la *Cia da Bobagem* à tel point qu'une performance est appréciée selon le plaisir donné pendant et après la représentation. C'est un jugement subjectif, mais très concret que nous formulons comme artistes et comme clowns quand nous jouons un spectacle. C'est la façon basique et première de sentir si le travail a fonctionné ou pas. L'échange entre les clowns et le public comprennent ce type de sensation et il constitue une pratique artistique. Le clown est questionné à la fin d'un spectacle ; et alors, comment la représentation a été pour toi ? Ainsi, le plaisir d'être sur scène peut apparaître dans une représentation professionnelle ou dans un exercice de cours clownesque.

Les ateliers que Marisa Riso et moi-même avons réalisés comme professeurs utilisent aussi le plaisir comme source de découverte du langage clownesque. L'expérience d'enseignement acquise lors de plusieurs ateliers de différents pays (Belgique, France et Brésil) nous a conduits à constater que cette sensation basique constitue un référentiel dans le processus d'apprentissage. Cette perspective est employée par d'autres pédagogues, par exemple : le groupe Bataclown, Philippe Goudard et Atout Clown en France, Jango Edwards à Barcelone, Sue Morrison au Canada. Sentir le plaisir est un chemin selon lequel les apprentis et les professionnels cherchent, car cette sensation sera transmise au public qui reçoit le spectacle. Cette émotion donne la force au clown de jouer et de partager tout ce qui arrive sur scène. C'est une émotion qui stimule la liberté du clown et une ouverture vers l'inattendu. Cet état de liberté peut contribuer à l'improvisation et au possible surgissement du rire. Ces aspects seront abordés dans la partie suivante de cette étude.

## 2 – Rencontres pratiques

Le livre sur la pédagogie clownesque de Jésus Jara a contribué à la théorie clownesque dans les créations et l'élaboration des cours de la *Cia da Bobagem*. Les rencontres pratiques avec d'autres clowns et pédagogues du jeu clownesque ont été également une source importante principalement pour la méthodologie et l'élaboration des cours. C'est la pratique qui m'a aidé dans l'expérimentation du jeu clownesque, car ce moment empirique amplifie l'approche théorique en permettant un essai par le corps tout entier. Le jeu peut être compris rationnellement à travers le langage parlé ou écrit, mais il est vraiment vécu par l'engagement corporel de la personne. Cet état de jeu ouvre le champ de perception de l'individu pendant sa pratique en stimulant une réflexion non verbale.

Le but de cette partie du chapitre est l'analyse des exercices et des jeux reçus des différents clowns et professeurs par le clown-chercheur. Ces rencontres pratiques ont influencé une compréhension du clown au-delà des textes écrits. L'acte de courir un risque dans un atelier de clown est déjà un repère pour réfléchir sur ses aspects essentiels. L'opportunité d'apprendre avec les clowns et les professeurs de différentes cultures m'a permis de faire une comparaison entre eux et d'augmenter ma vision de cet art.

L'ordre chronologique a été choisi pour discuter des ateliers au détriment de leur importance. L'objectif est la réflexion à propos des exercices qui m'ont stimulé dans mes démarches comme clown et enseignant. Il n'y aura pas d'analyse approfondie de tous les aspects des formations vécues, ni une vaste étude de chaque clown et pédagogue. Il s'agit de montrer le contexte et les principes présents dans chaque atelier, et les influences les plus significatives des enseignants. Les analyses concerneront Sue Morrison (Canada) et son atelier « Le clown à travers le masque »<sup>663</sup>, Ésio Magalhães (Brésil) et l'atelier « Le clown en état de siège », Philippe Goudard et Béatrice Picon-Vallin (France) et l'atelier « Balagan », Jango Edwards (USA) et sa « Théorie du clown »<sup>664</sup> et pour finir Ludor Citrik (France) avec « Le clown, le joueur affranchi à l'assaut au présent. »

### 2.1 - Sue Morrison et son atelier « Le clown à travers le masque »<sup>665</sup>

---

<sup>663</sup> Traduction libre : « Clown through mask ».

<sup>664</sup> Traduction libre : « Clown theory »; « la teoria del payaso ».

<sup>665</sup> Traduction libre : « Clown through mask ».

La pédagogue de clown ou la shaman clownesque canadienne Sue Morrison a reçu la mission de poursuivre les enseignements de son prédécesseur et professeur Richard Pochinko. Il a créé en 1975 le *Resource Center Theater* (TRC) et il est mort en 1989. Depuis 1993, Sue Morrison a pris la direction artistique du TRC où elle transmet sa pédagogie à Toronto et dans le monde : Argentine, Belgique, Brésil, Colombie, Espagne, Italie, Irlande, Suisse, États-Unis. Voir son entretien dans l'annexe I, p. 343.

Sa pédagogie est influencée par la tradition nord-amérindienne des clowns sacrés mélangés avec la conception européenne, développée principalement dans les écoles de Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. Tout d'abord, Richard Pochinko a étudié un an à l'école de Jacques Lecoq, puis Sue Morrison a suivi un cours avec Gaulier. « Sue Morrison se considère comme un chaman parce que le travail qu'elle fait, le travail qui lui a été confié par son ami et mentor Richard Pochinko, est transformationnel et la transformation est le travail d'un chaman. Son outil, le nez rouge, est le masque du chaman. »<sup>666</sup>

Richard Pochinko a rencontré l'indien John Smith qui lui a enseigné les traditions clownesques nord-amérindiennes. John Smith lui a expliqué la fonction du clown plus profond, présent dans les artistes / clowns d'aujourd'hui, qui va au-delà de l'aspect de divertir le public. Les études anthropologiques, ethnologiques et psychologiques abordées sur le *trickster* analysent son rôle et sa fonction.<sup>667</sup>

Avant de rencontrer John Smith, Pochinko a fait une année de formation à l'école de théâtre Jacques Lecoq à Paris, où il recherchait une formation théâtrale européenne. Ici, nous allons juste mentionner quelques éléments afin de servir de base à la réflexion sur Sue Morrison et sa pédagogie. L'école « vise à favoriser l'émergence d'un théâtre où l'acteur est en jeu, un théâtre du mouvement, mais surtout un théâtre de l'imaginaire. »<sup>668</sup> Dans cette ligne de travail, le jeu de l'acteur est évalué par l'étude du mouvement à travers la nature et ses multiples références, les différentes techniques de styles variés de représentation et du jeu masqué. Pochinko a également étudié la relation entre la vie et l'art à travers les disciplines qui utilisent les couleurs, les textures, les animaux, les plantes. Le clown et sa méthodologie, *À la découverte*

---

<sup>666</sup> Veronica Coburn, Sue Morrison, *Clown through mask the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*. Bristol: Intellect, 2013, p. 37. Traduction libre: « Sue Morrison considers herself a shaman because the work she does, the work entrusted to her by her friend and mentor Richard Pochinko, is transformational and transformation is the work of a shaman. Her tool, the red nose, is the shaman's mask. »

<sup>667</sup> Voir la partie : II B 3 - Les clowns et leurs multiples : le mythe du *trickster* comme outil d'analyse du clown.

<sup>668</sup> Jacques Lecoq, *Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale*, Paris : Actes Sud - Papiers, 1997, p. 108.

*de son propre clown*, sont basés sur le jeu masqué considérant le nez rouge comme le masque le plus petit.

Ce bagage innovant a permis d'élargir et d'ouvrir de nouveaux espaces, car il s'agit d'une conception artistique différente en mélangeant le sacré et le rire. Dans ce contexte, le clown se trouve souvent lié à la divinité comme une sorte de guide utilisant le rire comme outil de guérison. C'est à partir de cet apprentissage que Pochinko a pu créer une nouvelle conception et une nouvelle pédagogie autour de la formation et de la signification du clown en rendant possible le dialogue entre les acquis européens et amérindiens. Pochinko a transmis son travail en mettant en exergue l'échange culturel. Cette interculturalité permet l'enrichissement de l'art clownesque et la concrétisation d'une envie d'ouvrir les nouvelles possibilités aux techniques de création et aux significations du clown.

Sue Morrison a hérité de Pochinko une formation qui englobe ces deux univers du clown. Avant son travail au TRC, Sue Morrison avait commencé sa démarche professionnelle en compagnie de l'artiste Keith Johnstone au sein du groupe *Second City*. Ce groupe utilise l'improvisation comme base de création, de l'élaboration du langage scénique et de la formation de l'acteur. Cette technique a évolué vers un jeu sportif à partir d'un mélange entre divers éléments du théâtre, de l'improvisation et de l'esprit des activités sportives.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 65 - Sue Morrison et quelques masques créés par ses élèves. [En ligne : <http://www.canadianclowning.com>]. Consulté le 07 avril 2017.

Sue Morrison a également fait un cours de clown avec le disciple de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier. Ce dernier s'est formé avec Lecoq et est devenu enseignant dans la même école. Plus tard, il a ouvert sa propre école à son nom, où il enseigne le jeu, le bouffon, le clown, le cœur et la tragédie, le mélodrame, Shakespeare et Tchekhov. L'institution a été créée en 1980, à Paris et ses



enseignants restent une référence pour plusieurs comédiens, metteurs en scène et pédagogues.

### 2.1.1 – Éléments principaux de la pédagogie de Sue Morrison : les *turnings* ; l'expérience et l'innocence ; les quatre pas d'une présentation

Le processus, *le clown à travers le masque*, se compose d'une partie de jeux et exercices préparatoires, puis de la confection de six masques qui aident à développer le répertoire du clown à travers des états émotionnels, du corps et de la respiration. Dans chaque masque sont créés deux états différents : l'expérience et l'innocence. À la fin, avec les six masques, les participants auront douze états de répertoire pour développer des scènes ou même un spectacle. Ce matériel est testé avec le nez rouge à travers le jeu clownesque et l'improvisation, mais il va bien au-delà du rire pour atteindre une multitude de sensations et d'émotions aussi complexes que l'être humain.

Le premier cours de quinze jours avec Sue Morrison auquel j'ai assisté s'est déroulé à Belo Horizonte au Brésil, organisé par le groupe de clowns *Trampulim* en 2007. Nous avons construit deux masques : nord et sud. En 2012, j'ai terminé les masques du processus : Les troisième et quatrième (est et ouest) ont été construits à Bruxelles / Belgique du 20 juin au 1er juillet. Et les deux derniers (bas et haut) ont surgi à Rio de Janeiro dans un cours organisé par le groupe *Teatro de Anônimo* du 22 octobre au 2 novembre. Aujourd'hui je les utilise tous dans mon travail comme clown et artiste dans la *Cia da Bobagem*. La proposition des masques et des états amenée par Morrison éveille une imagerie personnelle, complexe et pittoresque. Elle s'appelle la mythologie personnelle. Ces états servent de répertoire pour le jeu du clown, car ils sont utilisés dans des improvisations qui cherchent à passer d'un état à un autre.

Les *turnings* mentionnés dans le premier chapitre et qui ont inspiré le spectacle *Turning Point : les burrocratas* sont une façon de tester les états des masques. Ils sont une forme basique d'improvisation, à savoir, une personne entre sur scène avec une émotion, il arrive quelque chose qui favorise un changement d'état et la personne quitte la scène avec ce changement. Après la création de chaque masque, deux états différents : l'expérience et l'innocence sont testées en donnant le libre choix de l'ordre des états d'entrée et de sortie. L'objectif est de passer tout simplement d'un état à l'autre.

*L'expérience* et *l'innocence* sont deux exercices qui utilisent l'imagination, la respiration et le corps. *L'expérience* consiste à dire adieu à quelqu'un de très cher que l'on ne reverra plus. L'exercice explore la séquence suivante : vous choisissez une personne spéciale, vivante ou morte pour passer une dernière nuit avec elle ; le matin suivant, vous allez au port et cette personne va partir pour toujours

dans un bateau. Là-bas, le participant va lui dire adieu. Le deuxième exercice est *l'innocence* où les participants font un retour en enfance en régressant jusqu'à l'âge de 5 ans. Chacun doit utiliser son imagination à fin de parcourir un chemin imaginaire jusqu'à une maison inventée de son enfance ; entrer ; choisir sa chambre et jouer avec son jouet également imaginaire.

Selon Sue Morrison, l'exercice de *l'expérience* doit se dérouler avant *l'innocence* parce que le premier intensifie le deuxième en permettant un approfondissement de la pratique de chaque personne.

Nous faisons ces deux exercices parce que chaque masque a deux côtés, un masque est infini, mais on garde deux côtés: l'expérience et l'innocence. Nous ne sommes pas accrochés à la sémantique de ces mots. Et nous voulons, en clown, l'innocence après l'expérience. L'innocence avant l'expérience est stupide. Il n'a rien survécu, de sorte qu'il ne peut pas comprendre l'humanité.<sup>669</sup>

Les deux exercices sont faits initialement avec les participants et leurs relations personnelles concrètes. Ils choisissent des parents ou des amis. Ensuite, les pratiques sont réalisées à partir de l'univers créé par les masques, augmentant les possibilités de dire adieu aux objets, aux animaux ou à des êtres abstraits. Par exemple : dans mon expérience 1, j'étais un artiste de cirque chinois qui dit adieu à son chien, et dans mon expérience 6, j'étais un arbre qui dit au revoir à son guru spirituel qui est un autre arbre. Chaque masque a une respiration particulière et un sens géographique spécifique selon lesquels un univers imaginaire particulier apparaît. Ce sont des situations concrètes ou très abstraites parfois, il n'y a pas de règles ou de limites à l'imagination. Ces images, situations, créatures, objets, espaces sont caractérisés comme la mythologie personnelle liée à chaque masque. Enfin, les participants s'assoient en cercle et expriment leurs processus de création du masque et de leurs univers, car l'objectif est de trouver un sentiment concret pour chaque *expérience* et chaque *innocence*.

Pour Sue Morrison, la dynamique des *turnings* ou des *changements* entre les expériences et les innocences est un point de la dramaturgie et un moyen d'agir comme un clown. Il y a un scénario émotionnel à suivre pour le changement des états (*expérience* et *innocence*) de chaque masque. Ce changement permet la transformation du clown d'un état à un autre à partir de l'improvisation parce qu'il y a une ouverture de jeu dans le scénario. Le clown doit sentir et jouer avec ce moment présent à partir de sa

---

<sup>669</sup> Veronica Coburn, Sue Morrison, *Clown through mask the pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*. Bristol : Intellect, 2013, p. 173. Traduction libre : « We do these two exercises because each mask has two sides, a mask is infinite but we look at two sides – experience and innocence. We do not get hung up on the semantics of those words. And we want, in clown, innocence after experience. Innocence before experience is stupid. It has survived nothing so how can it understand humanity. »

relation avec le public plutôt que de suivre l'ordre de son scénario. Celui-ci peut changer selon le besoin du jeu, l'instinct et l'impulsion du clown.

Cette liberté de jeu et le rapport avec les spectateurs abolissent le *quatrième mur* qui constitue une division imaginaire entre la scène et le public. Le clown communique directement avec le public par le regard, le corps et l'émotion, toujours en complicité. La clé du jeu est la rencontre ici et maintenant avec les spectateurs. C'est le point de repère de la méthode clownesque *le clown à travers le masque*. Un élément qui apparaît spontanément lors d'une présentation peut être plus important que la dramaturgie établie à l'avance.

Sue Morrison établit une dramaturgie claire de quatre étapes pour un spectacle ou numéro clownesque :

Un spectacle de théâtre est un spectacle théâtral de nez rouge si la performance, la pièce, le texte ou une série d'événements suit la structure suivante ou aide chaque clown à fonctionner selon la structure suivante.

- Présentez-vous.
- Amener le public dans le monde du clown.
- Transformer le public.
- Ramener le public dans leur propre monde avec une nouvelle prise de conscience.<sup>670</sup>

Selon Morrison et Coburn<sup>671</sup> (2013), l'expression *spectacle théâtral de nez rouge*, caractérise un spectacle dans lequel il y a uniquement des clowns ou dans lequel le clown est seulement le personnage central. Le clown n'est pas un personnage avec un passé ou au service du drame d'une histoire. Le clown est le centre d'expression scénique et, s'il y a, la figure centrale de l'histoire dans le spectacle. Un spectacle de clown peut être basé sur une pièce de théâtre, une série d'événements ou un texte, mais il suit les quatre étapes citées plus haut.

Tout d'abord « présentez-vous »<sup>672</sup> : le clown doit se présenter en laissant le public l'observer à tel point que les spectateurs commencent à le suivre de plus près ou avec plus d'intérêt. Donc, le moment pour commencer le spectacle arrive quand cette connexion devient plus forte parce que le public est assez disponible pour entrer dans l'univers proposé par le clown. Ensuite, « amenez le public dans le monde du clown », signifie être en relation permanente avec son

---

<sup>670</sup> Veronica Coburn, Sue Morrison, *op. cit.*, p. 462. Traduction libre: « A piece of theatre is a piece of red nose theatre if the performance, the play, the text or a series of events, follows the following structure or facilitates each clown to function as per the following structure.

Present yourself/Present yourselves

Bring the audience into the clown or clown's world.

Transform the audience.

Bring the audience back to their own world with a new awareness. »

<sup>671</sup> Veronica Coburn, Sue Morrison, *op. cit.*

<sup>672</sup> *Ibid*, p. 462.

public en étant son guide. Le public est aussi le guide du clown, car il permet de montrer la mesure selon laquelle il participe et accepte de vivre la proposition de voyage du clown. « C'est un rapport délicat. Trop doux et le public reste passif, non impliqué, sans mouvement, ou trop dur et le public se retire, recule. »<sup>673</sup> Cette connexion subtile et puissante entre le public et le clown est le point central de la dramaturgie émotionnelle, théâtrale et clownesque développée par Sue Morrison.

La scène s'ouvre pour inclure le public où il y a l'expansion du jeu avec lui et la démolition du *quatrième mur*. Le but du clown est de « transformer le public »<sup>674</sup> quand les spectateurs sont encouragés à vivre les moments du spectacle et être transformés par la présentation. « Faire prendre conscience au public de quelque chose qu'il ne connaissait pas ou se rappeler quelque chose qu'il savait avant, mais qu'il avait oublié. »<sup>675</sup> Et la dernière étape, « ramener le public dans son propre monde avec une nouvelle prise de conscience »<sup>676</sup>. Donc les spectateurs sortent de la présentation touché et changé par le clown.

