

Le clown contemporain Vers une nouvelle approche de l'art clownesque

Mathilde Baisez

Numéro 41, 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26627ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baisez, M. (1986). Le clown contemporain : vers une nouvelle approche de l'art clownesque. *Jeu*, (41), 29–41.

le clown contemporain vers une nouvelle approche de l'art clownesque

Dieu créa le monde et, le septième jour, il se reposa... Il éprouva la nécessité d'une présence pour tromper son ennui; alors il créa le diable, son double parodique et, dans un immense éclat de rire, ce dernier conçut le clown.

Depuis lors, le clown poursuit, à travers le monde, son irrévérencieuse et fantaisiste carrière. Le jeu clownesque peut varier dans sa forme en fonction du contexte social dans lequel il s'inscrit, la finalité de ses interventions peut différer d'objet mais, essentiellement, le clown vise à faire rire et, éventuellement, à provoquer un changement social.

C'est pourquoi, sans sous-estimer la fascination indéniable que le clown exerce sur le public enfantin, nous croyons que le clown peut également intéresser le spectateur adulte : il suffit de penser à Sol (Marc Favreau) ou à Omer Veilleux (Yves Dagenais), pour ne citer que ceux-là.



Illustration parue dans *Illustrated Encyclopaedia of World Theatre*, aux éditions Thames et Hudson, p. 65.



«Le comique clownesque s'incarne généralement dans deux types de personnages bien distincts: le bourreau et la victime.» Dessin paru dans *Clowns et Farceurs*, éditions Bordas, p. 100.

Il est également vrai que l'image du clown a été trop longtemps galvaudée : il ne suffit pas de revêtir la souquenille de clown pour faire partie de la confrérie... Le clown auquel nous faisons allusion est celui qui prend au sérieux l'exercice de son art et qui a reçu pour le pratiquer une formation adéquate (ce qui n'exclut pas qu'un bon clown puisse se retrouver aussi bien sur la piste d'un cirque que sur une scène de théâtre ou sur la place publique).

Indépendamment du lieu où il a à intervenir, le comique clownesque s'incarne généralement dans deux types de personnages bien distincts, le bourreau et la victime, entités archétypales complémentaires, indissociables, auxquelles nous allons nous attarder afin de bien situer le phénomène clownesque dans son contexte actuel.

rappel historique

Étymologiquement, le terme clown provient du terme anglais *clod* (motte de terre), ce qui souligne l'origine terrienne du personnage : il signifie à la fois paysan, rustre, paillasse, grotesque. Les premiers clowns anglais furent souvent, avant d'accéder au cirque, des conteurs populaires fort appréciés dans leurs villages respectifs.

Nous considérerons le clown à partir de 1769, date à laquelle fut inauguré le cirque d'Astley.¹ Cet écuyer, militaire de formation, construisit à Londres une piste de cirque à ciel ouvert. L'emploi du terme cirque, tel que nous le concevons aujourd'hui, pour décrire celui d'Astley, est abusif : son cirque servait en fait d'hippodrome. Les compétitions équestres qui y avaient cours étaient ponctuées d'intermèdes : démonstrations d'hommes forts, jonglerie, élaboration de pyramides humaines et pitreries.

Une soirée complète de divertissements à l'hippodrome pouvait durer de cinq à six heures. La programmation comprenait également des extraits de vaudeville, des pantomimes, des mimodrames et des sketches burlesques. Les clowns, des écuyers ou de simples garçons de piste, assuraient les intermèdes entre chaque numéro, en exécutant des performances équestres acrobatiques, ou en contant fleurette à l'écuyère qui effectuait son tour de piste.

Chaque cirque eut bientôt son comique maison ; et Astley recruta de véritables artistes. L'apport de ce dernier est capital dans l'évolution de l'art clownesque ; pour la première fois, des artistes de toutes provenances furent logés à la même enseigne : artistes de foire², comédiens ambulants ou de vaudeville, conteurs de village prirent part aux représentations. Astley entraîna soigneusement ses histrions et homogénéisa leur style. Mais surtout, il comprit l'avantage indéniable qu'offrait, dans ses dimensions relativement restreintes³, la piste de l'hippodrome. Le clown pouvait d'emblée y évoluer à l'aise, sans que le public ne perde la portée de sa mimique.

