

Ana Milena Velasquez Angel

DEA Théâtre et arts du spectacle

**"chercher son propre clown,
un voyage à l'envers, chez
Jacques Lecoq"**

**Université Paris III
Sorbonne Nouvelle
2005**



« 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. Le clown exerce sur moi un profond attrait [...], justement parce qu'entre le monde et lui se dresse le rire. Son rire à lui n'a jamais rien 'homérique. C'est un rire silencieux, sans gaïté comme on dit. Le clown nous apprend à rire de nous-mêmes. Et ce rire-là est enfanté par les larmes. La joie est pareille à un fleuve : rien n'arrête son cours. Il me semble que tel est le message que le clown s'efforce de nous transmettre : que nous devrions nous mêler au flot incessant, au mouvement, ne pas nous arrêter à réfléchir, comparer, analyser, posséder, mais couler sans trêve et sans fin, comme une intarissable musique. Tel est le don de renoncement. Le clown le fait symboliquement. A nous d'en faire une réalité » .

Henry Miller, *Le sourire au pied de l'échelle*¹

UNIVERSITÉ PARIS III, SORBONNE NOUVELLE

DEA Théâtre et arts du spectacle

« CHERCHER SON PROPRE CLOWN, UN VOYAGE A L'ENVERS CHEZ JACQUES LECOQ »

**Présentée par
ANA MILENA VELASQUEZ ANGEL**

**Sous la direction de Monsieur
Daniel Lemahieu**

Paris, septembre 2005

¹ Cit. Par, Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Editions stock, Paris, 2003, p171.

SOMMAIRE

	pages
INTRODUCTION	06
CHAPITRE I : Le clown	07
I.1 Définitions	07
I.2 historique	08
I.3 La naissance du clown au cirque	10
□ Les entrées clownesques, le clown et l'auguste	12
□ La situation clownesque	13
I.4 Les costumes	15
I.5 Les maquillages	16
I.6 Les entrées	17
I.7 Un seul clown	19
CHAPITRE II : La pédagogie de Jacques Lecoq ; influences et objectifs ou Mise en perspective de la naissance d'une méthodologie	22
II.1 Le souci de la danse par le mouvement	22
II.2 le souci d'un renouveau du théâtre	23
II.3 Jacques Lecoq	30
CHAPITRE III : La méthodologie chercher son propre clown	35
III.1 Plan de formation à l'école de Jacques Lecoq	35
III.2 le voyage à l'endroit	36
□ Les pas progressifs du voyage à l'endroit	37
III.3 Le clown dans l'acteur : le voyage à l'envers	39
□ Le clown est-il un type ?	42
□ Comment l'acteur peut-il trouver son propre clown ?	42
□ Le clown premier	43
CHAPITRE IV : Les principes du clown, le nez, le jeu.	44
IV.1 Le nez, le nez rouge : un masque, le plus petit masque	44
IV.2 Qu'est-ce qu'un masque ?	47
□ Passage du masque de Dionysos au théâtre	47
□ Le masque au carnaval	49
□ Etymologie	51
□ Le masque double le visage	51
IV.3 Et le maquillage ?	54
IV.4 Jacques Lecoq : du masque neutre au clown	55
□ Qu'est-ce qu'un état dit <i>neutre</i> ?	55

□	L'état neutre pour un acteur		55
□	Qu'est-ce qu'un masque neutre ?		57
IV.5	Le masque neutre dans la pédagogie de Lecoq : la base		58
□	Les gestes du masque neutre		61
□	Le masque neutre et le chœur		62
□	L'identification du masque neutre au service du jeu : « la voix issue du geste »		63
IV.6	Quelle est la relation entre le masque neutre et la recherche de son propre clown ?		66
CHAPITRE V : Le jeu et chercher son propre clown			69
V.1	Définition		69
□	De la psychanalyse	70	
V.2	Le cas du clown		75
V.3	Le jeu pour chercher son propre clown chez Jacques Lecoq		76
V.4	Le Dérisoire		79
□	Histoire et rire		80
□	L'humour		81
□	Clown et dérision		83
V.5	Le bide	85	
□	Le point fixe		85
□	Le bide	85	
□	L'acteur et le bide		87
□	Le contre-costume		88
□	Danger ! le clown comme prétexte	90	
□	Le bide et la situation	92	
□	Le bide de la prétention	93	
□	L'inattendu		94
□	Le bide de l'accident	94	
□	Les causes des accidents		95
□	Appel à un accident		96
□	Le contre-temps	96	
□	Le contre-espace		97
□	L'émotion du bide : la solitude	97	
□	Le désespoir		99
V.6	L'exploit		99
V.7	Chercher son propre clown : les nouveaux clowns	100	
V.8	Clown professionnel		101
CONCLUSIONS			102
BIBLIOGRAPHIE			106

ANNEXES

- I. Images du clown Grimaldi, Foottit et Chocolat
- I. Exercices avec le masque neutre
- I. Exercices à la recherche de son propre clown
- I. Questionnaire aux clowns
- I. Images et entretiens avec des clowns. Séminaire de l'APIAC 2005.
- II. Extrait du livre : « Des métiers mon métier », portrait du clown Ana, Editions Nathan, Paris,2005.

L'auteur tient à remercier le professeur Daniel Lemahieu, les clowns interviewés et Gilles Dupin.

INTRODUCTION

Quel est le mystère de l'existence du clown ? Ceux qui sont clowns, le sont-ils par une malformation génétique, par un don de naissance, par envie, par besoin ? par métier ? La naissance du clown, sa transformation, sa construction et la recherche de son propre clown sont les sujets que nous allons aborder au cours de ce mémoire.

Le clown, l'ami des enfants, l'envie des adultes, le rêve des anciens, les larmes des bébés, la honte des mères, l'artiste de la rue, le chercheur du rire, pour tous ces qualificatifs il existe le paradoxe du mystère du personnage encore à nommer et à découvrir. Ses multiples facettes rendent le clown inclassable, indéfinissable, insaisissable. « Quand on croit l'attraper, ne reste dans les mains que son costume, sa peau. »²

Comme thèmes de référence, nous allons aborder trois aspects sur cinq chapitres : 1. la naissance et le développement du clown au cirque ; 2. la méthodologie et la formation à l'école de théâtre de Jacques Lecoq à travers les masques et le nez rouge comme le plus petit masque représentatif du clown ; 3. la théorie proposée par Jacques Lecoq : le jeu et « Chercher son propre clown ».

La recherche de son propre clown à l'école de formation de comédiens créée par Lecoq se fait à la fin de deux années d'apprentissage, comme s'il y avait besoin de deux conditions préalables, d'une part la maîtrise de multiples connaissances apprises pendant les premières années de formation, et d'autre part une liberté créatrice qui naît avec la solitude du comédien au début de son parcours professionnel.

Lecoq dit qu'il suffit pour un acteur, voire pour n'importe quel individu, de dévoiler ses faiblesses, de partager son dérisoire commun aux êtres humains, et d'établir une complicité avec le public pour que le rire se produise et que le clown se manifeste. La façon d'aborder ce travail passe par le jeu. L'acte de jouer, développé dans ce mémoire, se définit chez Lecoq comme une alliance entre un voyage et une connaissance qui guide ce voyage. La connaissance du mouvement corporel va aider l'acteur à faire le voyage de la vie et du théâtre.

La pédagogie de Lecoq à travers les "deux voyages, à l'endroit et à l'envers" relie le voyage que constitue l'acte de jouer à une connaissance pratique des gestes humains signifiant une attitude culturelle. Le voyage à l'endroit est celui que l'acteur initie dans sa rencontre avec le personnage. L'acteur va vers un personnage qu'il ne connaît pas a priori. Il a pour seul bagage son corps et sa pensée qu'il devra pouvoir mettre au service de cette rencontre et de l'expression de cette rencontre. Avec le voyage à l'envers, Lecoq découvre le clown et son jeu. Il découvre l'attendrissement d'un personnage qui habite dans chaque individu, un être qui est seul à sentir ce qu'il sent, à être le corps qu'il est, un être paradoxal.

Le clown est la radicalisation des forces que peut avoir un acteur à jouer avec son corps individuel. Le clown est un temps fort du voyage car, avec le clown, l'élève découvre une dimension dramatique personnelle. "Le clown prend acte de notre solitude, et en partant de là, souligne notre condition humaine"³.

En quoi consiste la naissance et la construction de son propre clown ? Devenir clown est un acte solitaire, même si l'apprentissage ou la découverte est accompagné par un pédagogue. Ceci ne relève d'aucune méthode ou formule. Lecoq pousse même l'acteur à donner naissance au clown en fouillant en lui pour y trouver ce qui est enfoui et le faire sortir de l'intime. Le clown est un personnage ; il est un poète, même s'il est accompagné, entouré et conseillé pendant sa naissance et la création de ses spectacles. Son acte est absolument personnel et authentique.

François Cervantes, acteur et metteur en scène, dit : « Devenir clown, ce n'est pas mettre un nez rouge, ce n'est pas faire rire, être caricatural ou excentrique, mettre des habits colorés et des cheveux rouges, ce n'est pas rire ou pleurer fort. Devenir clown, c'est devenir poème »⁴

Le clown est-il une espèce de regard sur nous-mêmes ? Comment chercher son propre clown ? Que faire et comment une fois que son propre clown se manifeste, quelle est la suite de la métamorphose de l'acteur clown ? Que faire de cette essence en matière dramatique ou spectaculaire ? Quelle est l'importance du nez rouge en tant que masque ? Quels sont les aspects représentatifs du clown depuis sa naissance au cirque ?

Le clown est un acteur et un auteur en même temps. Il crée lui-même son propre matériau à partir de soi. Quelle est la place du formateur ou pédagogue dans le devenir clown ? Alain Gautré, élève puis professeur chez Jacques Lecoq, auteur et metteur en scène, parle de l'enjeu du formateur comme un transmetteur qui doit laisser le clown assumer ses pannes et être seul face à lui-même. Le soi-même est très important. « Mais comment aider à être soi ? [...] Dans le clown, le soi-même est sublimé artistiquement. La formation au clown n'est pas une psychothérapie. De plus, le formateur doit apporter une dimension technique qui est celle de l'acteur »⁵

Après le travail mené par Lecoq, des nombreuses pédagogues travaillent sur la naissance et le devenir du clown, l'institut de préfiguration des arts du clown, l'Apiac, fondé par André Riot-Sarcey, travaille depuis des années sur le clown, en donnant l'opportunité chaque année à un nombre d'individus d'apprendre à être clown. Les premiers fruits de l'institut sont les « Nouveaux nez », une troupe constituée par quatre clowns et son directeur et professeur André Riot-Sarcey. Poussé par l'urgence de créer des méthodes et des lieux pour que la multitude de candidats, qui arrive à l'Apiac,

² Le Moal Annick, *L'imaginaire du clown*, Thèse de doctorat, Paris 7, 2003, p377.

³ Stefanescu Lucien, *La formation corporelle de l'acteur au XX^{ème} siècle*, Thèse de doctorat, Paris III, 1972, p145.

⁴ APIAC, *Rencontres de clowns*, Bourg-Saint-Andeol, décembre 2001, p16.

⁵ Ibid., p30.

puisse donner corps à sa démarche, il a créé un séminaire-rencontre annuel sur le clown et la transmission où sont invités les clowns, pédagogues et personnes intéressées à débattre de ce sujet : quelle est la procédure que chacun utilise à partir de son idéologie pour encadrer les individus à devenir clowns ?

Intéressés par la transmission et la formation de l'art du clown, des artistes comme Pierre Byland, Philippe Gaulier, Michel Dallaire, Tortell Poltrona, Nikolaus, Slava Polunin, André Riot-Sarcey⁶, entre beaucoup d'autres, sont venus aux séminaires-rencontres de l'Apiac pour partager leurs pensées et principes sur le clown. À l'origine de ce sujet, se trouve Jacques Lecoq, qui se mit à chercher dans son école de théâtre, une forme, une façon d'accoucher de clowns dans une salle de cours depuis 1956 à Paris, développant une pédagogie que plus tard lui-même décrira comme « un voyage à l'envers ».

Nous allons décomposer ce voyage à fin de mieux comprendre sa nature ses origines et ses fruits aujourd'hui incarnés par des clowns professionnels et amateurs, comme par des pédagogues et metteurs en scène au cirque et au théâtre.

Comment expliquer ce que veut dire, « chercher son propre clown » ? Ce n'est pas facile du tout. Savoir si c'est juste parler d'un « enseignement » du clown est délicat, mais essayer de saisir l'essence de ce personnage « le clown » à travers des mots et des notions existantes comme celles du masque, du jeu et du rire est l'aventure de ce travail, qui est à la fois vivant et vrai tout en étant personnel et public.

Déclaration des principes

Comme tout clown, l'expérience personnelle est son noyau et sa source. Dans mon cas personnel à l'origine de l'écriture ce mémoire se trouve mon expérience en tant que comédienne et clown : (voir annexe n.6 extrait du portrait du clown Ana)

Depuis six années, j'ai quitté mon pays d'origine, la Colombie. Par hasard j'ai trouvé un nez rouge, qui s'est accroché à mon nez comme une prothèse pour pouvoir respirer ce monde étrange et étranger. J'ai trouvé que ma façon de jouer, de vivre, d'assimiler le monde depuis toute ma vie et ici en Europe s'articulait dans le clown. Et que l'univers auquel j'avais eu accès naturellement dans une troupe de clowns en Espagne devenait de plus en plus sujet de séminaires, de stages, de cours, de rencontres.