Ces aspects du processus *Le clown à travers le masque* abordés ici et expérimentés personnellement, n'expliquent pas toute la méthodologie et la conception du clown de Sue Morrison, mais ils sont les principaux éléments qui ont influencé ma pratique artistique dans la *Cia da Bobagem*.

### 2.1.2 – *Le clown à travers le masque* et ses influences dans la *Cia da Bobagem*

La rencontre avec Sue Morrison a bouleversé la conception et le jeu du clown dans la *Cia da Bobagem*. La perception et la fonction du clown vont au-delà du rire naïf des clowns commerciaux, enfantins d'aujourd'hui. Le clown a un rôle qui dépasse le divertissement spectaculaire et atteint une dimension spirituelle et symbolique quand il s'agit de transformer le public. La dimension anthropologique et ethnologique de cette figure amplifie notre perception en mettant en évidence la complexité de sa manifestation. Il mélange la fonction du fou et du bouffon au moyen âge et du shaman ou de l'individu responsable des rapports avec les divinités. Il dit et fait des choses interdites aux gens normaux et en même temps il aide à la guérison de l'âme et du corps des personnes de la communauté.

---

<sup>673</sup> Veronica Coburn, Sue Morrison, *op. cit.*, p. 462. Traduction libre: « It is a delicate relation. Too soft and the public remains passive, not engaged, no movement, or too hard and the public go away, back down. »

<sup>674</sup> *Ibid*, p. 462.

<sup>675</sup> *Ibid*. Traduction libre: « Make the audience aware of something they weren't already aware of or remind them of something that they had known but forgotten.

»

<sup>676</sup> *Ibid*, p. 462.

Le clown pour le théâtre ouvre notre possibilité de jeu et la dimension spectaculaire qui était attachée à l'univers du cirque traditionnel ou celui de la rue. Il offre la possibilité d'apprendre à jouer le clown d'une façon différente des numéros traditionnels à partir d'une référence théâtrale, de l'improvisation, de notre imaginaire et du répertoire des masques, développé dans *Le clown à travers le masque*. Le *turning* et sa dramaturgie de passer d'une émotion à une autre, permettent une infinité de possibilités de scènes, car on peut mélanger les douze états des masques entre eux. Les scènes sont élaborées à partir d'un mélange des six expériences et des six innocences. Tout ce répertoire peut contribuer à la création d'un numéro ou d'un spectacle.

Deux aspects sont présents dans les *turnings*, ce sont l'improvisation et la connexion avec le public parce qu'ils aident dans le jeu. Le clown joue avec le public à travers une connexion par le regard.

Les éléments de la pédagogie de *Le clown à travers le masque* constituent la base de travail sur le jeu clownesque dans la *Cia da Bobagem*. Ce sont les points de référence de notre matière artistique pour la performance, l'enseignement du clown et notre théorie. Les spectacles *A2* et *Turning Point* ont surgi grâce aux *turnings* et nos masques. Ce dernier a été un hommage à notre maîtresse canadienne.

## 2.2 - Ésio Magalhães et l'atelier *Clown en état de Siège* au Brésil

Ésio Magalhães, un clown et pédagogue brésilien m'a également inspiré. J'ai eu l'opportunité de le voir sur scène et de participer à un atelier particulier, *Le clown en état de siège*. Il est acteur, metteur en scène, professeur et clown. Il a une formation théâtrale à l'*Escola de Arte Dramática EAD/ECA/USP*<sup>677</sup>, il a suivi aussi des cours de danse moderne, de mime, de dramaturgie pour le théâtre de rue et de techniques du cirque. Il a suivi de plus des cours de théâtre populaire avec Antônio Nóbrega<sup>678</sup>, de jeu masqué et de Commedia dell'arte

---

<sup>677</sup> L'École d'art dramatique (EAD) apparaît comme une initiative pour le renouvellement du théâtre brésilien dans les années 1940. L'institution fondée à São Paulo / Brésil, en 1948, se caractérisait par la formation des professionnels du théâtre - en particulier les acteurs. En 1966, le processus de son intégration à l'USP a commencé et sera conclu en 1968. Depuis le début, le grade de formation est basé sur le trépied : formation culturelle, technique et création de spectacles.

<sup>678</sup> Antonio Carlos de Almeida Nobrega (Recife, Pernambuco, 1952) est danseur, musicien, chanteur et instrumentiste. Antonio Nóbrega est un artiste multidisciplinaire dont la recherche est basée sur les cultures populaires brésiliennes en unifiant le classique et le populaire. Cette fusion a créé un gestuel propre qui a été systématisé et diffusé à l'étranger.

avec Tiche Vianna<sup>679</sup>. Il a participé au groupe « Doutores da Alegria »<sup>680</sup> où il a joué comme clown dans les hôpitaux de la ville de São Paulo.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 66 - Ésio Magalhães et son double Zabobrim dans le spectacle *wwwparafreedom*. Photo de diffusion du spectacle. [En ligne : <http://barracaoteatro.com.br/imprensa>] Consulté le 24 avril 2017.

Le groupe *Barracão Teatro*<sup>681</sup> a actuellement plusieurs spectacles dans son répertoire, qui circulent dans de nombreuses régions du Brésil et à l'étranger. À chaque année en février, ils donnent des cours de clown et masque, toujours avec des artistes de différentes régions du Brésil et d'autres pays. Le *Barracão Teatro* est un groupe nomade, car sa vocation est de diffuser l'art théâtral dans plusieurs territoires différents du pays et son but est de partager le théâtre expérimental avec le plus grand nombre de spectateurs possibles.

### 2.2.1 – Trilogie d'exercices de l'atelier *clown en état de siège*

L'atelier *clown en état de siège* s'est déroulé dans une propriété à la campagne dans la région de São Paulo/Brésil, mais en même temps il explorait l'état de siège clownesque. Ce sens était présent au point de vue du jeu clownesque, car les participants étaient disponibles pour l'atelier 24 heures sur 24. La pratique du clown était

---

<sup>679</sup> Actrice formée à l'EAD/ECA/USP. Elle est spécialisée dans le jeu masqué du studio Alice Atelie Alice et l'Università degli Studi di Bologna en Italie. Elle a fondé en partenariat avec l'acteur Ésio Magalhães le groupe *Barracão Teatro* en 1998, où ils développent le théâtre populaire basé sur les masques de la Commedia dell'arte, le clown et l'acteur comme un moyen d'expression théâtrale.

<sup>680</sup> Doutores da Alegria. [En ligne : [www.doutoresdaalegria.org.br](http://www.doutoresdaalegria.org.br)] Consulté le 24 avril 2017.

<sup>681</sup> Barracão Teatro. [En ligne : <http://barracaoteatro.com.br>] Consulté le 24 avril 2017.



permanente et tous les participants restaient ensemble et concentrés sur le lieu de l'atelier. Les participants étaient prêts à jouer ou suivre Ésio Magalhães dans les exercices proposés. L'atelier s'est déroulé du 20 au 26 juillet 2008.

Les exercices et les activités données par Ésio Magalhães sont liés au jeu d'acteur, au jeu masqué et au clown. Dans ce chapitre sera décrite une trilogie d'activité qui stimule le rapport entre le clown et le public. Nous utilisons encore ces exercices dans nos cours et dans les créations de la *Cia da Bobagem* : suivre les balles ; l'ami confident ; le ping-pong ou tic-tac.

Dans le premier, l'objectif est simplement d'accompagner la balle lancée par son partenaire de différentes manières, rythmes et forces. Quand la balle s'arrête, celui qui l'a accompagnée regarde son partenaire, ensuite, prend la balle et lui rend pour recommencer. Dans un deuxième temps, les fonctions sont inversées.

Le deuxième, l'Ami confident, est la suite et l'approfondissement du premier. En duo, l'un va partager avec l'autre ce qu'il va découvrir au fur et à mesure : un objet ou quelque soit ce qui attire son attention. Il regarde quelque chose, puis il le transmet par le regard à son ami confident. C'est un exercice de triangulation, entre le clown, l'objet et le public ou l'ami confident. Ensuite, les rôles sont inversés.

Le ping-pong ou le tic-tac forment le troisième et le dernier pas de la trilogie. C'est un triangle entre le public et le duo de clowns.

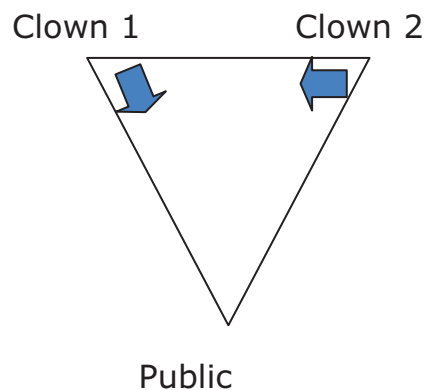


Figure 67 – Tic-tac - le clown 2 regarde le clown 1 qui regarde le public.

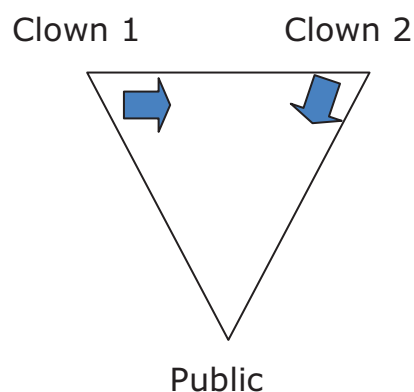


Figure 68 - Tic-tac - le clown 1 regarde le clown 2 qui regarde le public.

Le clown 1 regarde le clown 2 qui regarde le public. Soudain, le clown 2 se tourne vers le clown 1 qui regarde le public à son tour. Et ainsi de suite. Donc, ce mouvement dynamique et continu forme un triangle entre les deux clowns et le public.

Ces exercices sont toujours présents dans la *Cia da Bobagem* dans les cours dirigés par le groupe et dans ses processus de création. Ils sont des outils techniques pour ouvrir la scène en invitant le public à participer d'une façon plus active et dynamique. Les spectateurs sont engagés par le regard à suivre la scène, les commentaires du clown, en vivant ensemble l'univers comique ou théâtral joué.

Le *Balagan* est l'atelier suivant qui m'a incité à mélanger la théorie et la pratique.

### 2.3 - Philippe Goudard : influence française de la pratique artistique avec la recherche

Philippe Goudard<sup>682</sup> est artiste, clown, médecin, auteur de cirque, acteur, metteur en scène, producteur, chercheur en arts du cirque et en médecine, professeur et interprète d'une quarantaine de spectacles de cirque et théâtre depuis ses débuts dans les années 1970. Son parcours unifie une grande pratique artistique avec la réflexion théorique à l'université. Il est une référence dans le domaine de la création et la recherche en arts du cirque d'aujourd'hui. Professeur et Directeur adjoint de l'unité de recherche RIRRA 21 (Représenter, Inventer la Réalité du Romantisme au XXI<sup>e</sup> siècle) et dirige le programme (Cirque : histoire, imaginaires, pratiques) à l'Université Paul Valéry Montpellier en France.

---

<sup>682</sup> Philippe Goudard. [En ligne : <http://philippegoudard.net/>]. Consulté le 24 avril 2017.



Figure 69 - *Anatomie d'un clown*. Auteurs : Philippe Goudard, Marion Aubert et des invités. Interprétation : Philippe Goudard. [En ligne : <http://philippegoudard.net/wp-content/uploads/2009/11/photo02.jpg>]. Consulté le 24 avril 2017. Photo : Alexandra Ancel.

Avant qu'il soit mon directeur de thèse, j'ai eu l'opportunité de le connaître pour la première fois au Brésil en compagnie de Béatrice Picon-Vallin<sup>683</sup> lors de l'atelier *Balagan* (théâtre de foire en russe) à l'*ECUM*<sup>684</sup>, Centro Internacional de Formação e Pesquisa em Artes Cênicas, pendant l'année de la France au Brésil en 2009.

Béatrice Picon-Vallin est spécialiste de l'acteur, metteur en scène et figure emblématique du théâtre russe Vsévolod Meyerhold dont elle a traduit ses œuvres complètes. Ses thèmes de recherches sont la mise en scène et le jeu de l'acteur en Europe (tout spécialement en Russie), les questionnements de la formation, les rapports entre la scène et les technologies. Elle est directrice émérite au Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle au Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Elle est professeure à l'Université Paris 3 et d'histoire du théâtre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (CNSAD), elle dirige des collections consacrées aux arts du spectacle aux éditions du CNRS et de L'Âge d'homme.

L'atelier mélangeait la pratique avec la théorie du 26 au 31 octobre à Belo Horizonte/ Brésil. La théorie du *balagan et le théâtre*

---

<sup>683</sup> Béatrice Picon-Vallin. [En ligne : <http://www.thalim.cnrs.fr/auteur/beatrice-picon-vallin?lang=fr>]. Consulté le 24 avril 2017.

<sup>684</sup> L'ECUM, la Rencontre Mondiale des Arts du Spectacle, est apparue dans la ville de Belo Horizonte (MG) en 1998, qui réunit tous les deux ans des artistes et des chercheurs du monde entier sur le spectacle vivant. Aujourd'hui, il est à São Paulo.

de Vsévolod Meyerhold, enseignés par Béatrice Picon-Vallin, la pratique du burlesque et le jeu clownesque dirigé par Philippe Goudard étaient à la base du travail.

Balagan est un mot d'origine tatare qui désigne en Russie la caserne armée les jours de fête, sur les terrains vacants destinés aux foires des villes et des villages, et où l'on montre des 'choses' extraordinaires. Au XIXe siècle, à *balagany*, au delà des attractions et les jouets habituels dans les parcs de divertissement [...] sont présentés tous les arts du spectacle.<sup>685</sup>

Le concept du *balagan* m'était inconnu à l'époque, mais il a inspiré ma création artistique ainsi que celle des autres participants pendant l'atelier. Il a permis la découverte du jeu clownesque sans le nez rouge, qui peut se transformer alors en jeu burlesque. La jonction du théâtre et du jeu clownesque constituait une approche bienvenue pour un étudiant de théâtre qui jouait le clown. Et la valorisation du clown et du cirque par Meyerhold comme instruments de formation d'acteur et d'inspiration pour le renouvellement du théâtre a laissé des traces. Tout cela a amplifié mon horizon artistique concernant la création clownesque et les possibilités d'études.

Après l'organisation des deux domaines (théorie et pratique), le doctorant est entré dans le domaine de la folie avec le style de vie de Jango Edwards.

#### 2.4 - Jango Edwards et sa *Théorie du clown*.

« Le rire est une arme de construction de masse »<sup>686</sup>  
Jango Edwards.

Jango Edwards, Stanley Ted Edwards, est un clown américain né à Detroit en 1950, mais installé en Europe depuis le début des années 1970. Il a connu un grand succès à la fin des années 80. Avec ses personnages de clown déjantés, il a été invité sur de nombreux plateaux de télévision pour mettre de l'ambiance ! De "Nulle part ailleurs" à "Coucou c'est nous !" en France. Il a multiplié les apparitions burlesques et décalées. Il a organisé avec *The Friends Roadshow*, son groupe de l'époque, et d'autres artistes autour du monde l'*International Festival of Fools* pendant 10 ans, entre 1975 et 1984, à Amsterdam. Ce festival réunissait des clowns, fous, artistes

---

685 Béatrice Picon-Vallin, A cena em ensaios, traduction Cláudia Fares, Eloisa de Araújo Ribeiro, Fátima Saadi, São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 02. Traduction libre: « Balagan é uma palavra de origem tártara que designa, na Rússia, a barraca armada nos dias de festa, em terrenos baldios destinados às feiras nas cidades e nos burgos, e onde são mostradas 'coisas' extraordinárias. No século XIX, nos balagany, além das atrações e dos brinquedos habituais nos parques de diversões [...] são apresentadas todas as artes do espetáculo [...] ».

<sup>686</sup> Jango Edwards dans l'atelier théorie du clown 1 au Brésil dans le Festival *Anjos do Picadeiro* du groupe *Teatro de Anônimo*.

de rue et marionnettistes du monde entier. À Barcelone, en 2009, Jango a créé le *Nouveau Clown Institute* où lui et divers clowns enseignent l'art clownesque à partir d'une pratique différente du cirque traditionnel. C'est un institut sans aucune subvention publique qui reste actif grâce aux efforts de Jango et de son équipe.

Jango a une approche particulière du clown, car pour lui, le clown est un style de vie avec la mission de changer le monde par le rire. Le but est de retrouver la liberté vécue au début de notre vie, car « nous sommes nés clowns, nous tous. Nous sommes nés des clowns au sens le plus pur du mot. Un clown innocent, curieux, naïf. C'est l'essence de la jeunesse. »<sup>687</sup> Cette liberté aide à générer le rire et la relaxation des gens, mais aussi le questionnement et le bouleversement de la réalité. « Être un clown signifie trouver une certaine liberté, briser le *statu quo*, s'échapper et danser avec votre âme. »<sup>688</sup>

Il s'interroge sur la *prostitution* du clown face au monde du *business* et sa banalisation dans le cirque commercial. Selon lui, la mission du clown est d'aider les autres, mais il faut se connaître soi-même avec ses côtés positifs et négatifs afin de rire de soi-même à la fin. Ce n'est que après avoir acquis cette connaissance personnelle que tu peux aider les autres.

Le processus d'être clown commence par la réflexion interne: afin d'aider les autres, vous devez d'abord pouvoir vous aider vous-même. Vous n'avez pas le droit de refléter les forces et les faiblesses des autres sans connaître les vôtres en premier. Nous devons d'abord nous moquer de nous-mêmes pour nous comprendre.<sup>689</sup>

Jango remarque que le clown est antique comme le rire de l'homme et par conséquent une manifestation universelle « Le clown, que nous le définissons comme une forme d'art ou un style de vie, est aussi vieux que le sourire. [...] Un sourire est universel. Tout le monde peut le comprendre. En tant que tel, un clown est un personnage universel. [...] Ils ne connaissent aucune frontière. »<sup>690</sup>

---

<sup>687</sup> Jango Edwards, [En ligne : <http://www.jangoedwards.fr/interviews/la-theorie-du-clown/>]. Consulté le 24 avril 2017. Traduction libre: « we are born clowns, all of us. We're born clowns in the purest sense of the word. A clown innocent, curious, naive. It is the essence of youth. »

<sup>688</sup> Jango Edwards, *op. cit.* Traduction libre: « Being a clown means finding a certain freedom, breaking the status quo, escaping it and dancing with your soul. »

<sup>689</sup> Jango Edwards, *op. cit.* Traduction libre : « The process of being a clown starts through internal reflection: in order to help others, you must first be able to help yourself. You have no right to mirror the strengths and weaknesses of others without knowing your own first. We must first be able to laugh at ourselves in order to understand ourselves. »

<sup>690</sup> *Ibidem.* Traduction libre: « The clown, whether we're defining it as a form of art or a way of life, is as old as the smile. [...] A smile is universal. Everyone can understand it. As such, a clown is a universal character. [...] They know no boundaries.»