1. Le clown contemporain, en effet, est le résultat d'un long processus élaboré à partir d'un réseau d'influences fort complexes allant des clowns rituels (dans la tradition amérindienne, par exemple, les clowns occupaient une place prépondérante) aux banquistes, aux comédiens ambulants, aux Montebank (clowns marchands), aux personnages de la *commedia dell'arte*, en passant par les bouffons et les fous du roi. Toujours le clown a su s'adapter aux sociétés dans lesquelles il lui a été donné d'intervenir.

2. Les artistes de foire avaient dû quitter les tréteaux forains à cause du déclin généralisé des foires, conséquence de l'industrialisation naissante.

3. «La piste n'est pas une construction conventionnelle. Elle répond aux exigences bien réelles des évolutions équestres. Son rayon correspond, à quelques centimètres près, à la longueur de la chambrière du maître de manège qui, placé au centre de la piste, doit pouvoir atteindre du bout de sa lanterne l'animal fautif.» Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, éd. de l'Arche, 1983, p. 19.

Cette nouvelle formule de divertissement devint rapidement très populaire. Astley entreprit des voyages à travers toute l'Europe, et les premières vedettes de l'hippodrome ne tardèrent pas à étendre leur influence jusqu'aux États-Unis.

Un employé d'Astley, un certain Charles Hugues, sortit le cirque de l'hippodrome et en fit un genre distinct. Il devint ainsi le rival d'Astley, en inaugurant le Royal Circus. Le cirque, dans sa facture actuelle, supplanta rapidement l'hippodrome dans la faveur du public. Cependant, la piste demeura, dans ses proportions idéales, la composante essentielle du cirque.

En 1763, Hugues se rendit en Russie pour y faire connaître le cirque. Jacques Tourniaire le développa et l'introduisit également en Allemagne et en Scandinavie.

Le rire clownesque jaillit depuis, malgré quelques aléas de parcours⁴, d'un espace clos, circulaire, favorisant un type de jeu tridimensionnel. Le corps du clown et sa mimique se doivent, par conséquent, d'être expressifs... encore faut-il que le public puisse bien le voir. Le clown s'inscrit, où qu'il soit : en piste, sur scène⁵ ou sur la place publique, dans un cercle réel ou symbolique. Le cercle constitue son aire de jeu, son espace privilégié. Voyons donc comment le clown occupe son espace.

le clown traditionnel

Le clown, à ses débuts, se contentait d'exécuter quelques cabrioles : la nécessité d'un dédoublement du clown initial en ses composantes que sont l'auguste (la victime) et le clown blanc (le bourreau) se fit rapidement sentir. Et tous deux furent bientôt soumis aux tyranniques exigences d'un troisième personnage, monsieur Loyal, le maître de cérémonie du cirque, le patron des clowns.

monsieur loyal

Monsieur Loyal s'affirme en piste comme le maître incontesté des clowns. Il joue auprès d'eux son propre rôle. Le premier Loyal du nom occupait la double fonction de directeur et d'écuyer. Il était l'objet de la considération unanime de ses employés, et ses interventions auprès des palefreniers vaguement maquillés, exécutant quelques pitreries entre deux exercices équestres, typèrent ce nouveau personnage. Le nom de monsieur Loyal est resté, et l'on nomme désormais ainsi quiconque s'acquitte de cette fonction.

Mais il manquait un intermédiaire entre monsieur Loyal et l'auguste, un contremaître, qui s'incarna dans le personnage du clown blanc.

le clown blanc

Le clown blanc doit son nom à son maquillage⁶. Il devint, au fur et à mesure que son rôle se précisa, le faire-valoir du sympathique, de l'inénarrable, de l'ineffable auguste. Le clown

4. Le clown évolua différemment en France où il fut soumis aux rigueurs de la censure napoléonienne, en Russie où il fut maintes fois pourchassé à cause de son engagement politique, et aux États-Unis où il fut noyé dans le cirque à trois pistes... L'histoire des clowns n'en est pas une de tout repos.