⁶ André Riot-Sarcey, clown, comédien, metteur en scène et co-créateur de la troupe de Nouveaux nez, a été formé à l'école Jacques Lecoq (1972-1974). Il a participé à la création du cirque Roncalli (Allemagne) en 1976. Formateur de jeu de l'acteur et art clownesque au CNAC, il fonde en 2001 l'institut des arts du clown, L'APIAC à Bourg-Sain-Andeol, Ardèche.

Ce mémoire n'est qu'un effort pour comprendre comment un pédagogue peut apprendre à un clown à être clown. Voilà... à chercher son propre clown, c'est la réponse : le clown est là, il a toujours été là mais il ne le savait pas. Il n'ose pas sortir parce qu'il faut du courage, de l'entraînement, de la patience. Il faut aussi de l'humour, de la vie, de la mort, de la souffrance. En définitive, il faut de l'humain. C'est la raison pour laquelle le clown est arrivé aux portes de l'école et aux portes d'un théâtre, parce que le théâtre commençait à avoir une carence de l'humain. Au personnage lui manquait la vie, à la vie même lui manquait l'homme. Le clown est-il né au cirque parce qu'il n'y a pas un acte plus humain que la chute ? Le cirque est un hymne à l'idée de tomber alors que l'école sert d'apprentissage à ne pas tomber. Aujourd'hui des milliers des personnes vont aux stages de clown pour apprendre l'humanité.

On rejoint donc le but fondamental de Jacques Lecoq : faire du comédien pas seulement un artiste, mais un vivant dans la vie.

Quel est le pas suivant de ce mémoire nous demande la pensée ? Pour moi ça sera d'identifier dans ma culture, dans le contexte colombien la poétique du clown pour en faire d'elle une possibilité d'expression artistique et propre. Jusqu'à aujourd'hui inexploré dans les milieux amateur et professionnel. En tant que clown j'ai une arme : le nez rouge prêt à attaquer en attendant qu'en Colombie les balles deviennent aussi rouges avec des élastiques...

CHAPITRE I

Le clown

I.1 Définitions

Le mot anglais «clown» signifie paysan, rustre, vilain. Le dictionnaire Littré définit le clown comme un personnage grotesque de la farce anglaise et le Larousse comme un personnage grotesque du théâtre anglais. La fonction du clown, analyse René Paquot⁷, est liée à l'existence du cirque : Ce sont des comiques qui exécutent d'une façon remarquable des exercices d'équilibre et de souplesse et qui peuvent faire rire les spectateurs. Le Larousse du XX^{ème} siècle parle d'un acteur bouffon, d'une grande agilité, d'une grande souplesse, qui divertit le public par sa feinte maladresse et ses lazzi dans les cirques. Aujourd'hui, le lieu physique du cirque n'est même plus indispensable, puisque le métier de clown appartient également de plein droit au théâtre, à la rue et aux arts en général.

Pour Bescherelle, le clown est devenu dès le milieu du XIX^{ème} siècle un véritable artiste : "il est à remarquer cependant que les clowns qui figurent aujourd'hui dans nos cirques [...] sont de véritables artistes ; leur talent consiste à exécuter des exercices d'équilibre, de souplesse et d'agilité avec une habileté et une dextérité vraiment remarquable »⁸

Il peut être intéressant de se pencher sur le sens ancien du terme. Le Larousse du XX^{ème} siècle précise à ce sujet: "Ce type grotesque nous a été donné par l'Angleterre, qui l'avait emprunté au *gracioso* ou paysan-bouffon du théâtre espagnol".

I.2 Historique

Le clown existait avant même qu'il ne s'appelle par ce nom. C'est impossible de savoir qui a été le premier clown de l'histoire, mais il existe des éléments montrant que ses origines sont antérieures à notre ère. Il y a environ quatre mille ans dans la Chine ancienne, il existait un bouffon qui s'appelait *Yusze*, serviteur dans la cour de

⁷ Paquot René, *Approche du clown en France, analyse des entrées clownesques de Tristan Remy*, Mémoire de licence, université catholique de Louvain, 1990, p4.

⁸ Bescherelle Louis-Nicolas, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Tome deuxième (G-Z), Paris, chez Garnier frères, 1856, p679.

l'empereur *Chiu Shih huang-ti*, constructeur de la muraille chinoise. Lors de la construction de cette grande muraille, beaucoup de personnes ont sacrifié leur vie. Malgré cela, l'empereur s'était obstiné à faire peindre la muraille, alors que le peuple étonné avait peur pour les ouvriers. Personne ne voulait prendre le risque de dire à l'empereur de ne pas le faire. Et puis un jour pendant une représentation, le bouffon dissuade d'une manière subtile et comique l'empereur de ce travail. C'est comme cela que le bouffon a pu sauver la vie de milliers de personnes et épargner beaucoup d'années d'efforts inutiles pour la Chine.

Dans le livre *clowns et farceurs*⁹, l'histoire du clown est plus ancienne. On y parle de la découverte de dialogues sur les tombes égyptiennes du 2^e et 3^e millénaires avant J.C. consacrés à la bouffonnerie et à la satire. Des traces ont également été retrouvées au Tibet, en Chine, au Japon, en Iran, en Afrique noire, en Islam et en Amérique précolombienne.

D'autre part, en Orient il y avait les «lubyet» ou «hommes froids» qui marchaient en imitant par leurs pas les membres de la famille royale. Dans toute l'Asie et plus tard en Grèce on trouve des bouffons et farceurs qui jouaient pendant l'entracte des pièces théâtrales ou même à la fin de la pièce en reprenant l'histoire à leur manière. Homère parle des personnages maquillés et déguisés qui jouaient des dialogues comiques et imitaient les personnages populaires. A Rome, le bouffon «cicirro», qui jouait avec un personnage inspiré d'un coq, et «filemon» exécuté pour être chrétien ont été très aimés par le peuple. A Rome, civilisation du spectacle, tout était visible, théâtralisé, des sacrifices rituels, des parades militaires, des funérailles. Les *ludi*, jeux donnés lors des grandes occasions, se déroulent dans les amphithéâtres et précèdent les combats de gladiateurs, le premier date de 264 avant J.-C. Ils consistent en des courses de chars, des démonstrations athlétiques, défilés de phénomènes et d'animaux exotiques, jongleurs, écuyers, équilibristes, dompteurs d'animaux et faiseurs de tours. Coûteux et sanglants, les *ludi* ne survivent pas à la chute de l'empire et à l'expansion du christianisme. En Orient, seule Constantinople possédait un hippodrome, fermé par l'église en 1204, après la prise de la ville par les croisés. Le mot « cirque » disparaît alors jusqu'au XVIII^{ème} siècle.

C'est au XV^{ème} siècle que la fête des fous connaît un grand succès burlesque et populaire. Les comédiens étaient partout : à la cour, les bouffons se chargeaient d'amuser le roi et dans la rue les bouffons gagnaient leur vie avec des « trucs » sortis de l'imagination et des prouesses corporelles. En France, tous les rois ont eu un ou plusieurs bouffons, les riches et les puissants également. «Des pauvres hères difformes venaient faire rire les grands de ce monde, annoncer le futur ou la volonté des dieux»¹⁰ . A la fin de la renaissance et au début du classicisme les bouffons de rues s'officialisent et pénètrent au théâtre. En Italie au XVI^{ème} siècle, va prendre force le spectacle comique et populaire grâce à la commedia dell'arte ou les personnages étaient définis par des caractéristiques fixes et générales de manière que leur jeu s'inscrivait selon un ensemble de principes propres. Il existaient trois groupes distincts dans la comédie : les amoureux, les vieillards et les serviteurs. Ils se différenciaient par leurs caractéristiques de comportement, leurs costumes et leurs masques. La commedia dell'arte s'est répandue dans toute l'Europe, grâce à la reconnaissance du pouvoir royal qui par exemple en France sous Louis XIII rémunérait quelques troupes de théâtre. Les troupes jouaient la tragédie, la farce et la comédie avec des acteurs organisés comme la troupe de Molière, et avec des acteurs venus de la rue et des fêtes foraines, les farceurs. Et puis, ceux qui ne recevaient pas d'aide royale jouaient à la foire et inventaient les parades, c'étaient les saltimbanques.

Il est dit que *Joseph Grimaldi*, italien, fit découvrir la commedia dell'arte et la pantomime en Angleterre, et c'est de l'Angleterre qu'à la fin du XVIII^{ème} siècle arrive à Paris le spectacle équestre de *Philip Astley*, reconnu dans tous les ouvrages pour être l'origine du cirque. C'est au cirque qu'apparaît pour la première fois le terme de clown pour désigner cet acteur : il incarne tous les acteurs comiques des siècles antérieurs, qui joue et fait rire le public.

I.3 La naissance du clown au cirque

Philip Astley (1742-1814) fonda en 1770, à Londres, le premier cirque moderne, d'abord, une vaste piste circulaire de sable à ciel ouvert, puis, dès 1779, un

⁹ Cf. *clowns et farceurs*, Ouvrage publié sous la direction de Jacques Fabbri et André Sallee, Bordas, Paris, 1988.

¹⁰ Martin Serge, *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, L'entre-temps éditions, Saint-Jean-de-Vedas, 2003, p19.

amphithéâtre stable construit en bois. Astley, écuyer, centrait ses spectacles sur des exhibitions équestres coupées par des numéros de danseurs sur corde, d'acrobates ou de clowns : c'étaient alors des cavaliers grotesques. A partir de 1794, il combina la scène et la piste, permettant ainsi aux écuyers et aux acrobates de se produire ensembles : les chevaux sautaient par-dessus de larges bandes de toile (bannières) et passaient au travers de cerceaux tendus de papier. Les acrobates et écuyers, faisaient la voltige consistant à monter et à descendre tour à tour d'un cheval au galop. Les acrobaties équestres étaient très populaires au tout début du cirque. Pendant ces numéros, le clown jouait un rôle important. Il interrompait le spectacle avec ses pitreries acrobatiques ou ses blagues avec le chef de piste, et permettait ainsi aux écuyers et à leurs montures de se reposer. (voir annexe N1 image du clown Grimaldi, Foottit et Chocolat)

Pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, les numéros équestres furent remplacés par des figures d'équitation classique (où l'écuyer vêtu comme son cheval se faisait obéir au doigt en parfaite harmonie) ou par des enchaînements d'exercices que le cheval exécutait et sans cavaliers, obéissaient simplement aux injonctions du dresseur.

La figure du clown, cavalier grotesque puis cascadeur comique, évolue à partir de 1840 avec le «clown grimaçant», le "clown parleur". Il donnera, vers 1870, le personnage de l'auguste. La ménagerie, élément majeur du cirque moderne, prend une importance croissante à partir de 1840. Le clown, était avant tout un comédien et un artiste doué d'agilité et d'humour. Il divertissait les autres par sa drôlerie et son seul but était d'amuser le public dans l'ensemble du cirque. Ce rôle amusant du clown au cirque se transmettait de génération en génération, pour mentionner quelques clowns du cirque : l'anglais Foottit, le russe Popov, le suisse Grock, et les frères Fratellini. Ils sont restés dans leur cirque pendant presque toute leur vie.

Les premiers clowns, ceux qui figuraient déjà aux programmes *d'Astley* ou de *Franconi*, étaient des écuyers comiques, ils détendaient les spectateurs en parodiant les exercices de voltige que venaient d'exécuter les véritables écuyers. Dotés d'une grande souplesse indispensable pour simuler une chute de cheval, les clowns se recrutèrent bientôt parmi de véritables acrobates. Les annales ont retenu les noms

de Grimaldi en Angleterre, d'Auriol en France. Ce dernier a laissé des *Mémoires* où il revendique le titre de «plus grand grotesque d'Europe».

Le clown au cirque s'adjoint très vite un partenaire: l'«auguste». Son costume est misérable, son maquillage grotesque ; Il reçoit les gifles et les coups de batte que le clown a peut être emprunté à Arlequin. Plus tard, le duo comique fut complété par Monsieur Loyal. Toujours en habit, Monsieur Loyal incarne la direction du cirque et, en posant des questions sérieuses, provoque des répliques hilarantes.

A la fin du XIX^{ème} siècle, les clowns parleurs surpassent les clowns écuyers ou acrobates, et l'on voit apparaître des duos comiques, dont le premier est celui de Foottit et Chocolat. La tradition fut entretenue par Antonet et Béby, Pipo et Rhum, Dario et Bario, Alex et Porto, etc.

Vers 1922, les frères Fratellini deviennent célèbres avec leur numéro de clowns musicaux. Paul, Albert et François étaient aussi admirables musiciens qu'excellents danseurs et acrobates. Une entrée des Fratellini comprenait, parfois, une douzaine de comparses : Ces acteurs de complément étaient appelés «pitres» et «contre pitres ». Les diverses troupes de clowns musicaux utilisent non seulement les instruments classiques comme le violon, l'ocarina, la clarinette, le saxophone, mais ils jouent aussi de l'accordéon et du concertina (petit accordéon hexagonal). Parfois, ils masquent les instruments dans des accessoires inattendus, tels des gants, chapeaux, bêtes empaillées, etc.