Il provoque la réflexion et la prise de conscience par le rire et la liberté du fou dans le monde.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 70 - Photo de Jango Edwards dans un LP *Clownpower* de l'année 1980. [En ligne : [http://www.jhrecordshop.com/product\\_info.php?products\\_id=7834](http://www.jhrecordshop.com/product_info.php?products_id=7834)]. Consulté le 24 avril 2017.

Il développe plusieurs personnages qui font partie de différents numéros et univers particuliers. Il a eu différents partenaires au fur et à mesure de sa carrière. Il mélange les figures du clown, du bouffon et du fou séparés dans la littérature ou dans les cours de théâtre (École Jacques Lecoq ou Philippe Gaulier par exemple). Les frontières sont détruites en fonction de sa philosophie de la fonction sociale du clown. La distinction entre ces personnages et leurs jeux n'a pas d'importance, mais l'objectif principal est de faire rire et de changer l'humanité. Sa liberté est présente également au niveau esthétique et de son répertoire comique et absurde. Comme Philippe Goudard, il utilise aussi le jeu burlesque et ses multiples potentialités artistiques.

#### 2.4.1 - Rencontre avec Jango Edwards au festival *Anjos do Picadeiro* à Rio de Janeiro/ Brésil

Le festival de clowns *Anjos do Picadeiro* organisé par le *Teatro de Anônimo*<sup>691</sup> a invité Jango Edwards pour donner un atelier de clown et présenter l'ouverture de gala du festival. Cet événement a contribué au développement de l'art du clown au Brésil et est encore aujourd'hui une référence pour ses pratiquants.

Jango a expliqué et a montré les numéros qu'il joue dans son spectacle. L'atelier Clown théorie 1 a permis la création d'un numéro

---

<sup>691</sup> Teatro de Anônimo. *Op. cit.* Voir la partie : 7.4.2 - Teatro de Anônimo – Rio de Janeiro, p. 231.



clownesque à partir d'improvisations (individuelles ou en duo) sur le thème *illimitations* ou les *imitations illimitées*. Marisa Riso et moi jouions ce numéro. Avant de commencer les imitations des titres, il y avait une petite chorégraphie pathétique et ridicule. Ce numéro a été joué à Rio de Janeiro juste après l'atelier, mais aussi à Belo Horizonte dans le Festival Palhaçadas em Geral et d'autres événements auxquels a participé la *Cia da Bobagem* (fêtes et dans les places publiques).

Un point intéressant a été l'invitation de tous les participants de l'atelier à jouer dans le spectacle de gala *Classics* de Jango. Nous avons fait un numéro de chorégraphie collective et clownesque présenté entre deux des numéros du spectacle.

L'atelier comporte un exercice simple. Il s'agit de rester pendant soixante secondes avec un grand sourire au visage, qu'il soit vrai ou faux, puis de le faire dans la rue, à son travail, à l'arrêt de bus et étudier les réactions des gens. C'est une pratique simple qui génère des sourires en retour ou un peu de peur du public touché.

## 2.5 – Cédric Paga alias Ludor Citrik

Pour finir, une dernière rencontre a été organisée avec Cédric Paga au CNAC, Centre National des Arts du Cirque<sup>692</sup>.

Cédric Paga a suivi des études dilettantes et passionnées de lettres modernes. Ensuite, il plonge en 1992 et en autodidacte dans le spectacle vivant comme acteur danseur polymorphe. Il pratique notamment le théâtre masqué, le butô, le cirque et la pensée agissante. Deux groupes de recherche voient le jour à cette période florissante : *La Muse Gueule* (performance circassienne) et *les Surnuméraires* (déployer le réel). En 2000, il crée Ludor Citrik, un clown bouffon avec lequel il multiplie les expériences spectaculaires ayant trait au débordement de la vitalité et à la puissance énergétique de la jubilation. Sa pédagogie est le fruit de sa recherche toujours en mouvement sur la figure du joueur et l'extension du domaine du ludisme. C'est aussi un pédagogue intervenant auprès de professionnels à l'École du Fraco à Lyon, du Samovar à Paris, du Lido à Toulouse et aussi dans le cadre de Villette en piste, de l'université de Lille 3. Il a organisé des Stages au Prato à Lille, à Bruxelles avec Regards et Mouvements (de l'Auvergne à l'Amérique du Sud), au conservatoire de Rouen et pour les Chantiers Nomades. Il est enfin coordinateur de la formation permanente de Clown au Centre National des Arts du Cirque (CNAC), et intervenant à l'ESAD (école supérieure d'Art dramatique de la ville de Paris) ainsi qu'au théâtre national de Bretagne (TNB).

---

<sup>692</sup> CNAC, Centre National des Arts du Cirque. [En ligne : <http://www.cnac.fr>]. Consulté le 24 avril 2017.

En 2002, il fut lauréat des «Jeunes talents de cirque» et a créé au Prato *Je ne suis pas un numéro* (en 2003). À partir de 2004, il a travaillé le cirque improvisé aux Chantiers de cirque de la compagnie Flex et a intégré *La maison des Clowns* de Giovanna D'Etorre. En 2007, il a créé sa première sadique comédie : *Mon Pire Cauchemar*, un quartet sur le clown des films d'horreur et la torture mentale, puis en 2008, avec Isabelle Wéry, une pièce intitulée *La Nudité du Ragoût* pour le festival d'Avignon. La même année, il a joué dans *Mignon Palace* mis en scène par Gilles Defacques et dans une *Formerie* chorégraphiée par Kader Belarbi à l'opéra de Paris. En 2009, il a présenté la flaque au Théâtre de la Cité internationale. En 2012, il a créé un nouvel opus intitulé *Qui sommes-je?*, et en 2014 il a élaboré une démarche autour de l'écriture spectaculaire, instantanée et contextuelle, *Rance Gression*. Puis, il a organisé avec Jean-Michel Guy une conférence performatique sur le clown, *Circonférence*, et a planché sur un essai autour de la praxis de l'acteur organique et du clown bouffon.

#### 2.5.1 – Cédric Paga intervenant au Centre National des Arts du Cirque

La première rencontre avec Cédric Paga a eu lieu pendant mon master à l'Université Lille 3 dans son atelier de clown de quatre jours entre les années 2010 et 2011. J'ai fini l'atelier avec une envie de continuer l'exploration du clown avec lui. L'opportunité est apparue dans la formation permanente de clown au CNAC en 2012 : *clown, le joueur affranchi à l'assaut au présent*. Il s'agissait d'un cours de 182 heures reparties en quatre modules : du 3 au 11 janvier ; du 21 au 26 février ; du 2 au 7 avril ; et du 16 au 21 avril. Cette formation a bouleversé ma conception et ma pratique clownesque, car j'avais dépassé mes limites en sortant de ma zone de confort de mon propre jeu comme clown. Paga pousse les participants à leurs limites en générant parfois le dérangement et le choc des références par rapport au clown.

La danse contemporaine, le chant, la performance, le clown d'horreur, la méditation, la parodie du clown traditionnel, le désir sont quelques principes de base de son travail. Voir son entretien dans l'annexe I, p. 344. Ces éléments ont élargi mon répertoire en tant qu'artiste et pédagogue de clown et théâtre. Son rapport avec le jeu clownesque mélange les figures du clown et du bouffon comme Jango Edwards, mais il utilise le nez rouge comme une référence.

Les clowns d'horreur des films américains sont objets d'inspirations à tel point que le clown peut faire peur à son public. La provocation d'émotions au public est diversifiée au-delà de la fonction traditionnelle du rire attaché à l'image et le jeu du clown. Cette perspective croise avec la vision de Sue Morrison abordé antérieurement. Les deux permettent au clown de vivre d'autres émotions en les partageants avec les spectateurs. Le clown n'est pas

obligé de faire seulement rire son public, mais de faire ensemble un voyage de sensations. Ludor Citrik est parfois désagréable en provoquant un inconfort ou l'intimidation durant ses spectacles : *Je ne suis pas un numéro* est un exemple.

Un aspect présent au long de la formation permanente de clown avec Ludor est l'immersion en soi même à partir des exercices, mais dans le jeu clownesque. Il dit : « Tu n'as pas besoin de regarder beaucoup le public »<sup>693</sup>. Cédric n'utilise pas trop le ping-pong expliqué plus haut. Il dit aussi : « Le clown doit être plus égoïste et rester plus avec lui-même avant de partager ses émotions ou ouvrir la scène. »<sup>694</sup> Ce point de vue est contraire à celui des pédagogues Ésio Magalhaes et Sue Morrison qui stimulent le regard avec le public à tel point qu'il est fondamental pour le déroulement du spectacle.

Aujourd'hui, je mélange les deux perceptions dans ma pratique comme clown et professeur, car c'est important d'ouvrir la scène et de s'adresser au public. Toutefois, ce type de communication avec les spectateurs ne doit pas être banalisé parce qu'il peut affaiblir le jeu clownesque. Le but doit être l'équilibre entre le partage de la scène avec le public et le maintien dans son univers. La pratique du regard extérieur peut contribuer à la découverte de moments plus forts de communication.

L'atelier avec Cédric Paga ouvre d'autres pistes sur le clown qui sont encore en recherche. La formation permanente au CNAC a permis une possible maturation de mon jeu clownesque et comme artiste.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 71 - Photo de Ludor Citrik dans le spectacle *Je ne suis pas un numéro*. [En ligne : [http://next.liberation.fr/culture/2015/05/24/derniere-ligne-droite-pour-la-voix-est-libre\\_1315874](http://next.liberation.fr/culture/2015/05/24/derniere-ligne-droite-pour-la-voix-est-libre_1315874)]. Consulté le 24 avril 2017.

---

<sup>693</sup> Cédric Paga, formation permanente au CNAC, *Le clown, le joueur affranchi à l'assaut au présent*. Châlons-en-Champagne : Centre National des Arts du Cirque CNAC, 2012.

<sup>694</sup> *Ibid.*

## 2.6 - Diversité des formations et formateurs

Les lignes de travaux et des conceptions sur le clown sont donc variées et sa richesse vient de ces diversités. Ma formation discontinue avec ces pédagogues et clowns du Brésil, de France, du Canada et des États-Unis ainsi que, dans une moindre mesure, Tortell Poltrona (ES), Ricardo Puceti (BR), José Regino (BR), Márcio Ballas (BR) et Marcio Libar (BR), a utilisé la variété de leurs approches. Ils sont présents dans les créations de la *Cia da Bobagem* et les ateliers que nous dirigeons avec Marisa Riso.

Les formations se sont déroulées en permanence depuis 2004 et continuent encore aujourd'hui. Le processus de création du clown ne cesse pas parce que l'atelier de formation est terminé. La construction de son univers, les rapports entre les partenaires, les numéros ou les spectacles sont toujours en construction et en changement avec l'évolution du clown et son jeu. Le public avec lequel le clown fait ses essais et aussi ses apprentissages est un appui important.

Le public a un rôle majeur dans le jeu clownesque comme l'enseignent les formations de Sue Morrison et Ésio Magalhães. La rencontre avec le public est responsable pour le mûrissement du jeu clownesque, car ses regards et ses réactions vont provoquer le succès ou l'échec de son art. Le laboratoire clownesque est partagé avec les autres êtres humains d'une façon éphémère et poétique caractéristique du spectacle vivant. C'est l'art de vivre ensemble. C'est l'art de la rencontre qui est en train de disparaître avec les nouvelles technologies et les styles de vie postmodernes. La communication en direct en partageant l'émotion entre les individus sans un élément intermédiaire technologique est un principe du jeu clownesque.

Le répertoire clownesque lié au cirque a changé pour d'autres possibilités et aussi pour le théâtre. L'artiste qui explore le clown peut s'inspirer de diverses thématiques et de son univers personnel au-delà des vieux numéros clownesques. Le signe symbolique du clown, le nez rouge, peut disparaître en faveur d'une liberté artistique et du jeu. Les investigations théâtrales contemporaines peuvent aider la dramaturgie clownesque à partir du croisement des manifestations artistiques (cinéma, photographie, danse, théâtre, musique, arts plastiques, performance) et de la transgression des frontières entre elles.

Le clown est une créature de son temps, toujours en relation avec le présent et ses témoins de voyage. Il invite les gens à voyager ensemble et à percevoir le monde à sa propre façon. Cet être étrange nous bouleverse, nous caresse, nous fait rire, nous fait changer notre esprit. Sa fonction est le changement des individus et de l'ordre quotidien. Il n'y a pas de règles, mais une vie fluide dans cet univers magique, dur, décalé, ridicule et éphémère. Il y a plusieurs approches

du clown de la même façon qu'il y a une multitude de figures clownesques. Il faut choisir son propre chemin et tester/rencontrer le public.

Toutes ces expériences ont contribué à mes démarches clownesques et pédagogiques, car elles ont ajouté diverses couches dans ce terrain fertile qu'est le jeu clownesque. Les graines de différentes formes sont encore en train de germer en générant des feuilles, des fleurs, des arbres et des fruits variés.

### 3 - Bases du jeu clownesque développés dans la *Cia da Bobagem*

Les références pédagogiques clownesques étudiées antérieurement sont les matériels concrets qui ont été adaptés dans les cours de clowns réalisés avec Marisa Ribeiro Soares à Bruxelles entre 2011 et 2015 et encore aujourd'hui au Brésil. Les quatre étapes<sup>695</sup> des activités utilisées par Jésus Jara sont expérimentées comme une méthodologie clownesque dans chaque séance. Les inspirations des professeurs / clowns sont mélangées avec la méthodologie afin d'élaborer une pratique du jeu clownesque riche d'expériences vécues.

Les principes du jeu clownesque sont appliqués à partir des exercices des livres « El clown, un navegante de las emociones »<sup>696</sup> ; le livre d'Augusto Boal<sup>697</sup> et son vaste répertoire du théâtre de l'opprimé ; Viola Spolin<sup>698</sup> et son improvisation pour le théâtre. Ces trois références et les exercices vécus avec d'autres pédagogues clownesques sont l'axe central des sources inspiratrices des ateliers. Mais les influences et les inspirations sont encore ouvertes.

L'objet de la recherche est lié à l'essence de la manifestation clownesque et théâtrale que l'on qualifie de spectacle vivant. Ce sont les manifestations artistiques éphémères qui surgissent dans un certain temps et dans un certain espace pour un public spécifique qui partage cet événement avec les artistes. Dans l'instant suivant, ces manifestations cessent d'exister, car l'enregistrement vidéo ne peut pas capturer avec la même intensité et qualité ces événements réalisés en direct. La camera va capturer les images et les sons produits pendant le spectacle, mais la relation entre le public et la scène est seulement pleinement expérimentée en direct. L'enregistrement audiovisuel est limité par rapport à cet échange intersubjectif à travers le clown et son public.

---

<sup>695</sup> La méthode de Jésus Jara est constituée par quatre étapes à partir de la structure décrite dans son livre. Une séance est divisée en quatre parties : a) les jeux d'échauffement, b) les jeux de préparation sans le nez rouge, c) les propositions d'improvisation avec le nez rouge et d) les évaluations.

<sup>696</sup> Jésus Jara, *op. cit.*

<sup>697</sup> Augusto Boal, *Jogos para atores e não atores*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.

<sup>698</sup> Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1992.

La proposition de recherche est de dépasser les études théoriques acquises intellectuellement et de réfléchir par d'autres approches de connaissance : le corps, le jeu, les processus créatifs et les représentations. Ces façons de penser à travers le corps permettent une compréhension du clown par d'autres méthodologies et organes corporels au-delà de la raison. Il n'y a aucune prétention d'exclure ou de surestimer une façon de penser par rapport à une autre. Il s'agit d'élargir les possibilités de construire les savoirs empiriques, principalement des connaissances qui surpassent une dynamique traditionnelle de la pensée. Cela signifie que la construction d'une scène et sa présentation ultérieure peuvent contribuer à une réflexion intellectuelle sur le thème.

Les spectacles, *A2* et *Turning Point*, créés au cours de la thèse sont des exemples qui mettent en valeur la pratique. C'est à travers cela que l'on a pu accéder au jeu du clown et par conséquent à l'objet de cette thèse. L'expérience d'un processus créatif à travers le jeu du clown implique la construction d'un matériau (scène, spectacle) suivi par la rencontre avec le public et l'élaboration de quelque chose de concret qui peut être reproduit plus tard. Ce concret est matérialisé par le corps des acteurs qui réalisent des actions avec des objets, des costumes, des rythmes, de la musique et les éléments du spectacle. Cette expérience a contribué aux possibles réponses aux questions initiales de ce travail. Et aussi au changement de la perception par rapport au clown dans la *Cia da Bobagem*.

La recherche a influencé ma conception du clown acquise au Brésil et elle s'est transformée pendant la thèse. Les difficultés de présentation en Europe et les créations en résidences artistiques ont été des instruments d'évaluation et de changement de vision du jeu clownesque. Une fois encore, la pratique a permis l'évolution de la compréhension par rapport au sujet étudié. Le lien entre la figure du clown et l'univers du cirque, très fort dans ma pratique artistique initiale, a évolué vers une relation plus étroite avec le théâtre. La séparation entre le cirque et le théâtre et la nécessité de délimiter les zones par rapport au clown malgré quelques points de contact, due à ma formation d'acteur et de professeur de théâtre à l'Université fédérale de Minas Gerais, était une influence brésilienne au début de mes études. Mais mes formations n'étaient pas encore suffisantes pour accepter la grande influence que le théâtre avait sur l'art clownesque.

Mes connaissances théoriques théâtrales développées à travers les livres et les textes ont influencé ma pratique pédagogique. La théorie sur l'histoire du clown a contribué à transformer ma conception de clown et l'acceptation du théâtre en tant qu'influence majeure de cet art. La conséquence a été le changement dans notre pratique pédagogique influencée par les éléments théâtraux. Par exemple, raconter une histoire à travers une dramaturgie ou même le développement de personnages avec ses conflits et ses évolutions. La dialectique entre pratique et théorie a été fructueuse pour le



développement de la thèse et les processus de création des spectacles et ateliers. Sans oublier l'écriture des textes.