5. Le clown de piste effectua une réelle percée au théâtre en France, dans les années 1920, et il sut s'adapter à la scène, malgré tout fort différente de la piste de cirque : le face à face avec le public le mettait mal à l'aise — comme l'aurait été un comédien lancé dans une arène. Pourtant, plusieurs clowns passèrent brillamment la rampe : les Fratellini, clowns de piste aussi bien que clowns de scène, en sont un bon exemple. Par ailleurs, le jeu clownesque, inscrit dans la corporalité, influença tout le mouvement du renouveau théâtral français, que l'on pense à l'influence qu'exercèrent les clowns sur l'œuvre de Jacques Copeau ou de Jean Cocteau.

6. Le maquillage du clown blanc constitue un véritable masque blafard, aux lèvres rougies, le sourcil couronné par la « signature », trait noir différent d'un clown à l'autre, permettant à chaque clown blanc de se singulariser.

blanc est effectivement celui qui se range systématiquement du côté du pouvoir pour mettre à l'épreuve la patience de l'auguste : il exploite sa naïveté, son inégalable bonne volonté et la jovialité dont il se départit rarement...

Le clown blanc, dans son somptueux costume⁷, incarne la réussite sociale, la finesse in-



Pipo, du Cirque Knie, en 1981. Photo de Paul de Cordon, parue dans *Clowns et Farceurs*, éditions Bordas, p. 126. «Le maquillage du clown blanc constitue un véritable masque blafard, aux lèvres rougies, le sourcil couronné par la «signature», trait noir différent d'un clown à l'autre.»

7. Le clown blanc traditionnel porte le sac ou la robe, sorte de combinaison très richement ornée, descendant jusqu'aux genoux.

telle que : à l'encontre de l'auguste, il sait toujours quoi dire, quoi faire, au bon moment; c'est du moins ce qu'il croit... Le comique du personnage provient de son insolente vanité, teintée de bêtise. Il s'affirme avec une superbe assurance auprès de son partenaire. Seul monsieur Loyal restreint ses prérogatives, car le clown blanc n'est, malgré tout, qu'un intermédiaire entre l'auguste et le pouvoir absolu, rôle qu'endosse monsieur Loyal.

Cette restriction de pouvoir confère à son jeu une couleur intéressante. Le clown blanc se voit obligé, à l'occasion, de faire front commun avec l'auguste, dans un jeu de renversement des alliances dont monsieur Loyal fait les frais. Le clown blanc devient alors tout gentil, dans le but avoué de se concilier les bonnes grâces de «Monsieur Auguste». Cette gentillesse est exceptionnelle. Généralement, le clown se comporte vis-à-vis de l'auguste avec un cynisme condescendant et un autoritarisme sans réplique. Il est insupportable : il rappelle au spectateur sa condition d'opprimé potentiellement soumis aux mêmes tyrannies. Ce personnage, ridiculement imbu de lui-même, demeure amusant parce qu'il dénature le visage de l'autorité en la parodiant outrageusement⁸.

Mais le jeu clownesque n'est pas de l'ordre de la tragédie, bien que les rapports de force qu'il illustre n'aient en soi rien de comique au sens littéral du terme. Cependant, le côté parodique des interventions permet au rire de s'infiltrer en évacuant la tension dramatique, ce qui n'exclut pas la possibilité d'une réflexion a posteriori de la part du spectateur.

l'auguste

Pour sa part, l'auguste est celui à qui tous les malheurs arrivent. Il doit son nom à un certain Tom Belling. Celui-ci travaillait en 1875 au cirque Rentz, en Allemagne. C'était un ivrogne invétéré dont l'ébriété chronique lui faisait exécuter des chutes notoires. Une autre version rapporte que cet écuyer, d'une proverbiale paresse, voulant échapper à la corvée de la barrière⁹, imagina de troquer sa tenue contre celle d'un camarade plus costaud. Son accoutrement et sa gaucherie naturelle déchaînèrent l'hilarité générale. Le public l'affubla du surnom d'*august*, ce qui signifie, en allemand, grotesque, idiot, ridicule. Le surnom lui est resté et a fait école. Cet accident historique, fruit de la paresse créatrice, provoqua le dédoublement du personnage clownesque.