Des « reprises clownesques » et l'intervention d'un Monsieur Loyal ponctuent régulièrement le spectacle : elles détournent en partie l'attention du spectateur de l'installation des agrès nécessaires au numéro suivant, et le soulage, par le verbe et le rire, de la tension émotionnelle provoquée par le numéro précédent. Globalement, un spectacle de cirque classique peut être vu comme l'entrelacs de trois types d'émotions : le rire, l'émerveillement et la peur (de tomber, d'être englouti, d'être lâché...), dont la récurrence a pour effet de placer le spectateur dans un état comparable à celui d'un nageur en apnée, qui doit sans cesse reprendre son souffle entre deux plongées. La logique d'enchaînement, non narrative, est celle du collage

d'éléments variés.

Un spectacle de cirque comportait : une entrée clownesque, un numéro équestre, le dressage de fauves (félins, ours...) et si possible un numéro d'éléphant, un numéro d'art aérien – trapèze, fixe, ballant, volant ou Washington, corde aérienne ou volante, tissus, etc. –, un numéro de jonglerie, et de l'acrobatie et/ou de l'équilibre (sur fil, sur objet mobile, au sol...). Le spectacle se terminait généralement par une parade de tous les artistes. La « musique de cirque » aussi (cuivres et percussions) est indispensable, chaque étape étant marquée par une pose et l'appel aux applaudissements. L'artiste s'efforçait d'installer dans l'esprit du public l'idée d'une limite infranchissable pour évidemment mieux la franchir.

Il y a une « esthétique-cirque », aisément identifiable, qui rappelle à la fois la corrida, les parades militaires. Elle s'exprime par sa très riche imagerie : nez rouge et savates de l'auguste, sac pailleté et cône du clown blanc, tabourets des fauves, balle en équilibre sur museau d'otarie, brandebourgs de Monsieur Loyal... Les artistes de cirque, à l'exception des clowns et de Monsieur Loyal, ne parlaient pas. Ils ne jouaient pas un personnage. Ce qui était propre aux artistes était l'exploit et aux clowns leurs entrées.

Les entrées clownesques, le clown et l'auguste

Ce qu'on appelait le clown jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle était le clown issu du cirque, un personnage maquillé en blanc avec chapeau pointu et un costume pailleté ; l'auguste était masqué d'un nez rouge et jouait en contre-point. Cette relation entre le clown et l'auguste crée les situations comiques : les entrées clownesques. La distinction du clown et de l'auguste comme deux personnages différents et opposés est toujours certaine en Espagne mais en France l'auguste est devenu le clown, et le clown est reconnu comme le clown blanc.

D'où vient cette différenciation entre les clowns ? On attribue des anecdotes à la naissance de l'auguste ; l'une d'entre elles raconte qu'un jour un garçon de piste ayant trébuché ivre à l'entrée de la piste, se retire gêné par les rires du public qui criait à la fois : « augus ! » qui veut dire en allemand : idiot. L'autre raconte qu'un jour dans un cirque un palefrenier gros et un autre petit, que pour rigoler, le petit avait pris le

costume du gros, alors que le gros s'était mis à courir avec l'intention de frapper le petit, et celui-ci pour échapper entrainé en piste, tombait entre les numéros des écuyers en faisant rire le public de manière que le directeur leur demanda de le répéter les jours qui suivent.

Ces clowns là n'avaient pas à jouer des personnages ; ils faisaient rire d'eux-mêmes. Ils faisaient rire malgré eux et à leurs dépens. La nature de l'auguste reste interchangeable à travers les siècles, il ne cherche pas à jouer un personnage hors de sa nature, qui fait rire sinon qu'à partir de sa condition il se met dans des situations peu favorables et son inadéquation éveillent le rire.

Le cirque est l'endroit où ces deux modes de pensée et systèmes d'expression voisinent. L'auguste déforme systématiquement les mots qu'il ne comprend pas mais s'exprime par le geste, par l'attitude corporelle ou la mimique. Il ne comprend pas la logique de la raison mais son imagination est féconde. Là où il pourrait être victime de la technique, il contourne la difficulté pour conférer à l'objet une autre finalité. Par exemple, incapable de réparer le moteur de son automobile il en extrait des rouages dont il fera des plaques harmoniques lui permettant d'interpréter de la musique. Du rapport entre ces deux personnages sur la piste, sont créés les notions de situation clownesque et entrée clownesque.

La situation clownesque

Le rapport entre le clown et l'auguste est souvent de nature pédagogique. Le clown explique, donne l'exemple et c'est quand l'auguste doit faire son tour, seul, que survient la chute comique. Car, non seulement il ne comprend pas les explications, mais encore il parodie plus qu'il imite. La situation est imitation contrefaite d'une réalité devenue, dans la perfection de son exécution par le clown, un modèle. Le clown donne le mode d'emploi d'un outil ou bien il enseigne ce que doit être un rapport social. Par exemple, il apprend à l'auguste comment l'on se conduit quand on rencontre une dame. Il exhibe, avec aisance, les conventions sociales : le clown est parfait, accompli, exemplaire dans ses gestes et ses actes. L'auguste, de son propre chef ou sous la contrainte, tente de répéter les gestes de son modèle, mais il n'y

parvient pas. Ce que l'on appelle pitrerie chez l'enfant n'est en fait que la tentative maladroite et désespérée de s'intégrer à la société par l'imitation. De là, dans plusieurs définitions du clown on retrouve le mot pitre. Il reste alors à l'auguste l'alternative d'être victime de la catastrophe engendrée ou de détourner les conventions sociales par le pouvoir de l'imagination. Et c'est ce qui rapproche l'auguste de l'enfant, tandis que le clown blanc incarne au mieux le paternalisme, au pire la répression policière. Si cette parodie est installée, le gag arrive comme un événement. Généralement le gag provient du comportement inopiné d'un accessoire qui prend soudain une autonomie : la chaise qui s'écroule, qui s'envole ; le pupitre qui s'en va seul avec la partition du musicien, éléments composants du langage clownesque, que nous allons développer.

Le comportement enfantin de l'auguste se manifeste de plusieurs façons ; les déformations de sa langue, la manière dont il exhibe ses émotions et donne cours à ses sentiments, et c'est ce qui accentue le rapport de pouvoir entre les deux personnages, le clown, et l'auguste.

Les situations comiques entre ces deux personnages sont mesurées par leurs différences ; leurs logiques opposées ; la naïveté de l'auguste, et le savoir du clown ; la langue ; les déformations, les jeux polysémiques, les sonorités ou la décomposition du langage ; leurs costumes et leurs maquillages.

Jacques Lecoq, dès ses premières recherches sur le clown au cirque a utilisé l'expression de « clown hiérarchisé » car le rapport entre les clowns, est un rapport de pouvoir : le plus fort et le moins fort, l'intelligent et l'idiot, le connaisseur et l'ignorant, etc. Les différences entre ces deux personnages au cirque sont présentes dans toutes leurs caractéristiques, leurs habits, leurs comportements, leurs maquillages, leurs logiques, ainsi :

I.4 Les costumes

A propos du costume du clown et de l'auguste, Philippe Gaulier¹¹ raconte simplement qu'au XVIII^{ème} siècle l'écuyer, dresseur des chevaux, avait deux assistants qui entraient sur la piste. Pour nettoyer les sédiments des animaux après leurs

³⁴Philippe Gaulier, élève et professeur à l'école Jacques Lecoq, clown et comédien, aujourd'hui directeur et professeur de sa propre école de théâtre, à Montreuil, Paris.

exhibitions, l'un était plus gros et l'autre était maigre, sûrement dérivé de l'anecdote de la naissance de l'auguste avec les palefreniers. Un soir, le maigre a pris le costume de son copain et son copain dans l'urgence a dû mettre le costume de l'autre, de manière que celui qui était maigre avait un pantalon énorme qui l'empêchaient de bien marcher et que le gros avait des vêtements trop petits. Alors, pendant qu'ils ramassaient et changeaient la piste, ils se battaient et tombaient, et provoquaient le rire parmi le public, de telle sorte, que le directeur leur a demandé de refaire la même chose chaque soir ! De ce rapport entre la personne, ses caractéristiques physiques et son costume naît l'image esthétique du clown. Le contre-costume, appelé par Jacques Lecoq un costume, qui au lieu de vêtir ses défauts, les met en évidence, serait une des premières recherches de son propre clown. Mais n'allons pas si vite, car le passage entre le clown, l'auguste et son propre clown semblent complexes. D'abord les costumes de nos deux personnages :

Hugues Hotier¹² dans son analyse sémiotique du clown parle de l'importance du costume de ces deux personnages, le costume indique la place que le personnage a dans la société et concrétise la réussite ou l'échec social. Il compare la « robe » du clown, magnifique costume de lumière, à celui du toréador, comme connotation sociale du personnage, avec des paillettes comme des pierres précieuses qui indiquent la richesse. Les larges épaules augmentent la carrure, comme symbole de puissance, avec aussi un chapeau haut en cône. En revanche, l'auguste a un costume invendable, trop voyant, avec beaucoup de couleurs et d'une taille trop grande, comme ses chaussures, et un chapeau trop petit et plat. Ainsi le costume du clown incarne la réussite et celui de l'auguste l'échec.

I.5 Les maquillages

Le maquillage du clown est d'une neutralité extrême. Il a son visage tout blanc et quelques traits dessinés avec le noir pour ne pas perdre la proportion du visage : il incarne cette pureté du blanc. Par contre, l'auguste accentue sa véritable physionomie, en agrandissant ses yeux ou sa bouche, en mettant une perruque. Le maquillage exprime cette opposition de caractères. Les signes de l'intelligence s'opposent aux signes de la naïveté et de la joie. L'auguste porte un nez rouge, et le

¹² Hotier Hugues, *Les clowns. Analyse sémiotique*, In Revue Degrés, N.32, 1982, p9.

clown non. « ...Finalement, l'intelligence est uniforme et, somme toute, banale, alors que la bêtise est riche et variée et, tous comptes faits, plus originale. Il y a mil et une variantes dans le maquillage de l'auguste, il n'y a qu'un masque du clown... comme si intelligence et platitude, intelligence et monotonie allaient de concert. »¹³

Le maquillage du clown, comme celui de l'auguste, porte une tradition millénaire : celle de la commedia dell'arte où le maquillage exagérait les traits dû à l'absence de lumière sur la scène ; celle du Jodelet, farceur du XVI^{ème} siècle qui jouait avec le visage enfariné. Il est devenu tout comme le nez rouge un symbole du clown. Se maquiller est entrer dans un niveau de jeu différent de celui de la vie quotidienne. Il n'est pas si radical comme le masque car il est dessiné sur le vrai visage de la personne, mais il porte en lui une charge poétique et pleine de significations. Il existe toute une variété dans les maquillages de l'auguste, tandis que pour le clown l'uniformité du blanc sur le visage contraste avec la bouche, les yeux et le nez rouge de son partenaire. Depuis que les clowns sont allés jouer sur d'autres scènes comme celle du théâtre ou de la rue, le maquillage a beaucoup varié. Les dimensions du cirque se prêtaient à un maquillage plus marqué ; au théâtre, la proximité du public et la lumière ont mesuré la grandeur des bouches et des yeux maquillés du clown. Dans la recherche de son propre clown, le maquillage est ôté ; il n'est pas nécessaire ni imposé à l'acteur, le maquillage vient après, il accentue plutôt que cacher les défauts, chercher son propre clown est aussi une découverte de ses lignes sur le visage, le clown crée son maquillage.

Le clown, se caractérise par un aspect physique bien équilibré, la plupart du temps bien habillé, avec son costume de paillettes, des ballerines et son chapeau conique blanc. Donc son maquillage correspond à cette image de pureté suprême et d'équilibre ; son visage tout blanc avec quelques traits sur le nez et les oreilles et une arcade sourcilière qu'il choisit avec beaucoup de soin, car c'est là où chaque clown blanc peut indiquer l'intention de son expression. Ce clown là n'entraîne pas beaucoup d'hilarité ; d'ailleurs on se demande : qui a créé qui ? Il est possible que l'auguste, farceur, blagueur de naissance ait créé un roi sur la piste pour pouvoir en rire. Ou le contraire, qu'un roi de la piste ait décidé de chercher un fou pour ne pas s'ennuyer... ou bien, c'est le public qui les a créés.

¹³ Ibid.

Pour revenir à l'auguste, c'est ce côté humain, animal, bête, enfantin et dérisoire qu'il cherche aussi avec son maquillage, une grande bouche lui permettra de ne pas pouvoir cacher sa joie ou sa tristesse. Les yeux pour regarder le monde et l'envie d'y réussir en se cognant partout lui gonfleront le nez. Le nez rouge ; le plus petit masque du monde chez Jaques Lecoq.

I.6 Les entrées

Dans sa conférence : « homo-stupidens » à propos du clown, dans le festival de Burlesques et de clowns au Samovar 2005, Pierre Byland expliquait l'origine de l'expression *entrées clownesque*, en disant : l'origine du mot *porte* vient de Remus et Romulus, là où ils portaient la charrue ils ont fait une marque avec celle-ci ; c'était les portes de Rome. Quand ils ont fait une enceinte ils l'ont appelée porte. De là on dit que la femme est enceinte et on appelle le périphérique qui entoure une ville : enceinte. C'est pour cela que les clowns sont spécialisés dans les entrées et les fausses sorties car sortir-partir c'est mourir un peu, et chaque fois qu'on entre c'est une naissance.