L'influence théâtrale a contribué à l'apparition de quatre lignes de création de numéros et spectacles clownesques : 1 - sur les places en ronde avec le public comme coauteur ; 2 - à partir d'un numéro court ou d'une courte scène ; 3 - un scénario précédemment conçu et écrit avant d'être exécuté ; et 4 - l'improvisation d'un thème, d'une situation ou d'un jeu. Ces manières de créer sont venues des premiers spectacles au Brésil jusqu'aux deux dernières créations en Europe. Ils ont été analysés dans la partie I de cette thèse, rappelant que ces formes de construction de spectacle peuvent être utilisées conjointement ou séparément selon le besoin du processus. Tout cela a été transmis dans les ateliers en Belgique et maintenant au Brésil, dans mes cours de théâtre et de clown à l'Université Sagrado Coração à Bauru/SP.

Le texte dramatique avec des dialogues n'était pas au centre de nos créations. Elles privilégiaient le jeu avec le développement d'actions, de situations, d'émotions et de constructions d'une scène ou d'un spectacle clownesque. Ainsi, le spectacle établissait la relation entre les clowns, le public et l'espace au-delà de ce qui allait se passer. Il y a eu une évolution de la dramaturgie par rapport à une succession de numéros apparemment sans liens entre eux vers la construction d'un fil rouge avec les clowns et les événements vécus sur scène. Le spectacle *A2* est un exemple de cette transformation par rapport à la rencontre.

L'abandon progressif des codes des clowns classiques tels que le nez rouge, les grosses chaussures et les costumes très exagérés ont été remplacés par des vêtements plus quotidiens et moins liés à l'univers du cirque. Par exemple, le costume et la cravate de Ludovic et la robe plus discrète de Zorka dans le spectacle *Turning Point*.

*A2* est plus ouvert aux improvisations et les clowns sortent du scénario préétabli. Par contre, *Turning Point* est moins favorable aux improvisations à cause des mouvements précis et le rythme du spectacle. Cependant, nous avons augmenté les improvisations lors des dernières représentations de *Turning Point* au Brésil (2018). Maintenant, le défi est de laisser le spectacle encore plus libre et les clowns plus disponibles pour sortir de l'ordre des scènes.

L'ouverture du clown est en direction de multiples références esthétiques telles que le théâtre de l'absurde, le cinéma, les spectacles visuels, le jeu des différents masques. Celles-ci n'excluent pas le cirque, car cet endroit circulaire magique est toujours lié au clown. L'approche entre le théâtre et le clown est une possibilité de rajeunir la pratique des artistes. Cette thèse offre la possibilité de transmettre ces possibles découverts et de stimuler le débat sur le clown.

Les éléments de base du jeu clownesque continuent d'être présents comme le duo comique, la scène ouverte avec le public, l'improvisation et la provocation du rire. Ces éléments sont utilisés

dans les créations des ateliers développés par le doctorant, s'adaptant en fonction des besoins réels de chaque projet.

La fonction de metteur en scène a été transformée tout au long de la recherche et testée dans les projets artistiques. Dans les deux premières créations de la *Cia da Bobagem*, *Da Terra ao Brasilis* et *La Rencontre*, n'y avait aucune figure de metteur en scène ou de regard extérieur. Au début, les clowns ont assumé cette fonction, mais ils ont aussi utilisé le public et leurs réactions comme un support pour la construction de numéros et de spectacles. Le public a fini par remplir ce rôle d'évaluateur de la présentation et s'est même constitué comme un coauteur spontané et non officiel du spectacle malgré le fait que les clowns avaient le dernier mot sur la dramaturgie et l'esthétique créées. Pendant ce temps, l'utilisation d'une caméra a été explorée comme une ressource pour aider les clowns à étudier les scènes.

Dans un deuxième temps, le *regard extérieur* a été une option choisie par la *Cia da Bobagem*. Des invités externes nous ont aidés avec leurs expériences dans le domaine du clown. Cependant, les personnes qui ont donné ce regard extérieur n'étaient pas caractérisées dans une fonction traditionnelle d'un metteur en scène de spectacle, puisqu'elles n'avaient pas la responsabilité de l'esthétique et de toute la conception du spectacle. Le rôle était de fournir une aide à la création grâce à une perception extérieure des clowns, mais le dernier mot restait l'apanage des clowns. Ce regard extérieur a apporté une perception variée du clown et a contribué à l'adaptation de notre travail au public européen et principalement au public français. Le regard extérieur a permis la sortie de notre zone de confort pour explorer d'autres styles et formes de jeu clownesque permettant une maturation artistique du duo.

Un aspect crucial a été la diffusion d'A2 et *Turning Point* dans les pays européens (Belgique, France, Italie et Portugal) et plus tard dans deux états brésiliens (Minas Gerais et São Paulo). Des résidences artistiques dans trois pays européens (Belgique, France et Italie) et la participation au festival de clowns à la ville Fafe au Portugal ont permis de tester le spectacle en cours de création avec des publics de chaque culture particulière. Ces échanges avec différents publics ont enrichi notre travail en mettant en pratique notre méthodologie de recherche et en cherchant des réponses concrètes aux questions initiales. La possibilité de présenter les spectacles a été positive pour la recherche et a confirmé une hypothèse pour créer un spectacle clownesque pour différentes cultures. La valorisation du jeu, des situations, de l'improvisation, de la relation avec le public et l'incitation au rire ont été les points de soutien pour les représentations. Il est important de souligner que les spectacles ont également été présentés au Brésil comme le chercheur le voulait depuis le début des processus de création. A2 est le plus polyvalent et a déjà été présenté en différents espaces et circonstances.

*Turning Point* a une structure plus appropriée pour les espaces intérieurs et principalement pour le théâtre. Malgré cela, un numéro *Le bureau* a été créé à partir du spectacle pour être joué dans d'autres espaces.

La thèse a stimulé le chercheur à voyager et explorer de nouvelles régions et cultures en renforçant le côté voyageur du *trickster* et du clown.

Ces voyages multiculturels ont testé l'universalité du jeu clownesque, ont donné des pistes pratiques des processus créatifs et ont confirmé l'importance de cet aspect étudié dans la thèse.

### 3.1 - Universalité du jeu clownesque

L'aspect de l'universalité<sup>699</sup> du clown était présent dès le début de la recherche. Cependant, cette proposition était trop vaste et exigerait trop de temps ou n'aboutirait pas à un résultat satisfaisant pour moi. Ainsi, le centre d'intérêt de l'analyse est changé pour le jeu clownesque qui est devenu une base de l'étude à partir de la pratique. Le changement du sujet et de l'intérêt ont permis une meilleure définition de la recherche. L'angle d'investigation est devenu plus réduit. La compréhension du jeu permet le développement des formations et des processus de création artistiques.

Certains aspects peuvent cependant illustrer l'universalité du jeu clownesque : le public des spectacles est varié par rapport au groupe d'âge, de classe sociale et culturelle ; les représentations peuvent avoir lieu dans plusieurs espaces ; la formation du jeu clownesque est accessible à tous. Tout ceci quelles que soient les époques et les civilisations. L'ouverture à cette diversité est une caractéristique des clowns du passé et d'aujourd'hui. Les clowns sont présents depuis les camps de concentration jusqu'aux bureaux des multinationales.

Richard Tarlton est une référence de comique anglais à Londres au XVI<sup>e</sup> siècle. Il a été l'un des premiers clowns anglais et la source inspiratrice des clowns shakespeariens (William Kemp et Robert Armin). Selon son histoire, il a joué pour les nobles dans les palais et dans les tavernes pour les ivrognes. Mais Tarlton a-t-il utilisé le même jeu, les mêmes gags ou situations dans tous ses espaces ? Ou s'est-il adapté et a-t-il eu une liberté de jeu et une perception aiguë de la façon d'adapter sa présentation à un espace et un public spécifiques ? S'adapter ne serait-il pas aussi un point universel du jeu de clown ? L'adaptation aux espaces et publics variés est le point de base qui permettra la bonne communication ou pas entre le clown et son public.

---

<sup>699</sup> CNRTL, *universalité*, « [...] Caractère de ce qui s'étend à l'ensemble des hommes, de ce qui est commun à tous les hommes. » [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/universalit%C3%A9>]. Consulté le 23 mai 2018.

L'accessibilité au jeu clownesque est devenue universelle. L'apprentissage du jeu clownesque constitue une pratique initiée dans les écoles de formation d'acteur. Jacques Lecoq, qui à partir des années 60 a développé une formation sur le clown à la fin de la deuxième année de son école, en est un exemple. Aujourd'hui, l'accès s'est popularisé et atteint un large public intéressé à devenir ou pas un artiste professionnel : d'être clown. L'atelier de clown est un espace de liberté et d'être vivant *ici et maintenant, en toute fraîcheur*.

Le clown est un métier impossible à apprendre et encore plus difficile à enseigner. Pour devenir un clown, il faut presque *naître : tu es ou tu n'es pas clown*. Le but de cette thèse est précisément la démystification de ce type de pensée à travers la pratique du jeu clownesque. Tout cela pour constater qu'être un clown est aussi un *savoir-faire* avec ses particularités, ses difficultés, ses plaisirs et ses frustrations comme n'importe quelle autre profession. L'élaboration des pédagogies inspirées du théâtre est l'outil pour atteindre l'objectif d'entrer dans l'univers du clown par l'enseignement du jeu.

Les principes de base du jeu en duo sont la provocation du rire chez les gens ; la possibilité de créer de la poésie et de vivre autrement ; l'interaction directe avec le public ; l'improvisation constante ; et la relation de pouvoir entre le duo du clown blanc et de l'auguste et eux avec ses spectateurs. Cependant, ces éléments n'épuisent pas le jeu complexe du clown, mais fournissent des principes pour accéder à cet art. Ces éléments de jeu contribuent à la propagation du clown, car ils dialoguent avec les caractéristiques basiques de notre espèce humaine.

Le dialogue constant et réel dans l'espace avec le public nourrit la présentation clownesque. C'est la création d'un espace pour faire une communication avec notre corps et sa capacité expressive. Le jeu peut donner la matérialité, l'expressivité et inviter de nouvelles personnes à expérimenter l'art clownesque.

Ces aspects aident à explorer une dramaturgie stimulée par les images, les situations, les mouvements, les gestes enfin le jeu communiquent d'une autre manière que la formulation d'une idée écrite. Le texte écrit n'est pas le centre de la création. Il y a le développement d'une pratique qui se transforme à travers le jeu et qui peut toucher les mémoires de l'enfance. Cette forme de communication et de relation avec le monde et les êtres qui nous entourent précède les codes d'un langage. Il s'agit d'un comportement qui dépasse les frontières et nous touche comme être humain. Le jeu est ouvert à quelqu'un qui veut le pratiquer indépendamment des conditions socioculturelles, religieuses et des valeurs et coutumes. La forme du jeu en tant que communication non verbale surgit spontanément et nous permet de communiquer de manière aussi efficace, poétique et puissante que les mots, les phrases et les verbes.

Ainsi, la possible universalité du jeu clownesque passe par la diversité des publics et des espaces. Une trace caractéristique présente tout au long de l'histoire du clown jusqu'aujourd'hui. Et enfin, la présence du jeu en duo comme élément pédagogique.

### 3.2 - On apprend en enseignant

Ce principe pédagogique de la *Cia da Bobagem*, *on apprend en enseignant*, est le développement du *on apprend en faisant*. Dès le début, le double parcours d'enseignant et d'artiste se fondait en faveur de la recherche et des créations artistiques. Les cours suivis comme clown ont contribué à l'organisation des pratiques pédagogiques dans les ateliers clownesques à Bruxelles. Les exercices expérimentés dans ces ateliers ont donné l'inspiration des jeux dans les résidences artistiques des spectacles *A2* et *Turning Point*.

Ce mélange entre l'apprendre et le transmettre est une forme de développement méthodologique dans lequel le professeur se met à la place du participant et du clown. Le jeu est l'outil qui aide le processus et ouvre l'espace pour la manifestation clownesque. Enseigner le clown est une activité délicate qui touche la fragilité humaine à partir de l'exposition de soi-même devant les autres en provoquant le rire.

Le manque d'une école ou d'un endroit où apprendre à être clown a entraîné le choix d'enseigner. Une possible prochaine étape de ma démarche professionnelle sera peut-être la création d'une école de clowns afin de stimuler la diffusion du jeu clownesque.

### 3.3 – Anthropophagie des domaines et techniques

Le dernier élément est la transformation des expériences acquises en faveur de la pratique du jeu clownesque. Un point de repère est la Semaine d'Art Moderne de 1922 à São Paulo. Elle fut l'événement qui a lancé le *Manifeste Antropófago* et a alerté sur le manque d'identité artistique brésilienne et la domination esthétique européenne et américaine. C'est l'art et ses multiples langages orientés vers la création d'un art brésilien qui pourraient symboliquement représenter le peuple brésilien et son identité.

"Œuvre non reproduite par respect du droit d'auteur"

Figure 72 - Oswald de Andrade, *Manifesto Antropofágico*, [En ligne: <http://www.zonacurva.com.br/o-manifesto-antropofagico-de-oswald-de-andrade/>]. Consulté le 10 mai 2018.

Manifeste Anthropophage (ou anthropophagique)

Seule l'Anthropophagie nous unit. Socialement. Économiquement. Philosophiquement.

L'unique loi du monde. Expression masquée de tous les individualismes, de tous les collectivismes. De toutes les religions.

De tous les traités de paix.

Tupi, or not Tupi, that is the question.<sup>700</sup>

---

<sup>700</sup> Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago*, [En ligne: <http://www.zonacurva.com.br/o-manifesto-antropofagico-de-oswald-de-andrade/>]. Consulté le 10 mai 2018. Traduction libre :

« Manifesto Antropófago (ou antropofágico)

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not Tupi, that is the question. »



Nous avons utilisé différents styles d'enseignement du jeu clownesque dans nos propres pratiques pédagogiques qui finissent par avoir des traces de la pensée d'Oswald de Andrade dans son Manifeste Anthropophage. Les pratiques artistiques acquises d'autres clowns étrangers et brésiliens passent par les étapes de l'appropriation, la digestion, la transformation et une nouvelle signification utilisée comme des outils pédagogiques. C'est une forme de 'cannibalisme' des pratiques artistiques qui permettent ces transformations en faveur de l'enseignement du jeu clownesque.

Un autre point est l'investigation d'une manière brésilienne d'enseigner, de jouer et de réfléchir le clown. Dans un sens métaphorique, l'acte de « manger la connaissance » et de la transformer dans un deuxième temps permet la transformation de ces savoirs. Il s'agit d'apprendre à travers les ateliers d'autres clowns, les théories dans les livres, les résidences artistiques et les rencontres avec les publics, tout cela est 'mangé' et, ensuite, ces matériaux sont transmis à partir d'autres formes. Par exemple, un exercice vécu dans un atelier de clown peut être réutilisé dans un cours de formation de professeur universitaire. La façon d'expliquer et le pilotage seront modifiés en fonction des participants et du projet. L'anthropophagie peut donner une inspiration théorique d'une pratique intuitive et de ce voyage vers la formation d'un clown.

### 3.4 – Au-delà du souffrir

Dans ce dernier chapitre de la recherche, l'objectif est de mettre les résultats du chercheur en tant que clown et théoricien en dialogue avec les pratiques pédagogiques clownesques. La difficulté de fournir les réponses définitives aux questionnements de la thèse a transformé ce travail. L'objectif est devenu l'étude sur les possibles principes pédagogiques du jeu clownesque.

Le début de mon intérêt pour le clown au Brésil a été marqué par les ateliers qui faisaient souffrir les participants pour développer leurs clowns, une base de la pratique des enseignants à l'époque. Cette souffrance et cette angoisse vécues par les participants étaient un grand problème pour moi en tant que professeur et artiste. La perception qu'il y avait d'autres façons d'enseigner le clown avec des pratiques pédagogiques qui valorisaient les participants et pas seulement les ridiculiser fut primordiales. Parfois, les critiques sont trop fortes et réduisent l'intérêt des gens à explorer le clown après le stage.

La perception qu'il est possible d'enseigner et d'apprendre le jeu du clown par le plaisir d'être sur scène fut une bonne découverte de ce travail. La pratique a donné des réponses, même provisoires, aux questionnements initiaux et ont dépassé les attentes. L'étude a permis le changement de la vie du chercheur et sa professionnalisation dans les trois différents domaines de la thèse.

Ainsi, la trilogie fondamentale (création, théorie et pédagogie) a pour but de contribuer à une étude pratique théorique sur le jeu du clown. L'objectif est d'aider l'art du clown à devenir un domaine d'étude au sein de l'université principalement par l'attraction et l'enchantement apportés à son public au fil du temps.

## CONCLUSION

La réalisation de cette recherche a permis l'expérimentation d'une utopie qui est l'unification de personnes de différents âges, genres, classes sociales et culturelles, langues, religions, pays et perceptions du monde pendant une représentation. Nous vivons dans une époque difficile avec des préjugés à plusieurs niveaux, la superficialité des relations, l'individualisme, les ségrégations économiques, culturelles, religieuses et les guerres, mais le jeu clownesque va dans l'autre sens. Il cherche ce qui nous unit à travers de notre essence humaine commune. Il y a beaucoup de raisons pour nous diviser, cependant il y a aussi plusieurs motifs pour nous rassembler. En fait, je crois que les motifs d'identifications sont plus nombreux. Et le jeu du clown montre certains de ces aspects.

L'aptitude au rire se caractérise comme un élément physiologique et anatomique, même si chacun peut rire de choses et de situations différentes. L'acte de rire est partagé par tous les êtres humains. Les individus les plus pessimistes et sombres ont déjà souri dans leur vie. Nous avons besoin d'une armée pour faire rire l'humanité et non des avions de chasse qui lancent des missiles et les médias qui nous bombardent avec des exigences excessives et inutiles de consommation en causant des effets catastrophiques. Je fais partie de l'armée folle de Jango Edwards avec l'arme la plus puissante de *construction de masse* : le rire.