L'auguste est fondamentalement un entêté, tour à tour bel ahuri, doux inconscient, grand naïf, irresponsable, malgré tout capable de ruse. Dans son habit métaphorique, taillé à la démesure de son personnage, il tente de préserver une dignité menacée par les interventions intempestives du clown blanc et de monsieur Loyal. L'auguste répond à leurs provocations d'une manière toute personnelle. Il paraît toujours très occupé, alors qu'il ne fait strictement rien : la dynamique du jeu de l'auguste repose sur ce fragile équilibre. Aux problèmes les plus simples, il apporte des solutions ahurissantes. L'auguste est incohérent, anarchique. Son ego n'est ni structuré ni fonctionnel. Son essence est le paradigme de la vulnérabilité.

8. Le clown blanc, qui avait régné en maître incontesté sur la piste, se vit bientôt retirer sa suprématie par un auguste de plus en plus drôle. Le rôle de clown blanc se réduisit à celui d'un faire-valoir. Le clown blanc, alors considéré trop facilement comme l'artiste du tandem, s'était enlisé progressivement dans la paresse et la routine : il ne fit plus de recherches pour améliorer son personnage, reléguant toutes les besognes d'entretien à son employé, l'auguste. Celui-ci était effectivement à la solde du clown blanc qui allait le recruter dans les campagnes et lui faisait la vie très dure, reproduisant hors-piste les conditions qui lui étaient réservées sur la piste. Les augustes acquièrent ainsi beaucoup d'expérience et surent en tirer le meilleur parti possible.

9. Tous les artistes se devaient de revêtir, avant et après leur numéro, la tenue de garçon de piste, prêts à empêcher les chevaux de regagner les coulisses avant la fin des numéros équestres.

Volontiers sentimental, il manifeste bruyamment ses états d'âme jusqu'à la démesure, ce qui en abstrait la charge émotive. Il jongle avec les émotions: ce chef-d'œuvre de métamorphose passe sans transition du désespoir le plus profond à la joie la plus exubérante. Cette alternance rapide génère des situations galvanisantes, provoque le comique de situation.

L'auguste est joyeusement inconséquent. Il a du monde une vision qui ne relève en rien de la logique cartésienne. Il n'est soumis à aucun déterminisme, non plus que les autres protagonistes; il vit dans l'instantanéité de la piste.

Grâce à lui, le temps d'une entrée¹⁰, le spectateur transgresse les normes du bon goût, du savoir-vivre, tout en bénéficiant d'un totale impunité. Il redevient «l'enfant terrible de tous les possibles». Le clown se fait punir à la place du spectateur: ce bouc émissaire fait en quelque sorte figure de «Christ, porteur des fautes du monde».

Le clown, c'est le poète en action. Il est l'histoire qu'il joue. Et c'est toujours la même sempiternelle histoire: adoration, dévouement, crucifixion. «Crucifixion en rose», bien entendu.¹¹

Mais l'auguste est aussi le rebelle qui s'oppose à l'emprise de monsieur Loyal et du clown blanc. Et si ce dernier se montre alors violent, dans l'intention manifeste de punir l'irréductible insubordonné, cette charge contre l'auguste est désamorcée par le caractère parodique, hautement fantaisiste de l'agression, renforcé par le fait que l'auguste ne meurt jamais... imperturbable; quels que soient les sévices que lui inflige le clown blanc, il se relève toujours...

Ainsi, de cette confrontation entre le pouvoir et l'imagination, il ressort une relation où il n'y a, finalement, ni vainqueur ni vaincu. Le clown blanc ne résoudra jamais l'énigme que représente pour lui la sempiternelle renaissance de l'auguste.

l'auguste de soirée

L'auguste humanise avec un art consommé la piste de cirque du poids de toute la maladresse humaine. Découlant de cette fonction de l'auguste protagoniste des entrées apparaissent les augustes de soirée, réminiscence des premiers clowns qui assuraient les intermèdes dans l'hippodrome.

Les augustes de soirée ont envahi la piste de cirque pour assurer le charivari¹² qui précède l'entrée clownesque proprement dite. Le charivari signifie, dans le cadre de la piste de cirque:

[L'] entrée des augustes de soirée qui est essentiellement composée de cascades et de gifles sonores, sans sketch. Le charivari repose sur le comique de geste et sur l'impression de désordre. En réalité réglé comme un ballet, le charivari donne une telle impression mais est très ordonné. Il permet aux garçons de piste d'installer le matériel du numéro suivant mais il sert aussi d'entrée au spectacle.