Les entrées clownesques sont des sketches courts. Les clowns entrent en scène et vivent une petite situation composée de moments comiques, par des gags et par des exploits, principalement entre le clown et l'auguste et quelquefois avec le directeur de piste, Monsieur Loyal.

La relation entre le clown et l'auguste est la base des entrées clownesques. Elle est fondée sur l'opposition quel que soit le sujet de la situation : la dynamique d'une entrée clownesque réside dans le désir du clown blanc de réussir son exploit, son numéro, son spectacle et le désir naïf de l'auguste d'y réussir aussi en vain car il n'a pas l'intelligence de son partenaire empêchant, malgré lui, le déroulement normal de la situation.

Dans le film de Fellini « les clowns », comme dans le livre « clowns et farceurs », et « entrées clownesques » de Tristan Remy, de nombreux textes décrivant les entrées des clowns sont consignés. Par exemple :

L'entrée du *gâteau*¹⁴:

Le clown a décidé de faire porter un gâteau par l'auguste au domicile de sa fiancée. Le messenger est prévenu : qu'il n'y touche surtout pas, même si la demoiselle lui en propose une part ! Resté seul sur la piste, le porteur le regarde avec convoitise. Il ouvre, mais c'est seulement " *pour voir* " un tout petit morceau, juste pour goûter ? D'accord. puis deux, puis trois... *c'est délicieux !* Naturellement le gâteau tout entier sera vite avalé. Quand le clown réapparaît, le gourmand jure qu'il a accompli sa mission. La jeune fille a tout mangé devant lui, il en est le témoin. "*C'est parfait, dit l'autre. Faisons nos bagages et filons à toute allure. Ma fiancée était infidèle, j'ai empoisonné le gâteau. A l'heure qu'il est, elle doit se rouler par terre. Dans dix minutes, elle ne sera plus de ce monde...*" Voilà maintenant l'auguste qui se tortille de douleur. Il lui faudra bien avouer qu'il a "*un tout petit peu*" goûté au présent fatal. *Un tout petit peu?* Le clown lui versera quelques goûtes de contrepoison. « *L'empoisonné*" en réclame encore et encore et toujours davantage. Bien entendu, cela ne se terminera pas en tragédie. Tout au plus par quelques coups de batte et une poursuite finale. Nous sommes au cirque!

Les entrées clownesques appartiennent au cirque, c'était dans la dynamique des exploits présentés sur la piste que les clowns faisaient ses entrées, jouaient des situations courtes et à tour de rôle introduisaient les numéros. Que sont-elles devenues aujourd'hui quand la séparation entre le clown blanc et l'auguste s'est produite ? Chacun est parti se développer tout seul dans d'autres espaces, avec d'autres partenaires, avec des intérêts différents. L'entrée clownesque est devenue un numéro, on parle du numéro du clown ; sortir de l'ensemble de la piste a obligé les clowns à se construire ses propres repères : son espace, son histoire, son antagoniste et parfois son public, en fin, son univers. Chercher son propre clown est aussi la création à partir de son esthétique individuelle, d'un numéro ; un numéro originel propre d'un univers particulier car son propre clown n'est qu'un. Un clown.

I.7 Un seul clown

Pour Remy Tristan les clowns ont mis près d'un siècle pour devenir ce qu'ils devaient être. Toute l'histoire du clown tient à ses attributions à la scène ou dans les

¹⁴ C.f. *Clowns et farceurs, défauts et travers humains*, Ouvrage publié sous la direction de Jacques Fabbri et André Sallee, Bordas, Paris, 1988.

manèges. «Nous l'appelons tous ainsi, indistinctement, parce que c'est plus simple, parce nous en avons pris l'habitude et aussi parce que la beauté du mot lui-même, l'étrangeté de son origine, la forme des cinq lettres qui le composent, le seul mot de la langue française qui ait l'air d'un idéogramme, le son qu'il exprime, semblent faits de toute éternité pour eux. L'adéquation du mot et de son objet est totale. S'il existait une physionomie des mots, on ne pouvait pas trouver mieux»¹⁵.

Sans entrer dans la polémique de savoir si le clown est antérieur à sa naissance anglaise, pourvu que le mot clown soit issu de l'anglais, l'art de ce personnage repose sur la qualité de son jeu hérité de tous ses ancêtres comédiens. On peut le faire remonter aux bouffons, aux fous médiévaux, aux farceurs, aux saltimbanques, aux baladins, aux types de la *commedia dell'arte*. Aujourd'hui le clown fortement développé au cirque et au théâtre est une synthèse de tous ces types de jeu jusqu'à devenir lui-même, indépendamment du manège et des arts acrobatiques, un personnage, un seul clown qui n'a pas autant besoin du clown blanc et qui a même laissé tomber son appellation d'auguste pour s'appeler lui-même : clown, tout en sachant qu'il ne sera jamais à la hauteur de son premier ami de la piste, et qu'il ne portera jamais de paillettes sur son costume.

"La renaissance du nouveau clown s'est produite le 19 avril de 1961, rue du bac, chez Jacques Lecoq", dit Pierre Byland. "Pierre Byland a ramassé le nez rouge des arènes du cirque et nous l'a amenée à l'école" dit Lecoq. « A l'époque c'était un point rouge mystérieux qui re-interrogeait beaucoup des gens et qui les a rassemblés » Pierre Byland.

Le clown est sorti de la piste voir ailleurs : au théâtre, dans la rue, pour trouver ses copains, pour respirer un air sans odeur d'animal. Le clown blanc est resté au cirque parce que c'est le seul endroit où il est chef, et parce que la perfection des dompteurs et des acrobates lui plaît beaucoup ; la plupart des clowns blancs, on les voit aujourd'hui jouer très bien d'un instrument, depuis que l'auguste ne l'empêche pas trop il a beaucoup de temps pour répéter. De temps en temps, on revoit le couple dans certains cirques, mais c'est difficile. C'est pour cela qu'on parle d'un nouveau clown ; il est celui qui continue à être un auguste, un idiot ; il se fait sa place

¹⁵ Rémy Tristan, *Les clowns*, Ed Grasset, Suisse, 1991, p13.

entre les hommes et il est devenu un modèle du jeu pour les acteurs, un rêve pour les adultes, nous avons besoin de lui, parce que dans sa valise du cirque il n'a emporté qu'une seule chose : sa capacité d'éveiller le rire. Et à côté de ça il a dû apprendre pas mal de choses du monde du spectacle pour amuser son public. Chercher son propre clown sera donc la recherche de cette façon propre et unique d'éveiller le rire chez le public.

Si nous voulions aller encore plus loin, dans ce qu'on appelle le nouveau cirque, la fascination pour le clown touche même les acrobates, jongleurs, dompteurs, qui assimilent dans leur exploit et leur métier, des petites touches d'un jeu qui avant appartenait au clown. Des numéros sont construits entre l'échec, la catastrophe et l'exploit : en donnant un niveau d'intelligence au clown et un côté d'humanité à l'artiste. Par exemple :

Dans la 26^{ème} édition du festival international du cirque de demain, en 2005, au cirque d'hiver à Paris, il était difficile à séparer les clowns des acrobates, jongleurs et trapézistes ; le clown était dans chacun d'entre eux, comme s'il s'était entraîné à faire un exploit tout en restant clown. Les clowns, ceux qui avaient le nez rouge et le maquillage de clown étaient parfois des acrobates et équilibristes. Chaque artiste incarnait le cirque tout entier : la peur de la chute, le rire, et la fête. Parfois ils incarnaient même les animaux : la troupe « Los rodriguez » de l'école du cirque de Belgique avec des acrobates espagnols, étaient tous de clowns, des acrobates et des chevaux. Leur gestualité était inspiré de celle de chevaux, leurs déplacements sur la piste était des figures d'entraînement équestres, de la même façon que ses costumes, avec des courroies. Les acrobaties avec un tremplin, retenaient le souffle du public, en finissant avec des poèmes que chacun prononçait avant son saut, dans sa langue maternelle, dévoilant une sorte de personnalité qui résonnait avec le rire du public, qui se secouait aussi quand de temps en temps ils rataient quelque chose pour nous réjouir.

Le clown, avant d'aller au nouveau cirque, est devenu un esprit, une façon de jouer. C'est à ce moment là qu'il touche les portes des écoles et que des milliers de stages parlent du jeu du clown. A savoir, l'école de théâtre de Jacques Lecoq où se fera une profonde réflexion sur le jeu de l'acteur qui veut devenir clown, donnant naissance à

une pédagogie déjà explorée par Lecoq dans des vastes endroits du jeu de l'acteur, comme le mime, la commedia dell'arte et le jeu masqué. Il appellera cette pédagogie : "chercher son propre clown" que nous allons essayer de saisir.

CHAPITRE II

La pédagogie de Jacques Lecoq ; influences et objectifs ou Mise en perspective de la naissance d'une méthodologie.

L'origine de la méthodologie de Lecoq, remonte bien avant à la fondation de son école de théâtre à Paris en 1957. De la même façon que le cirque est à l'origine du clown, le théâtre et ses courants autour des années soixante, sont à l'origine de la pensée et la pédagogie développée par Jacques Lecoq pendant tout le long de sa vie.

II.1 Le souci de la danse par le mouvement

A la fin du XIX^{ème} siècle en France, François Delsarte travaillait sur la question du mouvement et du corps dans la danse et le théâtre, avec la finalité d'élaborer un code gestuel indépendant de celui de la danse classique qui prédominait durant les siècles antérieurs. Il entreprend alors une étude et une codification d'un système logique de relations entre les différentes parties du corps, les différentes qualités de mouvement et les différents sentiments humains. Delsarte défend une valorisation du geste et de son rôle primordial dans la communication, créant la notion d'expressivité du geste et en contrepoint à la danse classique qui valorisait la virtuosité des jambes, Delsarte développe un système d'étude, d'analyse et d'enseignement du mouvement qui valorise la partie haute du corps (buste, bras, visage) et les jambes qui servent à se déplacer. Delsarte aura comme élève la danseuse Isadora Duncan (1900-1930) qui donnera une dimension spirituelle à la danse proposant une danse libre afin de retrouver la nature. En tant que femme, elle contredit tous les courants puritains du début du siècle et encourage une libération du corps féminin ; elle crée les notions de liberté et de pureté, où

la danse et le mouvement sont inspirés par la relation avec la nature avec les éléments eau, terre, feu, air, comme source d'inspiration du corps et du mouvement et non par le souci de répondre à des codes esthétiques. Isadora Duncan échange ses idées avec le théâtre et la musique, plus qu'avec le milieu de la danse, en France, en Allemagne, aux États-Unis et en Russie.

A partir de 1920 en Suisse, en Allemagne et en Angleterre, les réflexions sur le mouvement sont portées par Émile Jacques-Dalcroze dans la gymnastique rythmique et dans le milieu de la danse par Rudolf Laban. Dalcroze porte ses études sur la relation entre le mouvement et le rythme, la musique, créant la notion de musicalité corporelle. Il met au point une méthode d'éducation en partant des principes tels que les blocages corporels qui sont à l'origine des blocages rythmiques, la détente corporelle qui est indispensable au mouvement juste et l'importance de la respiration comme mouvement rythmique fondamental. Pour Rudolf Laban, la danse est une expérience, le mouvement comme siège de la vie, l'expression comme l'instrument de l'état social. Dans son ouvrage : *Principes of Dance and Movement Notation*, Londres.1956. Laban examine en profondeur la signification du mouvement dans la vie et la danse, en proposant une description compréhensive des phénomènes moteurs et des facteurs les générant. Il définit les éléments constitutifs pour tous types de mouvements : Symboliques et comportementaux ; il donne les moyens de les différencier par la description, la classification et la notation, à partir de la conception anthropocentriste de l'espace reposant sur la figure de la kinésphère (sphère englobant l'espace de proximité du corps en mouvement, dont le centre correspond au centre de gravité du corps), Il crée donc un système d'analyse et de compréhension du mouvement dans ses différents aspects : poids, espace, temps, flux.

C'est à travers l'entraînement sportif et l'éducation physiques que Jacques Lecoq s'intéresse au corps et au mouvement pendant sa jeunesse, plus tard, il rejoindra les idées développées par le théâtre et la danse sur l'expression corporelle et le mouvement.

II.2 Le souci d'un renouveau du théâtre

La période d'entre-deux-guerres est caractérisé par les recherches menées par la danse classique et le théâtre comme réaction à une conception rigide du corps à cause de la primauté du texte et de sa déclamation sur l'expressivité de l'acteur. Les questionnements qui se faisaient dans le milieu de la danse vont peu à peu influencer le milieu théâtral, et vice-versa. Le théâtre entamera un combat de la main de Jacques Copeau en France, initiateur reconnu d'un renouveau de l'art de l'acteur et la fonction du théâtre.