Le jeu est l'outil de formation de cette armée et testée au sein de la *Cia da Bobagem* dans les créations et présentations de nos spectacles, en plus des ateliers que nous dirigeons. Comme le rire, le jeu est présent dans l'humanité et même au-delà. Huizinga<sup>701</sup> souligne que la culture vient du jeu, car il est présent chez les jeunes animaux hors de la culture humaine. Il est l'objet d'étude en psychologie, au théâtre, en pédagogie et est essentiel pour aider notre insertion dans notre société complexe. Le plaisir, l'amusement, la communication, la connaissance de soi, la socialisation font partie de cette activité qui apporte la santé mentale et physique.

La capacité de communication est potentialisée par le jeu et le rire. Les gens peuvent apprendre cette technique, car elle peut aider à la formation artistique ou comme un instrument pour la vie quotidienne indépendamment de la profession. L'enrichissement de la communication permet la découverte de nouvelles interactions poétiques entre les individus. Le jeu clownesque a aussi la fonction de construire de nouvelles poésies liées ou non au rire. Cette diversité d'émotions et de sensations est présente dans la compréhension du clown comme un être complexe et non seulement comme un symbole de la joie. C'est-à-dire une figure rigide qui sourit toujours comme

---

<sup>701</sup> Johan Huizinga, *op. cit.*

dans une publicité de la télévision (Bozo, par exemple) où tout est beau, parfait, mais irréel. Le clown a son côté sombre, fantastique, surréaliste, fou, triste, révolutionnaire, monstrueux et pourquoi pas sage. Slava Polounine met en évidence certaines de ces caractéristiques dans son entretien (voir annexe I, p. 343) et qui sont présentes dans son spectacle *Slava's Snowshow*, par exemple.

Un autre point qui peut nous unifier est le jeu de pouvoir du duo comique classique. Il convient de rappeler que cette relation n'est pas statique, mais vivante à partir d'un flux de changements, des adaptations et des réinventions selon la diversité inhérente aux personnalités du duo. Cette même analogie se retrouve dans les paires de clowns qui sont uniques et, même si vous gardez les formes héritées de père en fils, le jeu entre eux sera spécial et particulier. La relation se développe dans la pratique et dans la rencontre avec le public lors des représentations.

La liberté est une marque du jeu clownesque à travers la découverte de nouvelles manières de jouer, de nouvelles esthétiques et répertoires, de dépasser les frontières, les concepts et les limites de toute nature. Vous devez être assez humain pour être capable de montrer votre propre ridicule et vos défauts. C'est la même liberté qui permet l'adaptation et la réinvention en face des défis, de la tristesse, de la perte et de l'incompréhension. Et qui ne veut pas être libre ?

Les aspects mentionnés n'épuisent pas la dimension du jeu clownesque, mais ils fournissent des pistes pour le développement d'un savoir théorique et pratique. Ce double aspect qui devient un trio dans cette thèse essaie de démêler le jeu clownesque par la pratique du chercheur en tant qu'artiste et professeur. C'est une réflexion qui soutient la pratique. La proposition de mettre ces trois points en dialogue a aidé le chercheur dans la réflexion sous des angles différents par rapport au même sujet. Cela a engendré parfois une distanciation d'un aspect, tandis qu'un autre était examiné. Le rôle de l'enseignant a stimulé la compréhension pratique de l'artiste et a mis la théorie en action. La réflexion théorique, principalement à travers les textes, a contribué aux pratiques et à l'ouverture de perceptions sur le clown d'aujourd'hui. Par conséquent, la création de spectacles a permis d'expérimenter la théorie à travers le jeu et de partager notre humanité avec d'autres individus.

Une fonction de ce travail est la valorisation des professionnels dans ce domaine en particulier au Brésil où il y a encore ce discours : « Tu es clown et fais du théâtre ? Mais quelle est ta profession alors ? » Ou encore : « Pourquoi une recherche sur le clown ? Il y a des recherches sur le clown ? » Les positions de l'artiste et du clown au Brésil sont encore très précaires et imprégnées des préjugés. Les artistes professionnels ont du mal à trouver une source financière et leur profession ne dispose pas d'une reconnaissance digne par rapport à la société. Ainsi, la conduite d'un doctorat par un clown brésilien à l'université Paul Valéry Montpellier 3 en France provoque

un bouleversement chez les personnes qui ont ce préjugé par rapport au clown. La thèse est une rupture dans ce genre de pensée en permettant le changement de paradigme positif au sein même du milieu universitaire brésilien.

La marginalité du jeu clownesque est également présente dans le théâtre brésilien qui ne tient pas compte de l'importance du clown, des arts du cirque et d'autres arts dits *mineurs* présents dans l'histoire du spectacle vivant. Cependant, les études de Meyerhold et sur lui, du cirque et du clown peuvent changer cette façon de percevoir le jeu clownesque. Il pourrait être un précurseur des avant-gardes théâtrales à partir d'un dialogue direct et improvisé entre le clown et son public. C'est un élément de distanciation développé par Bertolt Brecht dans son *Théâtre Épique*<sup>702</sup> et une référence dans le *Théâtre Pauvre*<sup>703</sup> de Jerzy Grotowski qui préconisait l'essence théâtrale à partir du rapport artiste/public.

Un aspect intéressant de cette recherche pour moi a été l'expérience de jouer pour différentes cultures en générant un changement de la ligne de travail au sein de la *Cia da Bobagem*. Nous sommes sortis de notre zone de confort et sommes entrés dans une zone de risque. Cette posture a favorisé l'amélioration esthétique et la maturation artistique. L'instabilité a été créée avec la rencontre du public inconnu et sa conception particulière du clown. Tout cela a permis la découverte d'autres formes, de répertoires et de conceptions de ce qui peut être le clown. Cette problématisation du travail artistique a finalement contribué à la thèse dans le sens pratique et théorique.

Pour conclure, un principe éthique transmis par le clown catalan *Tortell Poltrona*<sup>704</sup>, fondateur de *Clowns sans Frontières*<sup>705</sup>, a été renforcé par la thèse. Il est expliqué par une courte histoire : « Tous les clowns veulent arriver au sommet de la montagne. Et quand on rencontre un grand clown, il dit, d'où venez-vous ? Et l'autre clown répond au grand maître : je suis venu de cette façon par ce chemin. Et le maître dit, on se voit au sommet de la montagne. À la fin, les deux clowns continuent leurs propres voyages. »<sup>706</sup> Le chemin vers le sommet est un apprentissage personnel. Il n'y a pas de parcours plus correct qu'un autre et il n'y a pas une seule façon d'arriver au sommet, mais plusieurs. L'important est d'essayer à sa propre façon d'atteindre la cime de la montagne, parce que c'est le but.

---

<sup>702</sup> Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

<sup>703</sup> Jerzy Grotowski, *Em busca de um teatro pobre*, Trad. Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

<sup>704</sup> Clown catalan fondateur du Circ Cric et Clown Sans Frontière. [En ligne : <http://tortellpoltrona.com/>]. Consulté le 07 juin 2017.

<sup>705</sup> Clowns sans Frontière est une association humanitaire et artistique qui intervient dans différents pays, auprès de populations victimes de la guerre, de la misère ou de l'exclusion. [En ligne : <http://www.clowns.org/>]. Consulté le 07 juin 2017.

<sup>706</sup> Tortell Poltrona, atelier *Palhaço*, Festival Mundial de Circo, Belo Horizonte, 2008.

Ainsi, la thèse ne cherche pas à répondre définitivement aux questions, mais elle apporte le témoignage du parcours d'un clown-chercheur qui peut encourager les autres à trouver leur propre voie. Après tout, nous nous rejoignons au sommet de la montagne.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 - Photo de Chocolat à gauche et Foottit à droite filmés au Nouveau Cirque à Paris/ France par les frères Lumière le 30 septembre 1900. AUBERT, Michelle et SEGUIN Jean-Claude, la production cinématographique des Frères Lumière, 1996. [En ligne : <a href="https://catalogue-lumiere.com/foottit-et-chocolat-iv-guillaume-tell/">https://catalogue-lumiere.com/foottit-et-chocolat-iv-guillaume-tell/</a> ]. Consulté le 28 mars 2016.....	18
Figure 2 – Une image du film <i>Le cirque</i> quand Charlot est en train de répéter en essayant de faire rire le directeur du cirque. Charlie Chaplin, <i>The circus</i> , 1928. [En ligne <a href="http://cinemaesencial.com/peliculas/el-circo">http://cinemaesencial.com/peliculas/el-circo</a> ]. Consulté le 23 février 2017.....	19
Figure 3 – Photo du clown Zuleico (Rafael Marques) après avoir mangé la pomme pendant la représentation du spectacle <i>Tiro ao Alvo</i> . Archive personnel de Rafael Marques. ....	21
Figure 4 - photo du clown Zuleico dans le spectacle <i>Da Terra ao Brasilis</i> joué dans le parc municipal Américo Renné Giannetti en 2007 à Belo Horizonte / Brésil. Ici, il y a une demi-arène dessinée. C'est le moment du numéro du seau avec des confettis. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	30
Figure 5 – Clown anglais Joey Grimaldi / Joseph Grimaldi XVIII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> . [En ligne : <a href="http://subversify.com/2012/04/13/the-tears-of-a-clown/">http://subversify.com/2012/04/13/the-tears-of-a-clown/</a> ]. Consulté le 15 mars 2017. ....	31
Figure 6 – L'auguste Albert du trio français Les Fratellini du XX <sup>e</sup> . Affiche du cirque Medrano à Paris. Albert Fratellini,.....	31
Figure 7 – Le clown <i>Zuleico</i> dans une présentation du spectacle <i>Ponga no Molongó</i> à Mariana/ Brésil en 2010. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	32
Figure 8 - Le clown <i>Zuleico</i> dans une intervention dans le parc municipal de Belo Horizonte/ Brésil en 2010. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	32
Figure 9 - Spectacle <i>Ponga no Molongó</i> joué pendant le 1 <sup>er</sup> Festival Parabenjamim à Para de Minas / Brésil en 2009. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	34
Figure 10 – Le duo, <i>Zuleico</i> et <i>Floris</i> , avant la présentation du spectacle <i>Ponga no Molongó</i> pendant le 1 <sup>er</sup> Festival Parabenjamim à Para de Minas / Brésil en 2009. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	34
Figure 11 - Les quatre volontaires du public portent Marisa dans le début du numéro de la <i>Lévitacion</i> . Présentation du spectacle <i>Ponga no Molongó</i> pendant le 1 <sup>er</sup> Festival de clown Parabenjamin à Pará de Minas au Brésil en 2009. Archive personnelle de Rafael Marques. ...	37
Figure 12 - Les quatre volontaires s'appuient sur leurs jambes sans les petits bancs à la fin du numéro de la <i>Lévitacion</i> . Présentation du spectacle <i>Ponga no Molongó</i> sur une place de Belo Horizonte /Brésil en 2010. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	37

Figure 13 - Les participantes de l'atelier Françoise et Karine. Improvisation, « le duel », devant le public à la fin d'atelier « Et le clown qui est-il ? » à l'espace du Brocoli Théâtre à Bruxelles en janvier 2014. Le duo a créé le groupe « Tout Rouge ». Photo des archives personnelles de Rafael Marques. ....	49
Figure 14 - Le partage ou <i>partilha</i> est le moment du dialogue à propos des représentations. Les participants, le public et les pédagogues échangent leurs impressions concernant les représentations à la fin de l'atelier. Pendant l'été de 2013 au CTL La Barricade à Bruxelles. Photo des archives personnelles de Rafael Marques. ....	52
Figure 15 - Affiche de l'action culturelle réalisée à la rentrée universitaire 2010/2011 à l'Université Lille 3. ....	56
Figure 16 - Le numéro <i>Pique-nique</i> joué par Zuleico et Florisa (Rafael Marques et Marisa Riso) dans la petite halle de l'espace les Halles de Schaerbeek à Bruxelles/ Belgique en 2011. ....	57
Figure 17 - Autorisation pour jouer dans la ville de Bruxelles comme clown fourni par le département Culture, Jeunesse, Loisirs et Sports de la Mairie. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	58
Figure 18 - Les douze résidences artistiques de la <i>Cia da Bobagem</i> de 2012 à 2015. ....	61
Figure 19 - Photo de diffusion du spectacle <i>A2</i> avec Rafael Marques/Zuleico et Marisa Riso/Florisa. Scène du mariage à l'envers. La photo a été prise pendant la résidence artistique à la Maison Pour Tous Joseph Ricôme à Montpellier/ France en 2014. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	65
Figure 20 - Présentation de l' <i>A2</i> dans le 1er Festival <i>Bitumes et Plumes</i> à Besançon. L'image montre l'arrière du décor côté coulisses juste avant la représentation dans une cour du quartier. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	67
Figure 21 - Décor de l' <i>A2</i> dans côté public. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	67
Figure 22 - Sortie de résidence de l'espace <i>Brocoli Théâtre</i> à Bruxelles en 2013 avec Marisa Riso et Rafael Marques. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	70
Figure 23 - Photo du spectacle <i>A2</i> joué en <i>sortie de résidence</i> à la Maison Pour Tous Rosa Lee Park en novembre 2013 avec Rafael Marques/Zuleico et Marisa Riso/Florisa. ....	72
Figure 24 - Participation de la <i>Cia da Bobagem</i> dans l' <i>Encontro de palhaços do mundo</i> à Fafe /Portugal avec le spectacle <i>A2</i> le 04 juillet 2013. Affiche de diffusion du festival sur Facebook. ....	73
Figure 25 - Participation de la <i>Cia da Bobagem</i> au festival <i>Marsciano Arte Giovani</i> à Marsciano / Italie avec le spectacle <i>A2</i> le 08 septembre 2013. Affiche de diffusion du festival. ....	74
Figure 26 - Les 38 représentations d' <i>A2</i> en Europe entre 2013 et 2015. ....	76

Figure 27 – Affiche d’A2 pour la saison du 20 au 27 décembre au Théâtre La Vista en 2014. Illustration réalisée par Vincent Roussillat. ....	77
Figure 28 – Zuleico/ Rafael Marques dans le spectacle A2 joué en janvier 2017 à Bauru/Brésil. ....	78
Figure 29 – Florisa/ Marisa Riso - spectacle A2 joué en janvier 2017 à Bauru/Brésil. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	78
Figure 30 – Photo du spectacle <i>Turning Point</i> ou <i>os Burrocratas</i> . Présentation à la FUNARTE en août 2015 à Belo Horizonte/ Brésil avec Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques. ....	81
Figure 31 – Zorka/ Marisa Riso en jouant avec ses chaussures en 2013 à la Maison pour Tous Joseph Ricôme à Montpellier/FR. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	86
Figure 32 – Mané/ Rafael Marques (méchant) en 2013 à l’Espace les Ar(t)ceaux à Montpellier/FR. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	87
Figure 33 – Une proposition d’affiche du spectacle <i>Turning Point</i> à l’école de cirque Zepetra en 2014. Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	88
Figure 34 – Les personnages Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques à l’École de Cirque Zepetra en 2014. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	88
Figure 35 – Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques dans la saison du théâtre Pierre Tabard à Montpellier du 1er au 6 juin 2015. Les costumes finaux du spectacle <i>Turning Point</i> . Archive personnel de Rafael Marques. ....	89
Figure 36 – L’image montre les costumes en entier des deux personnages. Au fond, l’armoire, le côté droit du patron (table et chaise) et la gauche de la secrétaire. Présentation de <i>Turning Point</i> le 15 août 2015 à la FUNARTE (Fondation Nationale des Arts) à Belo Horizonte / Brésil. Zorka/ Marisa Riso et Ludovic/ Rafael Marques. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	89
Figure 37 – Le croquis dessiné par Guillaume Panis en 2014. L’idée de la division de l’armoire et du bureau en deux espaces. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	91
Figure 38 – Décor confectionnée par Guillaume Panis en France. Spectacle joué au Théâtre Gérard Philipe de la Maison Pour Tous Joseph Ricôme les 02 et 03 avril 2015 à Montpellier /FR. Au fond l’armoire, le côté droit du patron et la gauche de la secrétaire. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	91
Figure 39 – Décor confectionnée par Carol Gomes au Brésil. Présentation de <i>Turning Point</i> le 15 août 2015 à la FUNARTE (Fondation Nationale des Arts) à Belo Horizonte / Brésil. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	92
Figure 40 – Affiche de la programmation du projet <i>Clowns et ses transformations : un voyage entre Brésil et la France</i> réalisé du 08 au 22 août 2015 à Belo Horizonte/ Brésil. ....	95

Figure 41 – Présentation du spectacle <i>Turning Point</i> le 15 et 17 avril dans la salle de répétitions du groupe <i>LUME Teatro</i> en 2016. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	97
Figure 42 – Marisa Riso (enceinte de Gael) et Rafael Marques. Membres de la Cia da Bobagem en face du bâtiment du groupe <i>LUME</i> en avril 2016. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	97
Figure 43 – Préparation de la première représentation de la tournée d’A2 dans un gymnase à Presidente Juscelino / Brésil le 28 mai 2016. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	99
Figure 44 - Préparation de la présentation d’A2 sur une place publique à côté de l’Église du Rosário à Milho Verde / Brésil le 29 mai 2016. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	100
Figure 45 - Préparation de la présentation d’A2 dans le théâtre public à Poté / Brésil le 02 juin 2016. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	100
Figure 46 – La voiture de tournée sur la route avec l’équipe et le matériel du spectacle. Mai 2016. Archive personnelle de Rafael Marques. ....	101
Figure 47 – Illustration de Hans Holbein le jeune du livre <i>L’Éloge de la folie</i> . [En ligne : <a href="http://spiritoftheages.com/Moriae%20Encomium%20(In%20Praise%20of%20Folly)%20-%20illustrated%20by%20Hans%20Holbein.htm">http://spiritoftheages.com/Moriae%20Encomium%20(In%20Praise%20of%20Folly)%20-%20illustrated%20by%20Hans%20Holbein.htm</a> ]. Consulté le 02 janvier 2018. ....	189
Figure 48 – Le fou (en haut et à droite) a une posture différente du reste de la nef : plus réflexive, calme et contemplative. Peut-être, il est une image du morosophe érasmiennne. Jérôme Bosch, <i>La nef des fous</i> , Musée du Louvre, Paris, 1500-10 [En ligne : <a href="https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Nef_des_fous_(Bosch)">https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Nef_des_fous_(Bosch)</a> ]. Consulté le 30 janvier 2018. ....	190
Figure 49 – Richard Torton avec son tambour et sa flute en jouant le <i>jig</i> . [En ligne : <a href="https://br.pinterest.com/pin/530158187354437179/">https://br.pinterest.com/pin/530158187354437179/</a> ]. Consulté le 06 mars 2018. ....	197
Figure 50 – William Kemp danse le <i>jig</i> pendant son voyage de Londres à Norwich. Illustration de couverture de son livre, <i>Kemp’s Nime days wonder</i> , récit de ce chemin excentrique. ....	201
Figure 51 – Armin dans le personnage John dans la pièce « <i>L’Histoire des deux servantes de More-Clacke</i> » 1609, dont il est l’auteur. ....	202
Figure 52 - Pierre Étaix et Annie Fratellini, en 1975, photo Jean Pierre Latour. [En ligne : <a href="http://jeanpierrejeannin.fr/articles/9-pantheoniques/303-pierre-etaix-et-annie-fratellini">http://jeanpierrejeannin.fr/articles/9-pantheoniques/303-pierre-etaix-et-annie-fratellini</a> ]. Consulté le 19 mars 2018. ....	206
Figure 53 - Leonid Eginbarov a été clown et artiste de cirque de l’ancienne Tchécoslovaquie, aujourd’hui c’est la République tchèque. ....	209
Figure 54 – Fernando Sampaio e Domingos Montagner, les clowns brésiliens du groupe <i>La Mínima</i> , numéro <i>A Bailarina</i> en 2013. ....	214