10. Les entrées ou canevas clownesques servaient souvent de prétexte à une brillante démonstration des rapports qui prévalaient entre les différentes instances du cirque et, par extension, dans la société en général. Les clowns se gaussaient de leur directeur, de leurs conditions de vie souvent précaires, des autres disciplines du cirque, de leurs loisirs, du sport, de leurs démêlés avec la justice, de l'armée, etc.; tout y passait. Plusieurs entrées sont aujourd'hui tombées en désuétude; il revient au clown de résoudre le problème de leur remplacement, afin d'en assurer une certaine continuité.

11. Henry Miller, *le Sourire au pied de l'échelle*, Lausanne, la Guilde du livre, 1962, p. 114.

12. Le charivari clownesque nous renvoie au charivari archaïque, rituel de mort et de fécondité.



Charivari! Ce mot évocateur de bruit, de folie, masque souvent des rêves anonymes... Le processus du charivari est immuable : les pitres envahissent l'arène, se bousculent, crient, piroettent, cumulent les excentricités et les chutes, puis soudain, sans raison apparente, comme ils sont venus, repartent. Autrefois, peut-être pour montrer que leur intrusion n'était qu'un apéritif, ils sortaient en criant : «À la soupe, à la soupe.»¹³

Les augustes de soirée exécutent encore aujourd'hui, tout comme les premiers clowns, de brefs intermèdes, mieux connus sous le nom de reprises, sorte de raccords servant à soutenir le rythme entre chaque numéro. Parce qu'ils ne disposent que de très peu de temps pour faire rire leur public, il est primordial que leurs gags soient percutants. Dans un tel contexte, l'importance du geste est irrécusable et prend nettement le pas sur le discours.

Les clowns amorcent souvent leur carrière à titre d'auguste de soirée¹⁴, afin d'apprendre toutes les ficelles du métier. Règle générale, ils sont soumis aux mêmes exigences, dictées par monsieur Loyal, que l'auguste et le clown blanc, pour le plus grand plaisir du public.

relation avec le spectateur

Le plaisir du spectateur est diversifié. Le rituel du cirque étant immuable, la prescience de son déroulement procure au spectateur une immense satisfaction. À l'instar d'un dieu, il acquiert le pouvoir d'anticiper les événements. Au chapitre plus particulier de la clownerie, c'est la nuance entre le comique et le tragique qui séduit le spectateur et favorise l'expression de ses pulsions sado-masochistes, selon le type de clown, bourreau ou victime, auquel il s'identifie davantage. Il peut ensuite se dégager de ces pulsions, par une catharsis libératrice, générée par le rire. Le spectateur, en ce sens, n'est pas réellement impliqué émotivement : le contexte parodique, dans lequel s'investissent les clowns, autorise une saine distanciation.

Car les clowns révèlent au spectateur cette part d'ombre, généralement refoulée, faite d'illogisme, d'incohérence, d'angoisse diffuse, de vulnérabilité qu'il a en lui. L'auguste, tout comme le clown blanc et monsieur Loyal, s'affirme être, en quelque sorte, le «non-dit» du spectateur. Cet heureux mésadapté réclame que soit enfin reconnu le droit à l'erreur et, dans le grand paradoxe de l'être, constitue une remarquable voie d'accès au dépassement. L'auguste n'est pas une victime au sens étymologique du terme ; il exploite son côté victime uniquement pour faire rire, dans une joyeuse prise de conscience de la faiblesse humaine.

L'auguste jongle avec sa fragilité. Cet acte en soi en est un d'émancipation, voire même de provocation, si l'on considère l'importance accordée à la réussite dans le contexte social actuel, basé sur le culte du héros jeune, beau, fort et puissant ; or, s'affirmer comme son contraire, revendiquer le droit à l'échec positif, à une logique différente, non conventionnelle, accepter librement et franchement de rire de ses travers pour rejoindre les fondements de l'âme humaine, demande à l'auguste en particulier et au clown en général beaucoup d'humour vis-à-vis de lui-même, pour qu'il dépasse ses propres contingences. Humour nécessaire, régénérateur, salutaire renversement des valeurs établies, telle est l'affirmation contenue dans le rire clownesque.