Copeau créa le « Vieux-Colombier », avec des gens qui n'appartenaient pas au milieu du théâtre, mais qui comme lui avaient besoin de réagir contre une forme de sclérose du réalisme du théâtre bourgeois qui se faisait à l'époque, notamment à la Comédie française avec les acteurs formés depuis 1786 au Conservatoire national d'art dramatique. On dispensait dans cette école une formation à l'acteur pour être un interprète du texte, la déclamation et la diction primaient sur la gestuelle du corps ; le corps était qu'un instrument au service cette technique déclamatoire, de la diction et du

phrasée. André Antoine créa « Le théâtre libre » en 1889 avec les acteurs refusés du conservatoire, et met en scène des pièces classiques avec un jeu de l'acteur moins soucieux de la technique de déclamation et tout ce qu'elle comportait de décors et d'artifices. Jacques Copeau créa « le vieux-colombier » en 1913 et s'impose aussitôt la stylisation poétique de la mise en scène et l'expressivité sans ostentation du jeu des acteurs, parmi lesquels se trouveront Charles Dullin, Louis Jouvet (qui est aussi l'éclairagiste et le régisseur), Blanche Albane, Suzanne Bing entre autres.

"L'on dispensait dans cette école, une formation fondé sur une quête quasi religieuse de la vérité ; une triade mystique d'entités : le beau, le bien, le vrai, permettait d'y accéder. L'accent était mis sur le développement total des facultés humaines et non des seules aptitudes techniques, sur un travail de groupe, plutôt que sur un travail individuel la discipline était sévère, la maîtrise du corps constituait une priorité essentielle. Seules la culture physique et l'expression corporelle figuraient au programme de la formation initiale ; l'usage de la parole était formellement interdit."¹⁶

Copeau propose une formation des acteurs dès leur plus jeune âge. Afin de leur donner une instruction complète, ce n'est pas seulement la technique de l'acteur sinon toute la culture qui compose la pratique de cet art, à la fois l'élocution, la diction, le chant, la danse, la pantomime. L'enseignement du mouvement s'appuyait sur la méthode rythmique de Dalcroze qui proposait une éducation nouvelle fondée sur la spontanéité du corps. Sa technique cherchait à mettre en relation les mouvements corporels et les mouvements sonores et à diviser les rythmes personnels de l'individu de toutes les résistances musculaires ou intellectuelles. L'acrobatie et l'improvisation de tradition clownsque étaient enseignés par les Fratellini.

Il faut donc empêcher les acteurs d'utiliser des mimiques exagérées, des excès sur la scène qui ne sont qu'artificiels dit Copeau, il inclut ainsi dans cette recherche, une sorte de masque neutre, qu'il appelait « masque noble », un masque en repos, où il n'y avait pas d'expression figée. Ce masque cherchait à aboutir à un jeu de l'acteur naturel, une nature qui peut s'apprécier que dans l'état neutre, un regard intérieur afin de devenir juste avec l'expression et le mouvement.

« Ces acteurs, nous tâchons de les prendre jeunes, de nous intéresser à eux et de les attacher à nous, avant qu'ils aient subi la déformation professionnelle. Nous tâchons de les mettre à l'abri avant qu'ils n'aient déjà vu leurs visages, dans toute l'attitude de leurs corps, et jusque dans leur esprit, leurs pensées intimes, cette affreuse grimace qu'on voit trop souvent sur l'acteur professionnel, nous tâchons de les développer en tant qu'hommes... »¹⁷

¹⁶ Braby David, *Le théâtre français Contemporain*, Presses Universitaires de Lille, France, 1990, p12.

¹⁷ Copeau Jacques, revue : *théâtres : Le théâtre du Vieux-Colombier*.

Ces propos seront un point de repère essentiel pour tous ceux qui furent ses élèves et collègues, Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean-louis Barrault et Etienne Decroux, et même encore le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. La préoccupation constante de réveiller l'artiste à sa mission et à la sincérité et humilité face à l'œuvre d'art et en faire un homme parmi les hommes, disait Copeau.

Plus tard, Jacques Lecoq précisera les propos de son école: Comme la volonté de former des gens qui soient des "artistes sur le plateau et des vivants dans la vie".

« Le tout du comédien c'est de donner. Pour se donner, il faut d'abord qu'il se possède. Notre métier, avec la discipline qu'il suppose, avec les réflexes qu'il a fixés et qu'il commande, c'est la trame même de notre art, avec la liberté qu'il exige et les illuminations qu'il rencontre. L'expression émotive sort de l'expression juste. Non seulement la technique n'exclut pas la sensibilité : elle l'autorise et la libère. Elle en est le support et la sauvegarde. C'est grâce au métier que nous pouvons nous abandonner, parce que c'est grâce à lui que nous saurons nous retrouver. L'étude et l'observance des principes, un mécanisme infallible, une mémoire sûre, une diction obéissante, la respiration régulière et les nerfs détendus, la liberté de la tête et de l'estomac nous procurent une sécurité qui nous inspire la hardiesse. La constance dans les accents, les positions et les mouvements préservent la fraîcheur, la clarté, la diversité, l'invention, l'égalité, le renouvellement. Elle nous permet d'improviser »¹⁸

Les disciples les plus remarquables de Copeau étaient Louis Jouvet et Charles Dullin. Ils ont quitté le Vieux Colombier tôt ; mais de la période passée à côté de Copeau, ils vont retenir des notions fondamentales pour la formation d'acteurs, pour eux ; le théâtre n'est qu'un simple miroir de la réalité sinon un monde à part, un monde poétique dominé par l'imaginaire et qui possède ses propres lois. Dullin trouvait ses modèles dans la commedia dell'arte et dans le théâtre japonais, dont il reprend des techniques qu'il ajoute à sa méthode de formation ; le théâtre était pour lui un moyen puissant de régénération culturelle et sociale, le théâtre ne pourrait pas survivre si on ne le rendait pas accessible à un public plus populaire ; il utilisait au maximum la couleur; la musique, le mime et une grande variété de dispositifs scéniques ; il va créer la notion d'un *théâtre total*. Dullin a influencé un grand nombre d'acteurs et de metteurs en scène : parmi ses élèves, on trouve Antonin Artaud, Jean Louis Barrault, Roger Blin, Jean Vilar, entre autres.

« Si l'acteur est un artiste, il est de tous les artistes celui qui sacrifie le plus de sa personne au ministère qu'il exerce. Il ne peut rien donner qu'il ne se donne soi-même, non en effigie, mais corps et âme, et sans intermédiaire. A la fois sujet et objet, cause et fin, matière et instrument, sa création c'est lui-même.

Là gît le mystère : qu'un être humain puisse se penser et se traiter soi-même comme matière de son art, agir sur soi-même comme sur un instrument auquel il faut qu'il s'identifie sans cesser de s'en distinguer, en même temps s'agir et être ce qu'il agit, homme naturel et marionnette... »¹⁹

Etienne Decroux poussa le propos de Copeau à la limite : si Copeau parlait « d'un acteur sur un tréteau nu, reconstruisant le théâtre », Decroux va dire « un corps nu, sur une scène nue, dans le silence ». Decroux va être rigoureux dans ses propos, comme Artaud va être magique. Jean-Louis Barrault et Decroux seront les pionniers d'un renouveau de l'art du théâtre, marqué par Copeau et Dullin, et agiront en rupture contre un théâtre « déguisé et bavard » de l'époque. Les mêmes, une génération plus tard après la guerre, seront les pères de Marcel Marceau, acteur et mime. Chacun apportera au théâtre du geste, au mime, au travail de l'acteur, une créativité qui sera la source d'une renaissance des pédagogues et metteurs en scène formateurs, comme le sera plus tard Jacques Lecoq. Parce que s'il existe un artiste, c'est l'art de le devenir qui est son souci profond, la formation, et pour envisager une méthode de formation de l'acteur, il faut se concentrer sur son outil : son corps, instrument de son jeu. Le corps de l'acteur va être à la base et à la finalité de tous ces apprentissages. Il deviendra un corps poétique.

« L'idée d'une sensibilité qui se poursuit elle-même, d'une spontanéité qui se cherche, d'une sincérité qui se travaille fait aisément sourire. Qu'on ne sourie pas trop vite. Qu'on fasse réflexion plutôt sur la nature d'un métier où il y a tant de matière à remuer. La lutte du sculpteur avec l'argile qu'il modèle n'est rien, si je lui compare les résistances qu'opposent au comédien son corps, son sang, ses membres, sa bouche et tous ses organes. »²⁰

Decroux portera tout son intérêt au corps et au geste comme la manière dont le poème (le texte) doit être présenté et le personnage incarné. Et au lieu d'un masque pour le travail du mime, Decroux va privilégier la masse du corps, précisément celle du tronc sur le visage et le bras. Ce qu'il appelle le tronc, c'est tout le corps incluant les bras et les jambes car pour lui le visage et les mains sont instruments de mensonge et de bavardage. Decroux travaillera des techniques de dissociation et de rupture, d'opposition, de déséquilibre, de contrepoids qui contraignent le corps ignorant la raison et qui doivent même par la douleur conduire le corps de l'acteur au geste. Les gestes diront « la manière » et par le silence feront surgir ce théâtre régénéré. Après une incessante réflexion et analyse du corps et du mouvement, Decroux crée une école dont son seul propos est l'expression et le corps : prendre un corps nu, observer sa verticalité, analyser sa géométrie, entrer dans son poids et

¹⁸ Copeau Jacques, *Ecrit aux acteurs. Les Registres du Vieux-Colombier*, textes recueillis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Gallimard, Paris, 1979, I-p212.

¹⁹ Ibid. p206

chercher le contrepoids, entrer dans ses articulations et contenir leur rébellion jusqu'à déplacer les réflexes naturels... puis, le plier, l'assouplir, le maîtriser, le contrôler.

« [...] Malgré l'incitation de mes camarades, j'avais refusé de travailler avec Etienne Decroux qui attirait tous ceux qui s'intéressaient au mime. J'avais assisté à une démonstration qu'il avait fait à la salle Iena. Assis au premier rang, je n'ai pas pu supporter le style mécanique des mouvements, respiration heurtée est sonore comme un soufflet de forge. Je me dis alors que ce style de mime, je ne pourrais jamais l'accepter ni le faire mien et qu'il valait mieux que je trouve moi-même une technique personnelle différente. A l'époque j'étais près de la nature et de ses mouvements. J'ai compris plus tard que le geste naturel n'était pas le geste d'art. [...] Decroux m'était apparu comme étant d'avantage plasticien et sculpteur que mime ; mais pas le mime dramatique que j'aspirais à voir exister »²¹

Jean-Louis Barrault qui jouait au théâtre de Dullin, était élève de Decroux. Après avoir été mobilisé pendant la guerre, Barrault crée des pièces en s'intéressant à l'importance du corps comme instrument de l'acteur et travaille à la frontière entre le sport et le théâtre, en même temps qu'il joue à la Comédie française. "Les tendances de Barrault ne sont ni religieuses ni politiques, et sa philosophie peut être comparée à celle de Debureau, ce mime du dix-neuvième siècle, que Jacques Prévert conçut pour lui dans le film de Marcel Carné *Les enfants du paradis*. Debureau observe les gens et rêve. Profondément dans son observation de la société et son interprétation mimée des individus, c'est aussi un visionnaire qui vit pour un rêve : celui du parfait amour [...]"²² Barrault crée la notion de « théâtre total », un théâtre qui contiendra le théâtre du silence, le théâtre parlé, la pantomime, la danse et le chant. Puisque le geste comme la parole fait partie du corps. Le point essentiel pour Barrault va être la respiration, et l'art du mime se concrétisera comme un art du silence et l'art de la pantomime comme un art du langage muet, deux choses différentes. Si Barrault travaille sur cette conciliation entre l'art du silence et l'art de la parole afin de trouver un équilibre au geste, Marcel Marceau travaillera l'art de la pantomime, le langage muet qui se différencie du langage parlé, il posera comme principe que le mime ne doit pas « utiliser le verbe ». Son seul langage est celui du silence, le langage du corps dans le silence, l'art consiste à entrer dans le silence et de ramener ce qu'aucun mot ne dit.

Barrault partira du principe de connaissance de la base de l'expression corporelle concentrée en une triade composée par la tête, la poitrine et le ventre, et des mouvements qui sont à la base de la dynamique du corps : un fouet (la colonne vertébrale), un soufflet (l'appareil respiratoire) et une percussion (le cœur et ses battements).

²⁰ Ibid. p207

²¹ Lecoq Jacques, Entretien réalisé par Jean Perret, dans *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*. Editions Bordas, Paris, 1987, p99.

Plus tard Decroux qui privilégiait le tronc, en effaçant en quelque sorte la tête et les mots, reprochait à ses élèves d'être des bavards car Marceau faisait jouer le visage et les mains et Barrault avait inclut la parole.