Figure 55 – Une parodie de la scène de Romeo et Juliette de William Shakespeare dans le film <i>Carnaval de Fogo</i> en 1949, dirigé par Watson Macedo. Grande Otelo, Juliette, et Oscarito, Romeo, le duo venu du cirque. Ils ont joué ensemble au théâtre et au cinéma pendant 20 ans avec succès. ....	216
Figure 56 – Affiche du documentaire <i>Hotxuá</i> avec Ismael Ahpracti Krahô.....	219
Figure 57 – Publicité de la <i>Companhia Spinelli</i> dont le copropriétaire est Benjamin de Oliveira en 28 mai 1909. ....	221
Figure 58 – Le clown <i>Piolin</i> . Revista SP, <i>Piolin</i> , São Paulo, 2012, [En ligne : <a href="http://revistasp.org/vip/?p=119">http://revistasp.org/vip/?p=119</a> ]. Consulté le 01er mai 2018. ....	222
Figure 59 – Le clown <i>Carequinha</i> , [En ligne : <a href="http://colunadogilson.com.br/niteroi-ignorou-os-100-anos-do-palhaco-carequinha/">http://colunadogilson.com.br/niteroi-ignorou-os-100-anos-do-palhaco-carequinha/</a> ]. Consulté le 29 avril 2018.....	224
Figure 60 – <i>Bozo</i> (gauche) et <i>Sílvio Santos</i> (droite). [En ligne: <a href="http://poltrona-r.blogspot.com.br/2017/01/palhaco-bozo-o-heroi-o-mito-o-homem.html">http://poltrona-r.blogspot.com.br/2017/01/palhaco-bozo-o-heroi-o-mito-o-homem.html</a> ]. Consulté le 29 avril 2018. ....	225
Figure 61 – Du haut en bas et de gauche à droite : <i>Mussum, Zacarias, Dedé e Didi</i> . Os Trapalhães, <i>Serra Pelada</i> , directeur J. B. Tanko, 88 min., 1982. [En ligne : <a href="http://www.alfasites.com.br/didi/30_m_momentos/m_m14.htm">http://www.alfasites.com.br/didi/30_m_momentos/m_m14.htm</a> ]. Consulté le 29 avril de 2018. ....	226
Figure 62 – Photo de diffusion du spectacle <i>Os Mequetrefes</i> . [En ligne : <a href="http://parlapatoes.com.br/site/os-mequetrefe/">http://parlapatoes.com.br/site/os-mequetrefe/</a> ]. Consulté le 29 avril 2018. ....	229
Figure 63 – Photo du spectacle <i>Roda Saia Gira Vida</i> , [En ligne : <a href="http://www.teatrodeanonimo.com.br/rodasaiagiravida">http://www.teatrodeanonimo.com.br/rodasaiagiravida</a> ]. Consulté le 29 avril 2018. ....	231
Figure 64 - Photo du spectacle <i>In Concerto</i> . [En ligne : <a href="http://www.teatrodeanonimo.com.br/inconserto">http://www.teatrodeanonimo.com.br/inconserto</a> ]. Consulté le 29 avril 2018.....	232
Figure 65 - Sue Morrison et quelques masques créés par ses élèves. [En ligne : <a href="http://www.canadianclowning.com">http://www.canadianclowning.com</a> ]. Consulté le 07 avril 2017.....	293
Figure 66 - Ésio Magalhães et son double Zabobrim dans le spectacle <i>wwwparafreedom</i> . Photo de diffusion du spectacle. [En ligne : <a href="http://barracaoteatro.com.br/imprensa">http://barracaoteatro.com.br/imprensa</a> ] Consulté le 24 avril 2017. ....	299
Figure 67 – Tic-tac - le clown 2 regarde le clown 1 qui regarde le public.....	300
Figure 68 - Tic-tac - le clown 1 regarde le clown 2 qui regarde le public.....	301
Figure 69 - <i>Anatomie d'un clown</i> . Auteurs : Philippe Goudard, Marion Aubert et des invités. Interprétation : Philippe Goudard. [En ligne : <a href="http://philippegoudard.net/wp-content/uploads/2009/11/photo02.jpg">http://philippegoudard.net/wp-content/uploads/2009/11/photo02.jpg</a> ]. Consulté le 24 avril 2017. ....	302

Figure 70 - Photo de Jango Edwards dans un LP *Clownpower* de l'année 1980. [En ligne : [http://www.jhrecordshop.com/product\\_info.php?products\\_id=7834](http://www.jhrecordshop.com/product_info.php?products_id=7834)]. Consulté le 24 avril 2017..... 305

Figure 71 - Photo de Ludor Citrik dans le spectacle *Je ne suis pas un numéro*. [En ligne : [http://next.liberation.fr/culture/2015/05/24/derniere-ligne-droite-pour-la-voix-est-libre\\_1315874](http://next.liberation.fr/culture/2015/05/24/derniere-ligne-droite-pour-la-voix-est-libre_1315874)]. Consulté le 24 avril 2017..... 308

Figure 72 - Oswald de Andrade, *Manifesto Antropofágico*, [En ligne: <http://www.zonacurva.com.br/o-manifesto-antropofagico-de-oswald-de-andrade/>]. Consulté le 10 mai 2018. .... 317



## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

### 1 – LIVRES ET REVUES

#### 1.1 - Œuvres générales

ASLAN, Odette, *O ator no século XX : evolução da técnica/ problema da ética*, trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg, São Paulo: Ed Perspectiva, 1994.

BARBA, Eugenio, SAVARESE Nicola, *A arte secreta do ator dicionário de antropologia teatral*, Tradução Luís Otávio Burnier, Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

BERMAN Marshall, *Tudo que é sólido desmancha no ar a aventura da modernidade*, tradução Carlos Felipe Moisés et Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BERTHOLD, Margot, *História mundial do teatro*, trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, São Paulo : Ed Perspectiva, 2000.

CORVIN, Michel, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2007.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

\_\_\_\_\_, *l'Analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996.

#### 1.2 - Bouffons, clowns, fous, tricksters

APIAC, Association de Préfiguration de l'Institut des Arts du Clown, *Séminaire-Rencontre de clowns : le clownet la transmission décembre 2002*, Bourg-Saint-Andéol : APIAC, 2002.

ARMIN, Robert, *Fools and Jesters: with a reprint of Robert Armin's Nest of Ninnies 1608*, London, Shakespeare Society, 1842.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'ouvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par André Robel, Saint-Amand, Gallimard, 1970.

BECK, Peggi V., WATERS, Anna Lee, et FRANCISCO, *The sacred: ways of knowledge, soucers of life*, Tsaile, Navajo Community College Press, 1996.

BERGSON, Henri, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

BOLOGNESI, Mario Fernando, *Palhaços*, São Paulo, UNESP, 2003.

BONAGE, Jean-Bernard, SYLVANDER, Bertil, *Voyage(s) sur la diagonale du clown En compagnie du Bataclown*, Paris, L'Harmattan, 2012.

- BOURGY, Victor, *Le bouffon sur la scène anglaise au XVI<sup>e</sup> siècle (c. 1495 - 1594)*, Imprimerie Saint Joseph, Paris, 1969.
- CASTRO, Alice Viveiros de, *O elogio da bobagem: palhaços do Brasil e do mundo*, Rio de Janeiro, Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Angela de, *A arte da bobagem manual para o clown moderno*, traduction Laís Pimentel e Angela de Castro, London, Angela de Castro & Co, 1997.
- CEBALLOS, Edgard, *El libro de oro de los payasos : los más famosos y divertidos sketches de circo*. México : Escenología A. C., 1999.
- COBURN, Veronica, MORRISON, Sue, *ClownThrough mask The pioneering work of Richard Pochinko as practised by Sue Morrison*, Bristol, Intellect, 2013.
- DEER, John Fire Lane, ERDOES Richard, *De mémoire indienne "en quête d'une vision"*, traduit par Jean-Jacques Roudière, Bénaix, Éditions Présence Image & Son, 2009.
- DENIS, Dominique, *Le livre du clown*, Strasbourg, Éditions Techniques du Spectacle, 1985.
- ROTTERDÃ, Erasmo de, *Elogio da loucura*, traduction Paulo Neves, Porto Alegre, L&PM, 2007.
- \_\_\_\_\_, *L'éloge de la folie*, trad. Claude Barousse, Paris, Babel, 1994.
- DISHER, Wilson, *Clowns and Pantomimes*, Nova York, Benjamin Blom, 1968.
- ETAIX, Pierre, *Il faut appeler un clown un clown*, Paris, Éditions Séguier, 2002.
- FABBRI, Jacques, et SALLEE, André, *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982.
- FRANK, Waters, *Masked gods Navaho and Pueblo ceremonialism*, New York, Ballantines Books, 1970.
- FRATELLINI, Annie, *Destin de Clown*, Lyon, La Manufacture, 1989.
- FRITZ, Jean-Marie, *Le discours du fou au moyen age XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- GHASARIAN, Christian (sous la direction de), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive - nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Collin, 2002.
- GHOSE, Indira, *Shakespeare and laughter: a cultural history*, Manchester, Manchester University Press, 2008
- GOUDARD, Philippe, *Anatomie d'un clown suivi de : Lire et écrire le cirque*, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, 2005.
- HALE, Charles Henri, *Clown in Greek Literature after Aristophane*, Princeton, The Falcon Press, 1913.
- HYDE, Lewis, *Trickster Makes This World How disruptive imagination creates culture*, Edinburgh, Canongate Books Ltd., 2008.
- HYNES, William J., DOTY, William G. (edited), *Mythical trickster figures : contours, contexts, and criticisms* by Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1997.

- JACOB, Pascal ; LAGE, Christophe Raynaud de, *Les clowns*, Paris, MAGELLAN & Cie, 2001.
- JANIK, Vickie K. (ed.), *Fools and jesters in literature, art and history a bio-bibliographical sourcebook*, Westport, Greenwood Press, 1988.
- LAHARIE, Muriel, *La folie au moyen age XI<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, sans date.
- LEVY, Pierre Robert, *Les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, Éditions de la Gardine, 1991.
- LIBAR, Marcio, *A nobre arte do palhaço*, Rio de Janeiro, Edição do autor, 2008.
- MARX, Groucho, *Groucho e eu*, traduction Maria José Silveira, São Paulo, Editora Marco Zero, 1991.
- MILLER, Henry, *Le sourire au pied de l'échelle*, traduction G. Belmont, Paris, Buchet/Chastel, 2001.
- MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- MISHUKOV, Vladimir. *Slava Polnopolunie*. Paris : Democratic Books, 2010.
- NEIHARDT, John G., *Black Elk speaks being the life story of a holy man of the Oglala Sioux*, New York, Pocket Books, 1972.
- PEACOCK, Louise, *Serious play Modern ClownPerformance*, Bristol, Intellect Books, 2009.
- PEGGI, V. Beck, WATERS, Anna Lee et FRANCISCO, Nia. *The sacred: ways of knowledge, soucers of life, Tsaille*, Navajo Community College Press, 1996.
- JUNG, Carl G. et KERÉNYI, Charles et RADIN, Paul, *The trickster a study in american indian mythologie*, New York, Bell publishing company, 1956.
- \_\_\_\_\_, *Le fripon divin un mythe indien*, Genève, Librairie de l'Université Georg, 1958.
- RAMIREZ, Francis ; ROLOT, Christian, *Joies du cirque*. Paris, Hachette Réalités, 1977.
- REICH, Hermann, *Der Mimus ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin, Weidmann, 1903.
- REMY, Tristan, *Les clowns*, Paris, Bernard Grasset, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche Éditeur, 2004.
- ROLFE, Bari, *Mimes on Miming writings on the art of mime*, London, Millington Books, 1981.
- SAND, Maurice, *Masques et bouffons comédie italienne, tome premier*, Paris, Libraire-Éditeur Lévy fils, 1861.
- SCHECHTER, Joel, *The Congress of clowns and other russian circus acts*, San Francisco, Kropotkin Club of San Francisco, 1998.
- SEMINAIRE-RENCONTRE LE CLOWN ET LA TRANSMISSION. Bourg-Saint-Andéol : Association de Préfiguration de l'Institut des Arts du Clown - APIAC, 2002.
- SIMON, Alfred, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.

STOTT, Andrew Mc Connell, *The Pantomime Life of Joseph Grimaldi : laughter, madness and the story of the Britain's greatest comedian*, Edinburg, Canongate, 2009.

SÜSS, Wilhelm, *De Personarum Antiquae Comoediae Atticae Usu Atque Origine*, Bonn, s/editeur, 1905.

TOWSEN, John H., *Clowns*, Nova York, Hawthorn Books, 1976.

VIGOUROUX-FREY, Nicole (Org.), *Le clown: rire et/ou dérision ?* Collection "Le spectaculaire", Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

WELSFORD, Enid, *The fool: his social & literary history*, London, Faber and Faber, 1935.

WILES, David, *Shakespeare's clownActor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

WILLEFORD, William, *The fool and his sceptre a study in clowns and jesters and their audience*, London, Edward Arnold, 1969.

ZGUTA, Russell, *Russian Minstrels : a history of the Skomorokhi*, Camden, Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1978.

### 1.3 - Cirque

DAVID-GIBERT, Gwénola, GUY, Jean-Michel, SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Les Arts du Cirque : Logiques et enjeux économiques*, La Documentation Française, 2006.

GOUDARD, Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2010.

GUY, Jean-Michel, *Avant-garde, cirque ! Les Arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement, 2001.

JACOB, Pascal, *Le cirque du théâtre équestre aux arts de la piste*, Montréal, Larousse, 2002.

MALEVAL, Martine, *L'émergence du nouveau cirque 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, 2010.

RICHARD, Didier ; GARRIGUE, Paule, *Le cirque russe en France*, Paris, Éditions Édite, 2010.

RUIZ, Roberto, *Hoje tem espetáculo ? As origens do circo no Brasil*, Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

SILVA, Erminia, *O circo : sua arte e seus saberes : o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*, dissertação de mestrado pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

\_\_\_\_\_, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo, Altana, 2007.

TORRES, A., *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

WALLON, Emanuel (dir.), *O circo no risco da arte*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.

\_\_\_\_\_, *Le cirque au risque de l'art*, Actes SUD Papiers, 2013.

### 1.4 - Dictionnaires

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, MENARD, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, La Pochothèque, 1996, P 557.
- BEEKES, Robert, *Etymological dictionary of greek*, vol. 01, Boston, Brill, 2010.
- BROWN, Lesley (editor-in-chef), *The new shorter Oxford English dictionary on historical principles*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la Langue grecque histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999.
- EDIGEO (cura de) *La Zanichelli grande enciclopedia di arti, scienze, tecniche, lettere, storia, filosofia, geografia, musica, diritto, economia, sport e spettacolo*, Bologna, Zanichelli editore, 2006.
- FONSECA, João de Sousa, *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XX, Lisboa, Editorial Enciclopédia LTA, s. Date.
- FRANCESCO, Sabatini (dir.) et VITTORIO, Coletti (dir.). *DISC Dizionario Italiano Sabatini Coletti*, Firenze, Giunti, 1997.
- GALLAS, K. R., *Nouveau Dictionnaire Français-Néerlandais Néerlandais-Français*, Deel 1, 2, Zutphen, N. V. W. J. Thieme & Cie, s/d
- GONZÁLES, Maldonado (Dir.), *Diccionario Clave diccionario de uso del español actual*, Editions Ophrys, Paris, 2012.
- HARRAPS actuel espagnol, *Dictionnaire français-espagnol*, Edinburg, Chambers Harrap Publishers, 2006.
- JACOB, M. F., *Lexique étymologique Latin-français*, Paris, Imprimerie et librairie classiques, 1883.
- LAROUSSE, *Le petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2000.
- MCHENRY, Robert, *The new encyclopaedia britannica*, Vol 03, Chicago, Encyclopedia Britannica Inc., 15th edition, 1993.
- MERRIAM-WEBSTER'S, *Collegiate Dictionary*, 10th edition, Springfield, Merriam-Webster Inc, 1993.
- PLUQUET, François André Adrien, *Mémoires pour servir à l'histoire des égarements de l'esprit humain par rapport a la religion chrétienne ou Dictionnaire des hérésies, des erreurs et des schismes*, tome premier, Paris, s/éditeur, 1762.
- REY, Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Tome I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010.
- REY-DEBOVE, Josette, Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003.
- ROBERT MICRO, *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 2006.
- SANCTIS, Gaetano de, *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. VIII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1949.



## 1.5 – Jeu et formation

- BOAL, Augusto, *Jogos para atores e não atores*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004.
- BURNIER, Luís Otávio, *A arte de ator : da técnica à representação*, Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- BROUGERE, Gilles, *A criança e a cultura lúdica*. Revista da Faculdade de Educação, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 103-116, jul. 1998. [En ligne : [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-)]. Consulté le 01 juin 2018.
- FROEBEL, Friedrich, *The education of man*, New York, D. Appleton, 1903.
- GAULIER, Philippe, *Le gégèneur jeux lumière théâtre The tormentor le jeu light theatre*, trad. Ewen Maclachian, Paris : Éditions Filmiko, 2007
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Editora Perspectiva S.A, São Paulo, 2000.
- JARA, Jesús, *El Clown, un navegante de las emociones*, Colección "Temas de Educación Artística". Moron, Editora PROEXDRA – Asociación de Profesores por la Expresión Dramática em España, 2010.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Paris, ACTES SUD – PAPIERS, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*, Trad. Cássia Raquel da Silveira, São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- SLADE, Peter, *O jogo dramático infantil*, São Paulo, Summus, 1978.
- SPOLIN, Viola, *Improvisação para teatro*, tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos, São Paulo, Perspectiva, 2010.
- WINNICOTT, Donald Woods, *A criança e o mundo*, Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Editora LTC, 1982.