13. Hugues Hotier, *Vocabulaire du cirque et du music-hall*, Paris, éd. Malone S.A., coll. «Université de Compiègne», publié avec le concours du Centre national des lettres, 1981, p. 40.

14. Les clowns étaient souvent d'anciens artistes de cirque, formés dans d'autres disciplines : acrobatie, jonglerie, etc., qui terminaient leur carrière en clown.

«Le clown blanc, dans son somptueux costume, incarne la réussite sociale, la finesse intellectuelle.» Photo : Paul de Cordon, parue dans *Clowns et Farceurs*, éditions Bordas, p. 127.

Car le jeu clownesque n'est pas innocent: le rire parfois grinçant qu'il suscite témoigne d'une certaine violence. Et si le rire qui fuse du cirque n'a rien de tragique, il peut être, par contre, essentiellement cruel, d'une cruauté que n'aurait pas désavouée Artaud.¹⁵

Le clown n'adopte pas une attitude contraire à celle présumée comme étant la norme, mais une attitude différente, apanage de la subversion authentique. Or, la subversion, comme la création, impose au public une nouvelle vision du monde. Vision confirmée par la sempiternelle renaissance de l'auguste.

Et puisque le jeu clownesque est de l'ordre de la représentation, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'un débat manichéen qui aurait pour objet de trancher entre le bien et le mal, de prendre parti, dans une vision simpliste et réductrice, pour l'auguste contre monsieur Loyal ou le clown blanc. Le clown n'entre pas en piste dans une intention moralisatrice. Il propose un jeu qui ressemble à la vie, dont il subvertit les normes réductrices, castratrices. Il donne libre cours à la «conscience ricanante»¹⁶, séduisante, fantaisiste, intelligente, dangereuse, subversive qui remet en question, dans un fracas de rire, tout l'édifice des vaines justifications. C'est pourquoi les clowns exercent leur parodique mandat dans un cadre bien précis: le clown remplit alors un rôle défini qui lui confère une grande liberté d'expression. Le public rit du clown; à la limite, il rit avec lui, il ne s'en méfie pas... Mais le rire, dans un grand tressaillement d'allégresse, ébranle tout doucement la carapace du spectateur...

Quelle que soit la lecture que nous faisons des personnages, c'est toujours dans la corporalité et dans la gestuelle qui la sous-tendent, c'est-à-dire, au registre de l'inexprimé, que s'articule fondamentalement cette déchirante confrontation entre deux systèmes de valeurs véhiculés par les clowns: le discours ne vient souvent que renforcer le langage corporel.

C'est ainsi que le trio fait figure de symbole, même si, dans la réalité des faits, les individus qui pratiquent la clownerie n'en sont pas toujours conscients. Tous les clowns ne sont pas socialement engagés; malgré tout, le clown demeure subversif parce que son jeu s'inscrit dans un parodique renversement de valeurs et dans la sempiternelle renaissance de l'auguste, triomphe de l'opprimé.

Nous venons de considérer le clown dans sa forme la plus classique, mais le clown évolue. La fin du vingtième siècle favorise l'émergence d'un nouveau clown, clown de transition en quelque sorte qui se partage l'aire de jeu avec le clown classique.

le clown de transition

Le clown de transition emprunte des caractéristiques qui sont aussi bien le fait de l'auguste que du clown blanc; quant à monsieur Loyal, il est peu à peu absorbé par ce dernier. Le clown de transition se produit en solo ou en duo; même alors, quand les clowns jouent en tandem, les rôles respectifs de chacun ne sont plus toujours aussi clairement définis. Un fait demeure cependant: l'acte de faire rire repose sur un état d'être impalpable que chaque clown puise au plus profond de lui-même. Chaque clown doit découvrir et alimenter sa propre recherche. Dans cette optique, il s'avère difficile de codifier leur jeu pour démonter les

15. Artaud fait allusion, dans *le Théâtre et son double*, au «rire destruction», générateur d'une nouvelle conception du théâtre, qui n'est pas sans analogie avec les répercussions possibles du rire clownesque.

16. Expression empruntée à Emmanuel Jacquart, dans *le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1974.



Un charivari à l'époque de Philippe le Bel. Photo: Bibliothèque nationale de Paris, parue dans *Clowns et Farceurs*, éditions Bordas, p. 86.