« C'est à cette époque (pendant l'occupation) que j'ai rencontré Jean Mary Conty, [...]il s'intéressait au théâtre et connaissait très bien Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault. C'est lui qui a suscité mon intérêt pour le théâtre. Jean-Louis Barrault nous faisait des démonstrations, Serge Lifar nous « coréographiait », c'est ainsi qu'avec les moniteurs, prêts aux gestes d'actions les plus difficiles, nous avons pu présenter des jeux dramatiques qui ont constitué pour moi une expérience de plus enrichissantes.[...] »²³

Le désir de débarrasser la scène française des oripeaux qui l'encombraient pendant les années vingt et se concentrer sur la problématique de l'acteur ouvrira les portes du XX^{ème} siècle. Antonin Artaud travaillera pour un théâtre d'avant-garde moins connu que le théâtre populaire initié par Copeau. « Le théâtre de la cruauté ». Il aura comme propos : finir avec le théâtre rationaliste de la parole. Il s'agit de libérer des forces irrationnelles et de communiquer par des moyens autres que les mots. Le théâtre doit permettre à l'acteur d'aller au-de là des limites humaines, tout devra passer par le corps, un corps transformé, un corps maîtrisé, puissant, attentif. L'acteur devra se cultiver pour augmenter la puissance de son corps, aller au-de là de soi-même et frapper le spectateur pour mieux investir l'esprit. Il radicalisera la scène comme un lieu physique où il faudra parler un langage physique.

« Antonin Artaud connaissait le corps en mouvement comme aucun champion de stades ne pourra le connaître. Ce corps blessé, désatellisé par « erreur de la nature », avait une acuité d'autant plus aigu de l'équilibre des forces. Il a crié la différence entre l'équilibre et le déséquilibre qu'il ne pouvait traduire que par des images impossibles et d'impossibles mouvements, tant les positions respectives, étaient extrêmes, absolues. [...] »²⁴

II.3 Jacques Lecoq

Jacques Lecoq pendant l'occupation, faisait partie de la troupe des *Aurochs*. Ils travaillaient dans la clandestinité dans les bois, dans des grottes ils se dédiaient à travailler, le mime, la danse et le sport. Ils se bénéficiaient du projet « travail et culture" qui se chargeait de donner aux jeunes le soir des cours de chant, de danse, de mime d'expression corporelle, dictés par des professionnels parmi lesquels se trouvait Jean Louis Barrault.

²² Copeau Jacques, *Ecrit aux acteurs. Les Registres du Vieux-Colombier*, textes recueillis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Gallimard, Paris, 1979, I-p52.

²³ Lecoq Jacques, Entretien réalisé par Jean Perret, dans *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*. Editions Bordas, Paris, 1987, p99.

²⁴ Ibid. p101.

Pendant que la troupe des *Aurochs* se produisait lors d'un spectacle de mime à Grenoble en 1945, ils rencontrent Jean Dasté qui avait vécu et travaillé avec Copeau en Bourgogne ; Dasté avait fondé une compagnie à Grenoble et invita les *Aurochs* à faire partie.

Lecoq se joint à la troupe et découvre le théâtre avec les comédiens Jean Dasté, Etienne Decroux, entre autres. Ils avaient continué à travailler après la fermeture du Vieux-Colombier en 1924, sous le nom des « Copiaux », toujours sous l'influence de Copeau. Pendant que Copeau prenait distance et partait à réfléchir le théâtre, les *Copiaux* ont voyagé par des granges, places, ont joué sur les tréteaux, les roulottes, les parades, un théâtre proche des fêtes populaires, des fêtes masquées, des mimes, et des manifestations ambulantes.

C'est cette influence que Lecoq reçoit directement des *Copiaux* qui l'initie dans un esprit autre du corps de l'acteur en opposition à un mercantilisme du théâtre bourgeois de l'époque, celle du retour à la pureté, à la poésie, à la dignité, base du travail, à la connaissance des principes et des possibilités expressives du corps. Grâce à l'expérience que Lecoq avait dans l'entraînement physique on lui a proposé de se charger de l'entraînement de la compagnie : « ce n'était plus des athlètes qu'il fallait entraîner, mais un roi, une reine, des personnages de théâtre, prolongement naturel de l'étude des gestes sportifs [...] »²⁵

Pour encourager ces activités en 1945 le gouvernement créa un "Secrétariat d'état aux mouvements de jeunesse et à la culture populaire" et des cours se proposaient dans plusieurs villes et en province, dans lesquels participaient des hommes de théâtre progressistes comme Lecoq, Barrault et Dasté. "Ils contribueraient aussi à établir une idéologie de la culture populaire, en tant que force politique militante, intégrés à la vie sociale de la communauté, et jouant un rôle actif dans la sauvegarde de la liberté. Cette position fut adoptée par bon nombre de ceux qui s'inscrivaient dans la mouvance de "théâtre populaire"²⁶ en 1947. Après quelques années, Lecoq est rentré à Paris pour enseigner l'expression corporelle dans une école créée par Dasté, Jean-Louis Barrault, entre autres, sous l'impulsion de Jean-Mary conty dans le but d'éduquer par le jeu dramatique avec des méthodes non conventionnelles. « elle fut en France une école nouvelle qui avait pour ambition de « faire de vivants »[...]elle fut un lieu d'échanges »²⁷

C'est dans ce climat d'échanges que Lecoq rencontre le directeur italien Gianfranco de Bosio et est invité en Italie à l'université de Padoue en 1948 et qu'il fait connaissance avec le Piccolo théâtre de Milan et la commedia dell'arte. En Italie Lecoq aura des rencontres importantes pour la consolidation de sa pédagogie lors de la création de son école à Paris en 1957. ça sera la rencontre du sculpteur des masques, Amleto Sartori et le jeu de l'acteur dans la commedia dell'arte.

²⁵ Lecoq Jacques, *Le corps Poétique*. Actes Sud Papiers, Arles, 1997, p18.

²⁶ Copeau Jacques, *Ecrit aux acteurs. Les Registres du Vieux-Colombier*, textes recueillis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis, Gallimard, Paris, 1979, I-p56.

²⁷ Lecoq Jacques, Entretien réalisé par Jean Perret, dans *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*. Editions Bordas, Paris, 1987, p110.

Lecoq avait découvert un premier masque dans le travail qu'il faisait avec les héritiers de Copeau, pour qui l'emploi du masque était un moyen de retourner aux sources de l'art théâtral et d'éduquer l'acteur où l'on proposait un masque neutre qui n'avait pas une expression particulière, appelé masque noble. En Italie, Amleto Sartori²⁸, qui travaillait pour le Piccolo théâtre, fabrique pour Jacques Lecoq un masque neutre qu'ils essayeront plusieurs fois avant de trouver le "bon masque". Un bon masque deviendra donc dans la pédagogie de Lecoq : un masque qui "joue", un masque qui ne reste pas le même lorsque l'acteur change d'attitude et d'état ; c'est un masque qui ne porte pas une expression accentuée, comme rire toujours, être tout le temps en colère. Un bon masque change d'expression. Amleto Sartori commence la construction de masques en papier collé et finit par travailler les masques en cuir, soit des masques neutres pour les élèves de Lecoq, soit des masques de la commedia dell'arte pour le *Piccolo teatro* sous la direction de *Giorgio Strehler*.

Deux axes qui deviendront la base de la formation dans son école de théâtre à Paris : 1. l'analyse du mouvement et 2. l'improvisation, le jeu masqué.

« Le théâtre total » de l'homme cheval joué par Barrault avait impressionné Lecoq quand il s'intéressait à partager une idée d'entraînement du corps appris dans le sport. La négation du corps comme une seule unité expressive au service du langage parlé exploré par Decroux et l'art de dessiner dans le silence de Marceau sont la source de ce premier principe chez Lecoq : le corps et le mouvement. Lecoq s'est concentré en faire du corps n'est pas seulement un outil expressif sinon poétique.

Lecoq avait rencontré en Italie Dario Fo, comédien à l'époque. Dans le film réalisé pour Jean Gabriel Carrasso, « les deux voyages de Jacques Lecoq » un premier voyage est consacré au travail du mouvement d'entraînement du corps. Le second voyage est consacré au travail des territoires dramatiques, au jeu masqué, à la création. Dans la première partie, Dario Fo, dans un entretien où on lui propose de parler de Jacques Lecoq, il prend une feuille de papier blanc et dessine deux traits, un vertical et un autre horizontal en faisant une sorte de croix qui se perpétue à l'infini. Dario Fo dessine un corps qui est traversé par ce plan et termine en disant : "Lecoq : c'est ça !".

²⁸ Amleto Sartori, était sculpteur à Padoue. Il a entrepris un travail de recherche dans l'élaboration du masque, pour lui-même ; personne ne l'avait précédé dans cette voie. Il s'agissait pour Sartori de découvrir cette technique de création et sculpture du masque, il a fabriqué des centaines de masques en cherchant le masque neutre, jusqu'à ce que l'évolution de sa recherche l'a amené à l'obtention d'une expression parfaitement neutre.

Ce dessin a été appelé par Lecoq : "la rosse des efforts" dédiée à l'analyse du mouvement : Le mouvement à une origine physique donnée par les lois de la nature, une verticale et une horizontale, et plusieurs niveaux : haut, milieu et bas ; et de là partent toutes les verticales. Dans cette dynamique des forces se tracent les lignes des mouvements que dessinent les actions physiques : de la plus simple et quotidienne : tirer-pousser, à la plus complexe ; pour devenir des mouvements qui expriment des attitudes du corps et qui finalement donnent lieu au geste.

Pour Lecoq, l'emploi du masque à travers l'improvisation devient son deuxième principe, le masque sera un outil de travail qui réveille le corps de l'acteur à l'exploration d'une expressivité « autre » que celle du quotidien. Le langage de la commedia dell'arte permet d'avoir une expérience créative dans ce niveau du jeu masqué qu'il appellera comme une comédie humaine ; où l'expression des pulsions humaines n'a pas de limites et le geste trouve dans l'urgence une qualité particulière.

Ce la constitue la naissance d'une méthodologie pour la formation de l'acteur, un acteur qui explorera à travers le jeu les grands territoires dramatiques : le Mélodrame, la commedia dell'arte, les bouffons, la tragédie, le chœur, le clown.

CHAPITRE III

La méthodologie : chercher son propre clown

III.1 plan de la formation à l'école de Jacques Lecoq

ANTECEDENTS	
Mime	Commedia dell'arte
L'ECOLE JACQUES LECOQ	
L'acteur : une page blanche	
↙	↘
l'improvisation	l'analyse du mouvement

PREMIERE ANNEE	DEUXIEME ANNEE
<p>Objectif : le voyage lui-même</p> <p style="text-align: center;">rejeu, masque neutre ↗</p> <p>Trois voyages → niveaux du jeu, masques expressifs, personnages.</p> <p style="text-align: center;">↘ l'improvisation des Profondeurs.</p>	<p>Objectif : création dramatique</p> <p>Langage corps – geste</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mélodrame ↘ pleurer • Commedia dell'arte ↗ • Bouffons ↘ <p>Tragédie → mystère, folie : collectif</p> <ul style="list-style-type: none"> • Chœur ↗ • Le clown → solitude <p>Variétés comiques → burlesque ↘ → excentrique → rire → absurde ↗</p>

III.2 Le voyage à l'endroit

« A l'école tout le monde recommence tout à zéro [...] on ne parle pas de théâtre, on essaie de retrouver ce *qui vit* à partir de l'observation et de la curiosité. La pédagogie est basée sur le mouvement et la connaissance par le corps, non par les idées [...] j'ai plutôt l'impression d'être à la fois un jardinier et un explorateur [...] je suis l'obstacle nécessaire [...] une école [...] c'est d'abord un enseignement global. Le tronc commun c'est la vie, la vie comme point fixe de reconnaissance. Un point fixe qui bouge, c'est là l'humour »²⁹

Que signifie tout d'abord : l'endroit ? Et pourquoi parler du voyage à l'endroit chez Jacques Lecoq ? C'est lui-même qui a établi le terme « voyage » pour nommer non seulement le chemin que fait l'élève pendant les deux années de formation à l'école mais aussi pour désigner son propre chemin pédagogique, dans l'objectif

²⁹ Cit. Par Feral Josette, Dans *l'école un obstacle nécessaire ; l'école du jeu*, L'entre-temps éditions, Saint-Jean de Védas, 2003, p25.

général de l'école. A partir de là, nous allons illustrer le voyage à l'endroit pour mieux cibler la notion du voyage à l'envers, dans le cas de la création du clown.

L'endroit est-il le but du voyage ou la manière droite de le faire ? Le but du voyage, c'est le voyage lui-même dit Lecoq. Le voyage à l'endroit se définit en deux lignes : une ligne verticale et une horizontale. La ligne horizontale, ce sont les objectifs pédagogiques de l'école à travers les étendues géodramatiques qui se basent sur cinq territoires principaux : le mélodrame, la commedia dell'arte, les bouffons, la tragédie et le clown. Et la verticale qui comprend l'élévation des niveaux de jeu et l'exploration des profondeurs poétiques, dans laquelle les deux grands axes de l'école sont la base : l'improvisation et l'analyse des mouvements.

« J'ai toujours privilégié dans ma pédagogie le monde du dehors à celui du dedans. La recherche de soi-même, de ses états d'âme, a peu d'intérêt dans notre travail. Le moi est en trop. Il faut regarder comment les êtres et les choses bougent et comment ils se reflètent en nous. Il faut privilégier l'horizontale, la verticale, ce qui existe de manière intangible, hors de soi.[...] je préfère cette distance du jeu entre moi et le personnage qui permet de mieux le jouer [...] croire ou s'identifier n'est pas suffisant, il faut jouer »³⁰

L'intelligence du jeu et le développement de l'imaginaire sont le travail du voyage à l'endroit. Ce sont les deux moyens les plus susceptibles de s'approcher du personnage d'une manière créative ; car ce qui permet à l'acteur d'être acteur est l'existence de la distance juste entre lui et son personnage. Le but du voyage à l'endroit est le personnage. Le voyage lui-même se concentre sur le jeu du phénomène de la distance entre l'acteur et le personnage, alors que le but du voyage à l'envers est le clown où le voyage lui-même se concentre sur la suppression de la distance entre l'acteur et son clown.