## 1.6 – Psychologie et anthropologie

- CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'Homme*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.
- CAMPBELL, Joseph, *The masks of god: primitive mythology*, London, Secker & Warburg, 1960.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.
- DUBUISSON, Daniel, *Mythologies du XX<sup>e</sup> siècle Dumézil*, Lévi-Strauss, Eliade, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion, 2008.
- GOFF, Jacques le (dir.), *Hommes et femmes du Moyen Age*, Paris, Ed. Flammarion, 2012.



HENRI, Jean Maire, *Dionysos*, Paris, Payot, 1951.

HUMBERT, Elie G., *L'homme aux prises avec l'inconscient Réflexions sur l'approche jungienne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994.

JACOBI, Jolande, *Complexe archétype symbole*, traduit par Jacques Chavy, Neuchatel, Éditions Delachaux & Niestlé, 1961.

JUNG, Carl G., *Correspondance 1950-1954*, Paris, Albin Michel, 1994.

\_\_\_\_\_, *Four Archetypes : mother rebirth spirit trickster*, London : Ark Paperbacks, 1992.

\_\_\_\_\_, *Les racines de la conscience Études sur l'archétype*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1971.

\_\_\_\_\_, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Georg Éditeur, 2013.

\_\_\_\_\_, *Types psychologiques*, Genève, Georg, 1977.

JUNG, Carl G., KERÉNYI, Charles, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993.

LAHARIE, Muriel, *La folie au moyen age XI<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

LISSARRAGUE, François, *La cité des satyres une anthropologie ludique (Athènes, VI<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.)*, Editions EHESS, Paris, 2013.

MAKARIUS, Laura Levi, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Éditions Payot, 1974.

MONTIFAUD, Marc de, *Les triomphes de l'abbaye des conards*, Paris, A. Lacroix et Cie. Editeurs, 1877, p. VII.

PIAGET, Jean, *A formação do símbolo na criança : imitação, jogo e sonho, imagem e representação*, Trad. Álvaro Cabral e Christiano Monteiro Oiticica, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.

PULASKI, Mary ann Spencer, *Compreendendo Piaget uma introdução ao desenvolvimento cognitivo da criança*, Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Zahar editores, 1983.

TILLIOT, J. B. Lucotte du, *Mémoires pour servir a l'histoire de la fête des foux, qui se faisoit autrefois dans plusieurs églises*, Lausanne, Marc Michel Bousquet & Compagnie, 1751.

## 1.7 – THÉÂTRE

ABEL, Lionel, *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1963.

ALBERA, François (dir.), *Colloque Lev Kouléchov vers une théorie de l'acteur*, Lausanne, L'âge d'homme, 1990

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1964.

ASLAN, Odette ; BABLET Denis (Org.). *Le masque. Du rite au théâtre*. Collection Arts du Spectacle. Paris : CNRS Éditions, 1999.

BALANDIER, Georges, *Le pouvoir sur scène*, Paris, Fayard, 2006.

BALE, John, JOHAN, Kynge, *Manly: Specimens*, vol 1, s/lieu, s/ed. 1538.

BARBA, Eugenio, *L'Archipel du théâtre*, Ed. Bouffonneries-Contrastes, Cazilhac, 1983.

\_\_\_\_\_, *Le Canoë de papier*, Traité d'anthropologie théâtrale, Bouffonneries, Cazilhac, 1993, ou L'Entretiens, 2003.

BEVINGTON, David M., *From "Mankind" to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama in Tudor England*. Cambridge, Harvard University Press, 1962.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROOK, Peter, *Points de suspension*, Seuil, Paris, 1992.

CHACRA, Sandra, *Natureza e sentido da improvisação teatral*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

CHAMBERS, Edmund Kerchever, *The medieval stage*, vol II, London, Oxford University Press, 1903.

CUSHMAN, Lysander William, *The devil and the Vice in English Dramatic Literature before Shakespeare*, London, Halle a.S., M. Niemeyer, 1900.

ECKHARDT, Eduard, *Die Dialekt-und Auslândertypen des älteren englischen Dramas*, Louvain, Bang's Materialien, 1910.

FERRACINI, Renato (org.), *Corpos em fuga, corpos em arte*, São Paulo, Aderaldo & Rothschild Editores, FAPESP, 2006.

GAEDICK, Walter, *Der weise Narr in der englischen Literatur von Erasmus bis Shakespeare*, Leipzig, 1928.

GROTOWSKY, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, Trad. Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

JULLEVILLE, L. Petit de, *Histoire du théâtre en France les comédiens en France au moyen âge*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1885.

KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir, métathéâtre de l'antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MIC, Constant, *Commedia dell'arte*, Paris, Pléiade, 1927.

MUCEDORUS, H.-D, s/ed., s/lieu, Vol. VII, 1588-1598.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold, Ecrits sur le théâtre, tome 1 1891-1917*, Paris : Éditions L'Âge d'homme, collection Théâtre XX<sup>e</sup> siècle, 2001

\_\_\_\_\_, *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*, Organização Fátima Saadi. Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006.

PRADIER, Jean Marie, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Presses Universitaires de Bordeaux, collection "Corps de l'Esprit", 1997.

SARTORI, Donato, *La mascara I el ritual l'obra des Sartori*. Exposició al Castell de Bellver, Febrer-març 1990.

SPIVACK, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York: Columbia University Press, 1958.

## 1.8 – ARTICLES

FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé (1908) », *Essais de psychanalyse appliquée*, tr. fr., Paris : Gallimard, 1973.

JOHNSON, Carl Robert, « Audience involvement in the Tudor Interlude ». *Theatre Notebook*, n° 24, 1970, p. 101-111.

JONES, Robert C., « Dangerous sport: the audience's engagement with Vice in the Moral Interludes », *Renaissance Drama*, n° 6, 1973, p. 45-64.

SILEC, Tatjana, « Le fou du roi, un hors-la-loi d'un genre particulier », *Camenulae* n°2, juin 2008, s/page.

STREET, Brian V., « The *trickster* theme: Winnebago and Azande. » *Andre Singer and Street, eds. Zande themes: essays presented to Sir Edwards Evans Pritchard*, Totowa, Rowman and Littlefield, 1972, p.85.

## 2 – INTERNET

### 2.1 – Liens generaux

ADMIN, « Heyoka, un clown homme - médecine ? », [En ligne : <http://www.cercle-de-samsara.com/t1397-heyoka-un-clown-homme-medecine>]. Consulté le 14 juillet 2018.

ALONSO, Kike, [En ligne : <http://escueladelbuenhumor.blogspot.com/2011/04/almazenveladas-desclowntroladas.html>]. Consulté le 07 juillet 2011.

ANDRADE, Oswald de, *Manifesto Antropófago*, [En ligne: <http://www.zonacurva.com.br/o-manifesto-antropofagico-de-oswald-de-andrade/>]. Consulté le 10 mai 2018.

BARRAÇÃO TEATRO, [En ligne: <http://barracaoteatro.com.br/>]. Consulté le 25 décembre 2015.

BATACLOWN, [En ligne : [www.bataclown.com](http://www.bataclown.com) [consulté le 07/07/2011]].

BEHRENS, Ricardo, [En ligne : <http://www.lpimatch.com/> [consulté le 07/07/2011]].

BOSO, Carlo, [En ligne : <http://www.academie-spectacles.com> ]. Consulté le 07 mars 2017.

BROCOLI THEATRE, [En ligne : <http://brocolitheatre.wixsite.com/brocoli>]. Consulté le 15 mars 2017.

CAPES, [En ligne : <http://www.capes.gov.br/>]. Consulté le 16 mai 2016.

CHAPLIN, Charlie, *Circus*, 1928. [En ligne <https://www.youtube.com/watch?v=-GYhvdRNKzg>]. Consulté le 23 février 2017.

CIA DA BOBAGEM, [En ligne : <http://www.ciadabobagem.blogspot.com.br/>]. Consulté le 13 juillet 2018.

CLOWNS SANS FRONTIERE, [En ligne : <http://www.clowns.org/>]. Consulté le 07 juin 2017.

CNAC, Centre National des Arts du Cirque. [En ligne : <http://www.cnac.fr>]. Consulté le 24 avril 2017.

CNRTL, *universalité* [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/universalit%C3%A9>]. Consulté le 23 mai 2018.

COLLECTIHIHIF, [En ligne : <https://collectihihif.com/>]. Consulté le 15 mars 2017.

COLOMBAIONI, Leris, disponible via <http://www.colombaionileris.it> [consulté le 13 juillet 2011].

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES), [En ligne : <http://www.capes.gov.br>]. Consulté le 25 décembre 2015.

CROUS MONTPELLIER, [En ligne : <http://www.crous-montpellier.fr/>]. Consulté le 15 mars 2017.

DOCTORES DA ALEGRIA, [En ligne : [www.doutoresdaalegria.org.br](http://www.doutoresdaalegria.org.br)] Consulté le 24 avril 2017.

DUPREE, Suzanne, [En ligne : <http://heyokamagazine.com/heyoka.6.LBW.1.htm>]. Consulté le 07 juillet 2011.

ÉCOLE DE CIRQUE ZEPETRA, [En ligne : <https://www.zepetra.fr/>]. Consulté le 15 mars 2017.

EDWARDS, Jango, [En ligne : <http://www.jangoedwards.fr/interviews/la-theorie-du-clown/>]. Consulté le 24 avril 2017.

ELS FLAQUIBUTTI, [En ligne : <http://www.flaquibutti.es>]. Consulté le 07 juillet 2011.

ESPACE CATASTROPHE, [En ligne : <http://catastrophe.be/>]. Consulté le 15 mars 2017.

ETCETAL, [En ligne : <http://www.etcetal.art.br/agenda.html>]. Consulté le 24 avril 2018.

FAMILLE FLOZ, [En ligne : <http://www.floez.net> ]. Consulté le 07 mars 2017

FFEC, Fédération française des écoles de cirque, [En ligne : [https://www.ffec.asso.fr/download.php?file=docs\\_telechargeables/f71\\_les-ecoles-des-arts-du-cirque-creation-consolidation.pdf](https://www.ffec.asso.fr/download.php?file=docs_telechargeables/f71_les-ecoles-des-arts-du-cirque-creation-consolidation.pdf)] Consulté le 17 mars 2017.

FOOTTIT et CHOCOLAT, *Guillaume Tell*. [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=qpYTanqDzvc>]. Consulté le 28 mars 2016.

FRÉCHIN, Manuel, [En ligne : <http://www.clown-herapie.com/clownsacreparis2011.htm>, [consulté le 20/08/2011].

GOUDARD, Philippe, [En ligne : [www.philippegoudard.fr](http://www.philippegoudard.fr)]. Consulté le 25 décembre 2015.

GOUVERNEMENT FRANÇAIS ET MINISTERE DE LA CULTURE, [En ligne : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/dos84.pdf>]. Consulté le 17 mars 2017.

HALLES DE SCHAERBEEK, [En ligne : <http://www.halles.be/>]. Consulté le 15 mars 2017.

ISOLA DI CONFINE, [En ligne : <http://www.isoladiconfine.it/>] Consulté le 15 mars 2017.

JARA, Jesús, [En ligne : <http://escueladepayasosloshijosdeaugusto.es> [consulté le 22/07/2011]]. Consulté le 15 mars 2017.

JOBIM, Tom, MORAES, Vinícius de, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=KJzBxJ8ExRk>]. Consulté le 12 mars 2017.

LUME Teatro, [En ligne : [www.LUME teatro.com.br](http://www.LUMEteatro.com.br)]. Consulté le 12 mars 2017.

MAIRIE DE MONTPELLIER, [En ligne : <http://www.montpellier.fr>]. Consulté le 15 mars 2017.

MORRISON, Sue, disponible via: <http://www.canadianclowning.com> [consulté le 07/06/2011].

PARLAPATÕES, Patifes & Paspalhões, São Paulo. [En ligne: <http://parlapatoes.com.br/site/espaco-parlapatoes/>]. Consulté le 21 avril 2018.

POLOUNINE, Slava. *Snowshow*. Site da internet [www.slavasnowshow.com](http://www.slavasnowshow.com).

POLOUNINE, Slava. *Academy of fools*. Dans l'internet <http://www.academyoffools.com>.

POLTRONA, Tortell, *Circ Cric et Clown Sans Frontière*. [En ligne : <http://tortellpoltrona.com/>]. Consulté le 07 juin 2017.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, Palácio das Artes, [En ligne : <http://fcs.mg.gov.br/formacao-artistica/teatro/>]. Consulté le 08 janvier 2016.

SANTOS, Silvio, SBT - Sistema Brasileiro de Televisão, [En ligne: <https://www.sbt.com.br/home/>]. Consulté le 29 avril 2018.

SECOND CITY, [En ligne : <http://www.secondcity.com/history/>]. Consulté le 17 mai 2017.

SIQUEIRA, Marita, Leris Colombaioni: sua essência é fazer todos rirem, Campinas, Jornal Correio Popular, 2016. [En ligne: [http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2016/12/metropole/459782-leris-colombaioni-sua-essencia-e-fazer-todos-rirem.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2016/12/metropole/459782-leris-colombaioni-sua-essencia-e-fazer-todos-rirem.html)]. Consulté le 26 avril 2018.

SUE MORRISON, [En ligne : <http://www.canadianclowning.com>]. Consulté le 25 décembre 2015.

SP ESCOLA DE TEATRO, São Paulo, [En ligne : <http://www.spescoladeteatro.org.br/>]. Consulté le 29 avril 2018.

TOUT ROUGE, [En ligne : <http://toutrouge.weebly.com/>]. Consulté le 15 mars 2017.

THEATRE LA VISTA, [En ligne : [www.theatrelavista.fr](http://www.theatrelavista.fr)]. Consulté le 15 mars 2017.

UMA COMPANHIA, [En ligne : <https://umacompanhia.wordpress.com/>]. Consulté le 25 décembre 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS -UFMG, [En ligne : <https://www.ufmg.br> ]. Consulté le 22 janvier 2016.

TEATRO DE ANONIMO, [En ligne : <http://www.teatrodeanonimo.com.br/anjos>]. Consulté le 15 mars 2017.

VERNANT, Jean-Pierre, entretien, [En ligne : <http://www.fabriquedesens.net/Dionysos-par-Jean-Pierre-Vernant>]. Consulté le 04 janvier 2018.

## 2.2 – Articles et livres électroniques

BORDIER, Jean-Pierre, « Satire traditionnelle et polémique moderne dans les moralités et les sotties françaises tardives. », *Satira e beffanella commedie europeee del Rinascimento*, éd. Maria Doglio Chiabò et al. Rome : Torre d'Orfeo, 2002, p. 109-133.

CARRIQUE, Noémi, « *Les bouffons du "roi manqué" Rôles des quatre fous dans Cromwel* », Rouen, Université de Rouen, 2013, s/page. [En ligne :

[http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Cromwell/Carrique\\_%20Les%20bouffons%20du%20roi%202013\\_10\\_16.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Cromwell/Carrique_%20Les%20bouffons%20du%20roi%202013_10_16.pdf)]. Consulté le 30 janvier 2018.

CORREARD, Nicolas, « Les Morosophes : figures du sage-fou dans la fiction utopique et satirique de la fin de la Renaissance », *T(r)OPICS*, n°2, 2015, p. 215-239. [En ligne : <http://dsi.univ-reunion.fr/fileadmin/Fichiers/tropics/Numero2/II-Varia/01-Correard.pdf>]. Consulté le 27 février 2018.

DOUDET, Estelle, « Finis allegoriae. Un trope problématique sur la scène profane française. Nouveaux questionnements sur l'allégorie au théâtre (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) dans *Mainte belle œuvre faite* ». *Études sur le théâtre médiéval offertes à G. A. Runnalls*, Orléans, Paradigme, 2005, p. 117-144.

GERNET Louis, « Dionysos et la religion dionysiaque. Éléments hérités et traits originaux ». *Revue des Études Grecques*, tome 66, fascicule 309-310 Janvier-juin, 1953, p. 377-395. [En ligne : [www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_1953\\_num\\_66\\_309\\_3315](http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1953_num_66_309_3315)].

Consulté le 04 janvier 2018.

GRISWOLD, Wendy, « The Devil's Techniques : Cultural Legitimation and Social Change », *American Sociological Review*, Vol. 48, No. 5, octobre 1983, p. 668-680 [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/2094926>]. Consulté le 13 décembre 2017.

JUSTINUS, *Justinus: Epitome of Pompeius Trogus' Philippic Histories*, livre 43.1 trad. J. S. Watson. [En ligne : <http://www.attalus.org/translate/justin7.html#43.1>]. Consulté le 16 janvier 2018.



L'ACADEMIE DE CIVILISATION ET DE CULTURES EUROPEENNES, les lazzis, [En ligne : <http://www.don-juan.net>]. Consulté le 15 mars 2017.

MAKARIUS, Laura Levi, « Le mythe du "Trickster" », *Revue de l'histoire des religions*, tome 175, n°1, 1969. pp. 17-46, [En ligne : [https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1969\\_num\\_175\\_1\\_9394](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1969_num_175_1_9394)]. Consulté le 10 novembre 2018.

MARES, Francis Hugh, « The Origin of the Figure Called "The Vice" in Tudor Drama », *Huntington Library Quarterly*, Vol. 22, No. 1 Nov., 1958, pp. 11-29, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/3816153>]. Consulté le 15 décembre 2017.

MAZOUER, Charles, « La moralité au XVI<sup>e</sup> siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, T. 58, n° 2, 1996, pp. 351-365, [En ligne : <http://www.jstor.org/stable/20678085>]. Consulté le 13 décembre 2017.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, « Chapitre I : *La nef des fous ou la 'traversée' d'un topos des origines ou romantisme* », In : *La folie : Création ou destruction ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 15-35. [En ligne : <http://books.openedition.org/pur/40718>]. Consulté le 03 février 2018

PICON-VALLIN, Béatrice, « Un vrai masque ne cache pas, il rend visible » (rencontre avec Erhard Stiefel et Ariane Mnouchkine), [En ligne : <http://www.lebacausoleil.com>]. Consulté le 15 mars 2017.