«Le clown, personnage à la fois simple et complexe, est porteur de ses propres signes, parce que le jeu clownesque qu'il propose s'alimente à même la personnalité de l'individu clown.» Au comique clownesque s'ajoute l'intensité, la profondeur du clown triste. Sur la photo: Otto Griebling. *The World of Clowns* de George Bishop, Brooke House, p. 21.

mécanismes du rire clownesque. Car l'expression clownesque, quel que soit le lieu où elle se manifeste, fait appel à toutes les dimensions de la personnalité du clown, porteur de son propre média. À l'encontre de l'acteur, le clown confond, dans une approche globaliste de son art, le média qu'il incarne et le message qu'il transmet. Le clown, personnage à la fois simple et complexe, est porteur de ses propres signes, parce que le jeu clownesque qu'il propose s'alimente à même la personnalité de l'individu clown.

Ce qui ne veut pas dire que la pratique de la clownerie soit facile: elle crée, chez le clown, une immense soif, une béance. Le personnage clownesque est une mante religieuse qui dévore littéralement son concepteur. Faire acte de clown consiste à faire simplement, lucidement, un acte violent pour faire éclater une part de la personnalité; surgit alors le clown qui participe au fascinant mystère de la clownerie.

le clown contemporain

Le clown contemporain participe aussi à la pluralité des valeurs, à l'éclatement des genres, ce qui lui confère un caractère polyvalent: il s'infiltré partout... Mais quel que soit le contexte dans lequel il évolue, le clown ne peut faire abstraction du type de société dans lequel il s'inscrit, ce qui suppose, de sa part, une grande connaissance des composantes structurelles de son environnement. Car l'arme du clown, son mode d'intervention privilégié, s'affirme toujours être la parodie. Son discours outrepassé les frontières de la logique et lui permet d'accéder de plain-pied à l'imaginaire. Avec le clown, tout redevient possible. Il n'est pas assujéti aux lois de la temporalité et de la spatialité. Il transcende, grâce à sa mobilité, les lois de la gravitation. Le *clod* originel se raffine de plus en plus; de la glaise se façonne un personnage nettement axé vers une approche corporelle du jeu, mais également vers un personnage de plus en plus subtil, sensible, raffiné, en perpétuelle recherche de nouveaux modes d'expression.

Le clown contemporain, certains clowns y parviennent à merveille, devrait tenir compte des exigences d'un public mieux informé, s'adapter aux courants esthétiques du moment, renouveler les formes de leur pratique. Un pur clown prend aussi en considération l'évolution des mentalités et les préoccupations du public. Car le clown est le passeur, celui qui permet au public d'effectuer une rupture avec le quotidien et d'accéder à une nouvelle vision du monde. Le passage s'effectue par le biais du spectateur. Le clown propose, et le public dispose...

Mais le principe fondamental de l'art clownesque demeure toujours essentiellement le même. Il se situe au centre d'une longue dualité posée sur un mode binaire entre la mort et la vie. Le clown résume le combat d'Éros et de Thanatos, pulsions ambivalentes, ambiguës, constituantes fondamentales de l'épopée humaine. Au personnage gentil et naïf, haut en couleur, destiné à amuser la galerie, se greffe un personnage cruel, violent, passionné, ambivalent, à la fois bourreau et victime qui se situe au point de rupture entre le monde rationnel, cohérent, organisé et le monde du chaos.

Le clown s'expose sur scène parce qu'il incarne toute la fragilité, la vulnérabilité humaine, à l'encontre du héros tragique dont il se désolidarise dans un grand éclat de rire. Il consent au déséquilibre, tel un funambule attiré par deux polarités essentielles, oscillation entre un désir de destruction et celui de féconder une nouvelle vision du monde.

Le clown refuse toute morale préétablie, il incarne l'inlassable conquête de la conscience: il traverse le miroir, en allant au-delà des apparences. Il réfléchit alors la longue quête du devenir humain. Il demeure le «fou sage» qui autorise l'espoir. Il oppose au souffle nucléaire la toute-puissante fragilité de son rire. Il actualise la maxime de Nietzsche: «Faire avec le désespoir le plus profond l'espoir le plus invincible.»¹⁷

mathilde baisez

17. *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1964, p. 202.