Les deux lignes de ce voyage sont l'improvisation et l'analyse du mouvement : l'improvisation est le moyen pour l'acteur de faire venir à l'extérieur ce qui est à l'intérieur, et de le mettre au service de son but ultime : son personnage. La technique objective du mouvement permet d'accomplir la démarche à l'inverse, de

³⁰ Lecoq Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud Papiers, paris, 1997, p30.

l'extérieur vers l'intérieur. Le mouvement est abordé dès son ABC composé par : les coups ; les gifles ; les chutes, et puis son analyse qui consiste en plusieurs points ; tout mouvement comporte un enchaînement d'attitudes, autrement dit une phrase corporelle dans le réel au quotidien qui a un rapport avec lui. L'analyse cherche à décomposer le mouvement afin d'enrichir sa signification. Comme par exemple :

- refaire le mouvement à l'envers, c'est-à-dire en commençant par la dernière attitude, ceci débloque un autre circuit ; reprendre le mouvement sur des rythmes différents, agrandir ou le diminuer dans le temps ; ramener les gestes à des dimensions plus grandes ou plus petites qu'en réalité, le jeu sur l'espace ; sauter les attitudes ; pédagogie de l'accident ; donner aux attitudes une valeur dramatique.

Les pas progressifs du voyage à l'endroit

Les acteurs commencent par le jeu psychologique silencieux à travers le masque neutre et à travers lui réalisent des voyages élémentaires, des découvertes d'objets, de la nature, des autres, donnant lieu à une pré-identification. Ensuite vient l'identification à la nature et à ses éléments qui est le résultat de diverses improvisations et analyses de mouvements. Les identifications constituent un moment du travail où il faut réinvestir dans la dimension dramatique, et cela se fait à travers la transposition. La transposition peut engager le personnage en le faisant jouer de manière différente hors du jeu réaliste, comme par exemple lui donner un comportement animal ou les caractéristiques d'un élément ou le faire jouer à l'envers. Et ensuite c'est la rencontre avec le jeu masqué, les masques expressifs et les contre-masques.

Tout ce travail cherche à aboutir à la création du personnage, à la définition de son caractère, les lignes de force, les lieux ou les milieux qui permettent au personnage de se révéler, et comme le théâtre doit toujours demeurer un jeu, les acteurs font des expériences différentes en construisant des personnages éloignés le plus possible d'eux-mêmes.

Tout cela constitue l'enseignement dispensé la première année de l'école. A la fin de cette année les élèves préparent une deuxième sélection, avant de s'investir dans les grands territoires dramatiques, où le but de création du personnage est encore plus clair, car les territoires dramatiques proposent des personnages établis et des silhouettes existantes auxquelles l'acteur donne vie. Et comme but ultime de sa période de formation, vers la fin de la deuxième année se trouve le clown, qui mène le voyage à l'envers.

Pendant la deuxième année, l'exploration de grands territoires dramatiques cherche à aboutir à la formation et à la création des éléments trouvés dans l'improvisation et à l'analyse de mouvements à explorer : dans le mélodrame et ses grands sentiments, la commedia dell'arte ou comédie humaine et ses petits arrangements dans l'urgence de vivre, la tragédie, l'homme et son destin, le cœur et le héros, les bouffons et le mystère, l'au-delà, l'avant et l'après, et à la fin dans la plus grande solitude, l'acteur face à soi-même et son propre dérisoire, la recherche de son clown.

Les clowns à la fin de l'enseignement de l'école de Jacques Lecoq ont un travail complexe. D'une part, ils doivent témoigner de la maîtrise des connaissances acquises dans l'expérience avec les grands territoires dramatiques ; d'autre part, ils doivent réaliser le voyage à l'envers en se confrontant avec le silence et avec eux-mêmes.

III.3 Le clown dans l'acteur : le voyage à l'envers

«N'ayons pas peur des mots ni du ridicule, le clown existe précisément pour les convoquer et jouer avec, tel un funambule balançant sa vie durant, entre l'envie de mourir de rire et celle de faire rire à en mourir »³¹

Jacques Lecoq développait dans sa méthode de formation de l'acteur aux élèves de dernière année de son école d'art dramatique le sujet suivant : « chercher son propre clown »

« A la découverte de son propre clown³²: utilisation du clown, de son image et de son fonctionnement, à fins de connaissance de soi. La terminologie varie. Il y a quelques années, la formule était plutôt : à la recherche de son propre clown ou à la recherche du clown en soi. A la différence de la clown analyse, cette démarche ne propose pas d'objectif thérapeutique déclaré. C'est plutôt un apprentissage ; ce qu'on appelle la formation clown. La création de cet apprentissage date du début des années 1980 quand trois personnes – un ingénieur agronome, un psychomotricien, une

³¹ APIAC, Revue : *Le clown et la transmission*, Décembre 2002, Bourg-Saint-Andeol, p4.

³² Pierron Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Editions Stock 2003, Paris, p37-38.

éducatrice-se sont mis à fonder une école, les Bataclowns. Quelle est la démarche ? Il s'agit pour celui que se soumet, de se montrer aux autres- et sans faire le clown- dans son authenticité. Il s'agit donc moins de s'exhiber, de faire un numéro, que d'être attentif à soi, tout en partageant avec le groupe, par des mimiques et non par des mots. Comme dans la pratique de l'animation, des consignes sont données à partir desquelles se développent les improvisations. Ce qui est mis en jeu : la confiance en l'autre. C'est ainsi que le travail en aveugle n'est pas rare, il consiste à se laisser guider, les yeux fermés par un autre. La connaissance de soi passe par le regard des autres, sans exhibitionnisme, dans le but de se connaître en non de se donner en spectacle. Ce sont les informations récentes qui m'ont été données. Mais il semble que chercher son propre clown date de plus loin, dès années 1960, quand Jacques Lecoq, mime et pédagogue, se mis à faire une recherche sur les relations entre la commedia dell'arte et LES CLOWNS de cirque et à fait ce constat : « le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui en s'expriment, font rire » c'est ainsi que Lecoq, qui jusque là travaillait essentiellement à partir du masque neutre, se mis à explorer le clown en chacun de nous, en transformant une faiblesse personnelle en une force théâtrale. »

La proposition de Lecoq est de réaliser un voyage à l'envers : « paradoxalement nous touchons la limite inverse de l'approche pédagogique menée tout au long de l'enseignement. Pendant des mois, j'ai demandé aux élèves d'observer le monde et de le laisser se refléter en eux. Avec le clown, je leur demande d'être eux-mêmes le plus profondément possible et d'observer l'effet qu'ils produisent sur le monde »³³. Le va et vient entre l'acteur et le personnage constitue un voyage dont le but est le voyage lui-même. L'acteur n'a pas comme objectif d'entrer dans le corps d'un personnage préétabli, il doit découvrir en lui la part clownesque qui l'habite. Chaque personne possède en lui-même son dérisoire, donc ses propres faiblesses et ses défauts, sur lesquels peut se développer sa démarche personnelle de clown.

Pour chercher son propre clown, l'improvisation est un moyen de faire sortir du corps l'expression unique et individuelle de l'acteur, à base d'actions, de réactions, de comportements face à des consignes déterminées par les règles du jeu, le processus pour amener quelqu'un à trouver son propre clown dépend de la personne elle-même, pas de recette de la part du pédagogue : il faut être très attentif. André Riot Sarcey, formé à l'école de Jacques Lecoq et metteur en scène des *Nouveaux nez*³⁴ : « on peut tout faire dans le spectacle ; dans la vie, c'est moins simple. Quand il s'agit de faire naître le clown ou de le parfaire, aider la personne est difficile. Le risque est grand pour l'intervenant de se projeter, de remplir le vide de l'autre, même

³³ Lecoq Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud Papiers, Paris, 1997, p30.

à travers un conseil technique. (Çà me fait rire ce que tu fais là !) [...] Quand on est clown, il faut devenir acteur, car sinon l'exercice repose sur la magie, mais nous ne sommes pas tous magiques. Les laborieux peuvent devenir magiques mais en travaillant. »³⁵

Dans le dictionnaire du théâtre, Patrice Pavis définit l'improvisation comme une technique de l'acteur jouant quelque chose d'imprévu, non préparé à l'avance et « inventé » dans le feu de l'action. Dans le jeu dramatique, c'est aussi l'invention gestuelle et verbale totale à partir d'un thème ou d'une consigne.

Dans l'art de l'improvisation comme dans celui du jeu, un pouvoir libérateur du corps agit par la créativité spontanée. Ainsi, improviser est à la base du développement du jeu. De ce fait, improvisation et jeu sont liés, seul l'acteur en jeu peut s'abandonner aux règles de l'improvisation. Pour *Lecoq*, être en situation de jeu et en situation de création sont les deux caractéristiques fondamentales de l'improvisation.

Elle s'entend comme un art de l'acteur capable d'exprimer une attitude individuelle qui trouve une liberté dans la limite du jeu avec des règles que le public connaît d'avance. A partir de ces deux aspects, les règles définissant les caractéristiques des personnages et la liberté du jeu basée sur ces règles, l'acteur crée et développe la situation dramatique.

L'association de préfiguration de l'institut des arts du clown, l'APIAC, a consacré ses investigations à la même sorte de questionnement, et au mois de décembre 2002, a réalisé un séminaire-rencontre dédié au clown et à la transmission. Nous allons revenir aux mémoires de cette rencontre pendant notre étude : « Pourquoi et comment transmettre un art dont l'identité même est un point d'interrogation ? Nez rouge au milieu de la figure, le clown a cela de formidable que son personnage si familier à chacun d'entre nous est devenu naturel, courant ainsi le risque d'être transparent. Un paradoxe de plus à accrocher à son tableau d'honneur ! »³⁶

Le clown n'est pas un personnage dans la mesure où sa silhouette physique n'existe pas dans le monde. Il n'a pas de références historiques ni passées ni futures. Mais le monde lui a donné une place pour exister, en construisant lui-même sa propre silhouette.

³⁴ « Les nouveaux nez » compagnie professionnelle des clowns créée en 1990 et fondatrice de l'institut international des arts du clown et l'association de préfiguration de l'institut des arts du clown. Bourg –Saint-Andéol.

³⁵ APIAC, Revue : *Rencontres des clowns*, Bourg-Saint-Andéol, décembre 2001. p44.

³⁶ APIAC, Revue : *Le clown et la transmission*. Décembre 2002, Bourg-Saint-Andéol. p4.

Le clown est-il un type ?

Le type est défini dans le dictionnaire du théâtre comme « personnage conventionnel possédant des caractéristiques physiques, physiologiques ou morales connues d'avance par le public et constantes pendant toute la pièce »³⁷. Le clown est plutôt un pauvre type qui n'a pas des caractéristiques ou antécédents connus d'avance par le public. On ne sait rien sur lui, on ne sait pas comment il va entrer et sortir de la scène : « le clown est une création égotique, c'est le comédien qui met en scène sa propre personne et sa propre personnalité en quête de son dérisoire. Il ne s'agit pas de pénétrer dans l'être de la personne, mais plutôt dans son ridicule »³⁸.

Le clown n'est pas obligatoirement un personnage comique, le clown fait rire, mais il peut aussi éveiller d'autres types d'émotions et de vibrations différentes de celle du rire. Cependant, le clown a un goût pour la parodie, une passion pour l'improvisation et une vocation libératrice. Le rire est un élément précieux et fondamental dans son art. Le clown condense en lui les lois de l'interprétation comique.

Comment l'acteur peut-il trouver son propre clown ?

A travers le jeu que Jacques Lecoq appelle « jeu de la vérité » et qu'il définit comme un état de réaction, de surprise, de disponibilité sans défense, l'acteur doit alors jouer véritablement de sa personne et non pas jouer à faire ou à être clown. Il doit simplement être clown en mettant en évidence la singularité de l'individu afin d'être drôle. Jouer c'est réagir, dit Lecoq. L'acteur est dans une dimension clownesque. En face du public, il établit un contact direct et immédiat avec lui. Le clown vit grâce au regard des autres, il matérialise une expression de liberté et d'authenticité aux yeux du public. Jacques Lecoq appelle cette première expérience d'être exposé au regard des autres en dévoilant ses faiblesses : *le clown premier*.

Le clown premier

Le clown premier est créé aussi proche que possible de soi-même, la frontière entre personnage et personne est imprécise. Le clown premier est un non-personnage, c'est-à-dire la personne habitée par son propre dérisoire. Le pauvre type n'est pas humoristique, il ne cherche pas à nous faire rire ni à nous faire comprendre. Son corps est présent et prêt à réagir. Il n'est pas l'imitation de quelqu'un d'autre. Il est lui-même prêt à jouer avec nous en toute sincérité et ne cherche pas de reconnaissance. Le clown premier est l'acteur, son nez rouge et les éléments à articuler dans son jeu : le dérisoire, le bide et l'exploit.