\_\_\_\_\_, « Une œuvre d'art commune, rencontre avec le Théâtre du Soleil » (entretien avec Ariane Mnouchkine, Jean-Jacques Lemêtre, Catherine Schaub, Guy-Claude François, Simon Abkarian), *Théâtre/Public*, n°124-125, juillet-octobre 1995, pp. 74-83, [En ligne : <http://www.lebacausoleil.com>]. Consulté le 15 mars 2017.

RASMUSSEN, Eric, DEJONG, Ian, « Shakespeare's fools », London: British Library, 2016. [En ligne : <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/shakespeares-fools>]. Consulté le 03 mars 2018.

SESC, *Hotxué: o palhaço sagrado, o riso da terra*, [En ligne: <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/hotxua-o-palhaco-sagrado-o-riso-da-terra>]. Consulté le 29 avril 2018.

SHARP, Cecil J., MACILWAIN, Herbert C., *A history of morris dancing with a description of eleven dances as performed by the morris-men of england*, part I, London, Novello and Company LTD, 1907. [En ligne : <https://web.archive.org/web/20090924154806/http://www.gutenberg.org/etext/12926>]. Consulté le 03 mars 2018.

SILVA, Erminia, *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, São Paulo, Altana, 2007, p. 20, [En ligne: [http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro\\_Benjamim.pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/1895/Circo-teatro_Benjamim.pdf)]. Consulté le 30 avril 2018.

STIEFEL, Erhard, « Le masque et l'univers », *L'Âge d'or*, première ébauche (Texte-programme), Théâtre Ouvert Stock, 1975, pp. 49-53, [En ligne : <http://www.lebacausoleil.com>]. Consulté le 15 mars 2017.  
YOUNG, Wilfred, « the comic devil in medieval english drama », *Hermathena*, n. 86, November, 1955, p. 29-39. [En ligne: <https://www.jstor.org/stable/23039369>]. Consulté le 15 décembre 2017.

### 2.3 – Dictionnaire électronique

ANTIDOTE HD, correcteur, dictionnaire, guide, [En ligne : [www.antidote.info](http://www.antidote.info)]. Consulté le 15 mars 2017.

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/Allégorie>]. Consulté le 13 décembre 2017.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA [En ligne : <https://britannica.com/topic/Lord-Chamberlains-Men>]. Consulté le 28 février 2018.

LAROUSSE, [En ligne : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/burlesque/172121#uWdy2HhgcXWC2cdX.99>]. Consulté le 08 mars 2017.

PRIBERAM Informática, S.A. in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, [En ligne: <http://www.priberam.pt/DLPO/bobo>] Consulté le 17 mars 2014.

MICHAELIS, *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, [En ligne : <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=palha%E7o>]. Consulté le 17 mars 2012.

MICMAP, [En ligne : <http://micmap.org/dicfro/search/gaffiot/archetypum>]. Consulté le 15 septembre 2014.

OXFORD DICTIONARY, [En ligne : <http://oxforddictionaries.com/definition/english/clot>]. Consulté le 17 mars 2012.

DICTIONNAIRE REVERSO, [En ligne : <https://dictionnaire.reverso.net>]. Consulté le 09 mai 2018.

### 3 – FILMS

CARDIA, Gringo, SABATELA, Letícia, *Hotxuá*, 70 min., Brasil, 2011.

MACEDO, Watson, *Carnaval de Fogo*, Brasil, 90 min., 1949.

ZEM, Roschdy, *Chocolate*. Paris : Mandarin Cinema e Gaumont, 110 min., 2016.

## **ANNEXE I – ENTRETIENS AVEC CLOWNS ET PEDAGOGUES**

En ligne :

<https://drive.google.com/open?id=1-raAYHIYFBMMYqd0iEYMgSB1k8n6LICN>

- 59h02', CITRIK, Ludor, entretien réalisée par le doctorant Rafael Resende Marques da Silva et Marisa Ribeiro Soares, Châlons-en-champagne, CNAC, 2012.
- 43h12', JARA, Jésus, entretien réalisée par le doctorant Rafael Resende Marques da Silva et Marisa Ribeiro Soares, Valência, 2011.
- 39h29', MORRISON, Sue, entretien réalisée par le doctorant Rafael Resende Marques da Silva et Marisa Ribeiro Soares. Bruxelles, 2012.
- 1h00, POLUNINE, Slava, entretien réalisée par le doctorant Rafael Resende Marques da Silva et Marisa Ribeiro Soares, tradução de Polina Manko, Crécy-la-Chapelle, 2012.

## **ANNEXE II – LES LIENS DES MATERIAUX DES SPECTACLES A2 ET *TURNING POINT* : RELEASES ET PHOTOS.**

Dossier du spectacle A2 :

<https://drive.google.com/file/d/0B3pdE19F9TADOS1ybm84ZjFJTlU/view?usp=sharing>

Photos du spectacle A2 :

<https://drive.google.com/drive/folders/0B3pdE19F9TADXY1DeEpoNEszUEE?usp=sharing>

Dossier du spectacle *Turning Point* :

<https://drive.google.com/file/d/0B3pdE19F9TADYzNBOTRGNEzLNkU/view?usp=sharing>

Photos du spectacle *Turning Point* :

<https://drive.google.com/drive/folders/0B3pdE19F9TADbE1jazhySUdFRXM?usp=sharing>

## **ANNEXE III - EXEMPLE DE COUR DE CLOWN REALISE A BRUXELLES/BELGIQUE.**

A) Stage d'été – 26 août-01 septembre / 2013, en Portugais.

### 1º Dia – 26: segunda

- 1 - Roda de conversa em pé – se apresentar; explicar como funciona : numero e apresentação; algumas regras – 15'
  - 2 - Alongamentos c/ rir por 60'' – 15'
  - 3 - Aquecimento: Roda c/ gesto e nome; Bonbon argentin; bastão; caminhada com o sentido do nariz – 30'
  - 4 - Colocar o nariz: vivência da nave espacial com a ideia de que todos vão viajar juntos (Gaus), buzina, som, farol, teto solar – 20'
  - 5 - Música com coreografia : Opaguê, opaguê – 5'
  - 6 - Jogos com nariz : ola com uma pessoa que explode no final ; grupos de x pessoas; espaço com emoções – 20'
- 1h 45'
- Pausa – 5'
- 7 - Tapez le fesse – 5'
  - 8 - Bolinha, Amigo confidente e ping-pong– 30'
  - 9 - Foto + impro – 10'
  - 10 - Parodia – 30'
- 3h05'
- 11 - entrar com estados opostos + tic-tac (comentários)– 40'
- Partilha – 10' – Paródia com uma pessoa que admira.

### 2º Dia – 27 terça

- 1 - Alongamentos c/ rir por 60'' – 15'
  - 2 - Aquecimento: Samurai, Palma que atravessa a roda, contar até vinte juntos; bastão; guia e o cego – 40'
  - 3 - Colocar o nariz : Sue Morison – bola vermelha, hatata, 123 piano, caminhada com gestos+ caminhada com a figura parodiada/ desfile - três fotos (uma música, um desejo, uma mensagem), – 25'
  - 4 - Ping-pong– 10'
  - 5 - Cena da figura parodiada – ação, objetivo relacionado com a pessoa – 40'
- Pausa – 5'
- 2h15'
- 6 - Carrasco -10'
  - 7 - Qui est le chef ? – 20'
  - 8 - Irmão maior e menor – 15'
  - 9 - Cena de Status – 3' preparação, com as pessoas claras (pai/mãe e filho, professor e aluno, patrão e empregado), Impro com alguma situação – 30'
- 3h30'

10 – Vira vira (cada um vira enquanto o outro também vira, somente o giro e com som) – 20’

11 – Partilha (objeto surpreendente)– 10’

3º Dia – 28 – Quarta : objeto inesperado e comportamento ao contrário

1 - Alongamentos c/ rir por 60’’ – 15’

2 – Aquecimento: Bonbon argentin, contagem até 20, Golpes e carinhos, bola que atinge o corpo – 30’

3 – Colocar o nariz: Sue Morison, Obalêle (musica) – 5’

4 – Jogos com nariz – Carrasco ou detetive, Foto+foto com impro, Ping-pong– 35’

5 – Espaço fantástico adaptado : entra mostra o objeto e vai embora – 30’

6 – Ping-pongcom transformação de objetos – 25’

Pausa – 5’

2h25’

7 – Bastão deslocando pelo espaço, Palma+palma e deslocamento – 10’

8 – 30’’ por escolher um figurino, publicidade, preparação com coreografia, jingle e a venda de um produto/objeto (início, desenvolvimento e final) – 40’

Foco do Ricardo Pucetti, Com que está o foco ou vira, vira – 20’

9 -- 30’’ por escolher um figurino, comportamento ao contrário – solo ou em dupla – 1h10’

10 – Relaxamento

10 - Partilha – figura parodiada (peça de roupa e se inspirar numa pessoa que admiram)

4º Dia – 29 – Quinta feira

Construção da figura (Figurino e adjetivos) -

1 – Preparação, alongamento no chão, vulcão, bastão em dupla e 01 no meio – 30’

2 – Impulsos – 30’

3 – Com nariz – Sue + orquestra – 5’

4 – Caminhadas : olhares – eu te amo; eu te odeio; me ajuda; estou aqui e você pode contar comigo; (Talvez - respiração e encontro com as pessoas); olhar da pessoa que admira – 25’

5 – Desfile : Colocar o figurino e a peça da pessoa inspirada e desfilar mostrando aos outros (individual e coletivo); Roda de nomes e talvez um baile no final – 30’

6 – Pausa – 10’

2h10’

7 – Sanduíche ou samurai – 10’

8 – Cena Adjetivos : cada um passa e os outros dão adjetivos, segunda vez um entra e recebe os adjetivos reagindo e por fim criar



uma cena escolhendo dois ou três adjetivos+ Figura admirada (Ridículo). – 1h50'

4h10'

9 – Et alors – 30'

10 – Partilha (música e maquiagem)

5º Dia – 30 – sexta feira

1 – Alongamentos, Yáaa, contar até 20, vampiro, carrasco – 40'

2 – Espelho colombiano e floresta de sons – 20'

3 - Colocar o nariz : Sue + Gesto que atraem as pessoas disputa de foco, foto c/impro – 15'

4 – Mostrar a figura inspirada, ação o que a pessoa faz, gestos. Foto dessa pessoa – 1h

Pausa – 10'

2h25'

5 – Em duplas + Maquiagem – 40'

6 – Conversa para definir e explicar a nova etapa : preparação das cenas e apresentar – 10'

7 – Apresentações e retornos – 1h30'

8 – Partilha

6º Dia – 31 – sábado

1 – Alongamentos, Bastão, bolinha grotesca, bolinha com cores diferentes – 40'

2 – Nariz : Sue + Obalele; 123 piano; Desaparecimento e aparecimento; ping-pongsimples – 20'

3 – Vira vira – 20'

4 – 1ª passagem de cenas com retorno – 1h

Pausa – 10'

2h20

5 – Carrasco – 10'

6 - Et alors – 20'

7 – 1ª passagem de cenas com retorno – 2h

8 – Partage – 10'

Extras – entradas com passagens (estados e títulos); disputa de foco do Ricardo Pucetti.

7º Dia – 01 - Domingo

1 – Preparação, alongamento no chão, contar até 20, palma, bonbon argentin – 30'

2 – Espelho em dupla e ou coletivo – 10'

3 – Nariz : Sue + Detetive; sanduíche; aparecimento e desaparecimento com nomes e gestos – 30'

4 - 1ª passagem de cenas com retorno – 1h30'

Pausa – 10'

2h40'

5 – Tapez le fesse

6 - Eu sou assim; eu sou ???; eu sou eu - 20'  
7 - 2ª e última passagem de cenas com retorno - 1h  
8 - Preparação do espaço

Apresentação domingo - 19h

\*Extras : pique gelo, dança da cadeira com paredão; caminhada do Esio, olimpíadas, anjo e demônio; gato e rato, o lobo e a galinha, touche touchant, estados, entradas.

B) Stage Clown Bruxelles 11 a 13 octobre / 2013

1º dia ) Sexta noite 11/10 - 19h às 22h

- Roda em pé - 10 a 15 min
- Rir por 60'
- Alongamento dos pés à cabeça - Roda com nome e gesto - 25'
- Palma (em roda e com passagens); C'est l'histoire... ; fio condutor - 30'
- Ponto na sala - 15'
- Nariz : sem passado e nem futuro, ici et maintenant fufufou - 10'
- Dança da cadeira com prenda - 15'
- Pausa - 15'
- Tapez le fesse - 5'
- Tic Tac - 15'
- Cena da cadeira com duas pessoas. Quem senta está bem e quem está em pé quer sentar.
- Partilha - 15' (pensar em três coisas impossíveis antes do café da manhã; um esporte preferido ou que você gostaria fazer) - que talvez vamos utilizar ou não, mas é importante trazê-los.

2º dia) Sábado 12/10

MANHÃ - 10h às 13h

- Aquecimento, alongamento, massagem seca - 20'
- Bastão trocando de lugar; bolinha, bolinha e roubar o foco, palma com impro - 40'
- Colocar o nariz : Sue fufufou - Tumbalacoêco Tumbalacoêcoêco Tumbalacoêco Tumbalacoá - 20'
- Caminhando pela sala, todo mundo vai se preparar para as olimpíadas; Cada um vai fazer um esporte (Pensou em casa ou outro, o importante é o que vc quer fazer aqui e agora); preparação como vc se prepara, se aquece para esse esporte; como vc se apresenta como esportista; Foto Ganhador e perdedor e segundo lugar; Desfile olímpico com as fotos e ações anteriores - 40'
- Pausa - 15'
- Carrasco - 05'
- Entradas com um gesto relacionado com o esporte e Eu ganhei e sai, depois entra faz a mesma coisa e Eu perdi e sai - 40'
- Comentários gerais. Explorar o exageiro, paródia, ridículo.

TARDE – 14h às 18h

Tic Tac

Extras jogos: roda de números, assassinos (pisca de olhos), dança da cadeira com paredão, sentar na cadeira, anjo e diabo , carrasco,

Extras cenas com nariz : Et alors, qui est le chef, Quem está com o foco (Ricardo Puccetti), falsa boa notícia, narrador, irmão maior e menor, siameses, orquestra de animais, passagem de gestos, bolinha grotesca

## RÉSUMÉ

Le dialogue entre la pratique et la théorie est la base de cette étude, dont l'objectif est la conduite d'une réflexion à trois niveaux sur le jeu clownesque : la création de numéros et de spectacles par le jeu, la recherche d'une théorie du clown et les expérimentations pédagogiques. L'investigation a commencé au Brésil et s'est déroulée dans quatre pays européens à travers des spectacles, résidences artistiques, ateliers et rencontres avec des artistes, au sein de la *Cia da Bobagem*, compagnie brésilienne de création clownesque.

Le clown est une figure populaire et banale à la fois, mais des traces primitives de son jeu existent, aux nombreux aspects sur lesquels cette étude met l'accent en explorant ses principes, son histoire, ses artistes, sa pratique interculturelle, sa liberté, sa poésie, son incompréhension et ses métamorphoses au fil du temps. La thèse devient ainsi une invitation à voyager dans un monde paradoxalement très proche, mais toujours mystérieux.

La première partie aborde le parcours artistique de l'auteur pendant 15 ans de vie clownesque dans une économie de production indépendante, au Brésil puis en Europe avec la création de quatre spectacles, la conduite de plusieurs cours de clowns à Bruxelles puis le retour au Brésil pour une pratique dans un cadre institutionnel.

Après une enquête étymologique sur le mot *clown*, la deuxième partie propose une approche théorique du phénomène du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, des *moralités* aux clowns actuels, puis étudie une relation possible du *trickster* et du clown.

La troisième partie propose une réflexion sur le jeu comme outil d'apprentissage du clown et s'appuie sur des expériences de transmission pour mettre en lumière les principes du jeu clownesque et les éléments pédagogiques utilisés par la *Cia da Bobagem* dans ses cours et ateliers.

La thèse fait la liaison entre la pratique personnelle, l'approche théorique et l'expérimentation pédagogique. Elle montre comment la psychologie, l'anthropologie et l'histoire peuvent soutenir une professionnalisation artistique. Enfin, le but est la mise en évidence de la transmission du jeu clownesque par la pédagogie du plaisir qui permet de jouer et de transmettre le clown au-delà de la souffrance.

MOTS CLÉS : clown ; création ; théorie ; pédagogie ; *Cia da Bobagem*

## ABSTRACT

The dialogue between practice and theory is the basis of this study, which aims to conduct a three-level reflection on the clowning game: the creation of numbers and shows through the game, the search for a clown theory and pedagogical experiments. The investigation began in Brazil and took place in four European countries through shows, artistic residencies, workshops and meetings with artists, within the *Cia da Bobagem*, a Brazilian company of clowning creation.

The clown is a popular and banal figure at the same time, but primitive traces of his game exist, with many aspects on which this study puts the accent by exploring his principles, his history, his artists, his intercultural practice, his freedom, his poetry, his misunderstanding and his metamorphoses over time. The thesis thus becomes an invitation to travel in a world paradoxically very close but always mysterious.

The first part deals with the author's artistic career during 15 years of clowning life in an independent production economy, in Brazil then in Europe with the creation of four shows, the conduct of several clown lessons in Brussels and the return to Brazil for practice in an institutional setting.

After an etymological survey on the word clown, the second part proposes a theoretical approach of the phenomenon from the 16th century to the present day, from medieval morality to current clowns, then studies a possible relationship between the *trickster* and the clown.

The third part proposes a reflection about the game as a clown learning tool and relies on transmission experiences to highlight the principles of the clowning game and the pedagogical elements used by the *Cia da Bobagem* in its courses and workshops.

The thesis is the link between personal practice, theoretical approach and pedagogical experimentation. It shows how psychology, anthropology and history can support in an artistic professionalization. Finally, the goal is to emphasize the transmission of the clown game by the pedagogy of pleasure that allows playing and transmitting the clown beyond suffering.

KEYWORDS: clown ; creation ; theory ; pedagogy ; *Cia da Bobagem*