³⁷ Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Ed Dunod, Paris, 1966, p394.

³⁸ Borrás Miguel, *Le clown, réflexions autour d'une pratique*, Mémoire de maîtrise, Paris III, 2002, p13.

CHAPITRE IV

Les principes du clown : le nez, le jeu

IV.1 Le nez, le nez rouge : un masque, le plus petit masque

"Le nez rouge pour moi, c'est comme si quelqu'un me mettait un doigt sur le nez en me faisant mal, en me signalant, et puis il saigne, rouge" *clown : Adélaïde du dimanche.*

Des origines du nez du clown, on connaît peu de choses. Il existe de nombreuses versions ; dans la tradition du cirque, on dit qu'aux origines le clown était très maladroit parce qu'il était emporté par la boisson, où qu'il était emporté par la boisson à cause de sa maladresse, donc l'ivresse colorait son nez. D'autres affirment que la couleur rouge est symbole de l'intensité de ses passions, si fortes et exagérées que son nez devient tout rouge. Ce qui est vrai est que le nez rouge est représentatif du clown mais, bien que tout masque ait des effets magiques sur son porteur, c'est le corps et l'expression de l'acteur qui fera naître le personnage, mais lequel?

Pierre Byland, raconte que l'homme dans son évolution, pendant qu'il faisait la transition entre l'homme primitif et l'homme « évolué », imitait ; l'homme se servait de

l'imitation du monde, pour mieux comprendre puis après réfléchir et évoluer. Comme le processus d'apprentissage et de croissance de l'enfant, donc quand il essaie de mieux comprendre les objets, il va plus prêt d'eux pour les observer. Alors il s'approche, et sa curiosité est tellement forte qu'il oublie qu'il est si près de l'objet, qu'il se frappe le nez ! Puisque le nez est la partie qui sort du visage, il se fait mal au nez, alors le nez se gonfle et devient tout rouge, grand ! lourd ! et encore ceux qui sont intelligents mettent un élastique pour pouvoir le tenir.

D'ailleurs le nez offre beaucoup de possibilités au jeu du visage, puisqu'il est la partie qui saillit du visage. Dans les masques primitifs, les recherches de l'extravagance du nez sont intéressantes ; dans le grotesque on trouve des nez extravagants qui composent aussi l'esthétique de ce genre ; dans la commedia dell'arte, la laideur du nez saillant rend le visage comique, plus précisément chez Polichinelle, Pantalon, le Capitaine et le Docteur. Le nez est la partie du visage que les hommes osent modifier le plus, la plupart des chirurgies esthétiques se réalisa pour modifier la grandeur du nez et son accord à la composition du visage. Cyrano de Bergerac avait un énorme nez, de fait qui était signalé par tout le monde.

Le nez rouge est le plus petit masque puisqu'il ne couvre que le nez de l'acteur ; les yeux et la bouche sont les parties du visage qu'on voit le plus d'un acteur masqué du nez rouge. Il nous permet de voir l'expression de son visage tout entier. Et surtout l'expression des yeux, il semblerait qu'en mettant le nez rouge les yeux veulent dépasser la nouvelle dimension du visage, ils s'agrandissent et traversent le volume.

Les yeux d'un clown sont son âme, et son nez, ses yeux.

Ce mini-masque rouge établit avec le public une convention du jeu ; il annonce la couleur de la situation à tous : c'est du jeu ! C'est un clown ! C'est rouge ! C'est gonflé ! Comme le masque Il protège en même temps qu'il dévoile, mais il est certain qu'il ne suffit pas de le mettre pour devenir un clown. Il faut du travail, comme pour tout masque, comme pour tout personnage avant de créer l'expression et le geste.

Pierre Byland a ramassé le nez rouge de la piste du cirque un jour de l'année 1961, et l'a amené chez Jacques Lecoq, et c'est dans son école que le regard sur la

profondeur et la construction de ce personnage prendra de plus en plus de place dans la formation des comédiens. Comment construire un clown est la question fondamentale, car dans son école internationale d'art dramatique, le travail sur les masques, le masque neutre et la commedia dell'arte, l'étude de la dynamique du mouvement et le chœur tragique se fondent sur une méthodologie assez définie et déjà expérimentée par lui-même, dans le sport et le théâtre, en tant que comédien, metteur en scène et formateur.

Qui est donc ce personnage et comment aborder la question de sa naissance hors du cirque, son endroit de gestation ? Comment le chercher et où ? Peu à peu et avec beaucoup de travail !

L'approche proposée par Lecoq est de "chercher son propre clown". Chercher son propre clown serait dévoiler ses "faiblesses", fouiller en soi-même pour trouver ce qui est au fond et qui appartient à l'intime, car dans chacun de nous il existe une partie qui est dérisoire et qui au regard des autres éveille le rire. Puisque le masque neutre évoque le silence, le clown évoque le rire. Et, c'est en partant de cette idée du clown comme provocateur du rire que Lecoq proposera un exercice qui l'amènera à la découverte de sa pédagogie et au travail des clowns.

L'exercice consiste à passer devant les autres avec l'objectif de faire rire ceux qui regardent. Dans cette expérience l'acteur improvise, joue, fait toutes sortes de grimaces, exagérations. Lorsque les spectateurs ne rient pas, l'acteur fatigué après l'échec va s'asseoir démuni de ses forces en provoquant des rires, un peu sans le vouloir. Pour Lecoq, la façon dont il fallait aborder l'expérience du clown n'était pas loin de ce qui s'était produit à l'instant même des rires.

Il fallait un état de disponibilité totale de la part de l'acteur pour jouer le jeu proposé dans la recherche du clown, pour trouver son caractère en lui-même, une écoute constante des réactions, transformer son jeu pour éveiller le rire, des états pour lesquels le masque neutre l'avait préparé. Mais alors que le masque neutre se concentre sur un état d'équilibre intime et personnel, le clown doit partager cet état avec son public pour que le rire circule.

Le clown est un personnage qui a une tradition millénaire, principalement au cirque. Sous différentes formes ou époques sa fonction de provocateur du rire a traversé l'histoire de l'humanité. Dans cette expérience Lecoq trouve est établit des principes que l'acteur, pour chercher son propre clown, doit articuler dans son jeu, à savoir : le bide, le dérisoire, l'exploit.

Qui était donc cet éveilleur du rire ? Quelles sont les pouvoirs et principes de ce plus petit masque, le nez rouge ? Nous allons aborder le sujet du masque a fin de mieux comprendre la recherche expressive et gestuelle de l'acteur avec le nez rouge, le plus petit masque.

IV.2 Qu'est-ce qu'un masque?

Un masque, c'est un objet magique que l'on met sur le visage pour substituer le visage réel de l'individu par cet objet. Il est fabriqué en papier, cuir, tissu, carton, bois, plâtre, etc... avec des traits et des lignes d'expression qui sont fixés par son créateur. On dit magique car, couvrir son visage avec le masque, a des effets particuliers dans tout le corps. Il transforme l'expression du corps ; ses effets sont tels que dans les civilisations primitives le masque entretient des relations avec l'invisible dans les cérémonies pour entrer en communication avec les dieux, avec les diables, avec les morts, avec soi-même, avec les mystères. Le masque a été présent à toute époque pour cacher les individus, les protéger, les changer et les transformer jusqu'à la transcendance. Dans la Grèce antique, le masque était un objet sacré ; le masque grec à l'origine était fait pour gommer les limites de l'homme, le confondre visuellement avec les dieux, le voiler sous les figures mythologiques et anormales, le tirer hors de lui.

Passage du masque de Dionysos au théâtre

Dionysos est le dieu dont le propre est d'être un masque ; dans son culte il est représenté par un masque vide paré de longs cheveux bouclés et parfois d'une barbe, couronnée de lierre et fixée à un pilier recouvert d'une robe flottante. Dionysos, dieu du vin, dieu de la métamorphose, mi-homme mi-cheval ou chèvre est dans la culture de la Grèce antique une force bénéfique ou destructrice. Il met le monde à l'envers, le renvoie à son chaos originel. Dans les Bacchantes de Eschyle, un acteur masqué joue le rôle de Dionysos qui, dans la pièce, est lui-même masqué sous l'apparence humaine. L'acteur se masque pour jouer le rôle d'un dieu, le dieu se masque par un visage humain. Il y a le passage entre le masque culturel et le masque théâtral qui parle de la nature du dédoublement du jeu, entre le masque et celui que le porte. L'acteur grec jouait tous les rôles par le truchement du masque, lui seul donnait toutes les répliques des personnages ainsi que celles avec le chef du chœur. Pour les Grecs, l'acteur devait savoir chanter et maîtriser tous ces styles de

voix ; il devait changer de masque et de voix, la voix devait porter assez loin dans l'amphithéâtre grec en plein air. Selon Aristote, ce sont Eschyle et Sophocle qui ont introduit plusieurs acteurs sur la scène en développant la sonorité du dialogue entre les acteurs. Les caractéristiques de ces masques étaient celles d'un masque générique, anti-réaliste, son expression n'était pas exagérément marquée, c'était une figure « archaïquement neutre »³⁹, blanche ou très pâle pour les personnages féminins et plus sombres pour les personnages masculins. Seul l'ajout d'un attribut signifiait une divinité car entre les hommes et les dieux existait aussi une continuité physique. Avec les sophistes, l'apport au contexte intellectuel est considérable et apporte un changement dans l'objet de la réflexion et de la nature à l'humain. Ils sont à la base d'une révolution qui situe l'humain au centre des questions fondamentales. Le masque manifeste un goût pour le réalisme, son expression est plus exagérée que celle d'un masque générique, il devient un masque stéréotypé avec des figures qui rendent l'homme plus semblable à lui-même et entraînent leur disparition plus tard dans la comédie nouvelle attique.

Les deux masques que l'on connaît aujourd'hui correspondant à la tragédie et la comédie sont une popularisation du masque grec fait par l'empire romain qui est arrivée jusqu'à nos jours, car les vrais masques de théâtre classique n'ont pas survécu. Ils étaient fabriqués en lin, liège ou bois, les masques que l'on connaît en pierre ou cuivre, n'étaient pas destinés à être portés par les acteurs.

Le masque grec permettait d'y voir autre chose que ce qui était représenté, mais par contre le masque latin conférait une apparence au comédien ; ils ne veulent représenter que ce qui existait dans la vie réelle. Les romains fabriquent le masque de cire qui était pris sur le visage du mort ; ces masques étaient destinés à être portés par des personnes de même stature et physique qui ressemblaient aux originaux ; le mort, ce n'était pas un simple visage du défunt, mais le moulage de son visage ; ils étaient portés dans les cortèges funéraires de la famille, dans les prétextes qui étaient des pièces de théâtre, qui commémoraient les morts et aussi pour des fêtes officielles. Ce masque est d'un réalisme absolu. Le porteur du masque incarne la personne pendant la cérémonie. Un visage mort collé au visage vivant, c'est comme si le mort continuait à exister parmi ses descendants. Quand

³⁹ Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie, le drame musical grec*, Gallimard, Paris 1940, p71-73.

quelqu'un mourrait, il était présenté à la foule entière des parents disparus. Par ailleurs, il y avait chez les romains une prolifération des masques de toutes sortes ; dans les jeux de cirque les esclaves portaient un masque qui emportait le corps des gladiateurs tués. Eux-mêmes portaient des casques-masques, il y avait aussi le masque comme ornement, comme détail architectural ; mais il n'y avait rien derrière le masque, ni le visage. « C'est le vide du masque qui le rend opérationnel »⁴⁰ là où il y avait le vide, les romains ont voulu voir quelque chose, le masque reproduit un visage et le visage n'est qu'un masque héréditaire.

Le masque au carnaval

L'idée plus proche que nous avons du masque est celle de son utilisation au carnaval. Même s'il était un représentant du démon dans la civilisation chrétienne le masque devenait pendant le carnaval licite. A la fin du moyen-âge, le goût pour les divertissements et les fêtes de la cour entraînent les hommes avec des masques et déguisements spectaculaires qui permettent toutes les fantaisies, la possibilité de se cacher, de rester dans l'anonymat pendant que son porteur se conduisait à volonté. C'était le masque qui connectait les deux mondes : celui de l'individu et celui des envies. Il signifiait en quelque sorte la libération d'une seconde nature qui échappait aux normes quotidiennes et ouvrait les frontières de tout ce qui était normalement interdit. Les fêtes populaires masquées connues comme le carnaval étaient souvent liées en Europe aux fêtes du calendrier, la venue de l'hiver, la naissance du printemps, les rois et le mardi-gras, des fêtes qui sans doute récupéraient une mémoire ancestrale des bacchanales et des dionysiaques. Dans le carnaval équinoxial du printemps en Europe, le port du masque par exemple traduit cette confusion momentanée qui se génère par le jeu rituel du passage du froid à la chaleur, du déséquilibre entre l'hiver et le renouveau ; le masque semble transformer extérieurement mais en réalité la transformation se produit à l'intérieur, au-delà de la mort et de la vie.

«... On sait que nos farces de carnaval et nos mascarades sont à l'origine des fêtes printanières de cette espèce, un peu antédates pour des raisons ecclésiastiques. Là tout est profondément instinctif. Ces prodigieux cortèges dionysiaques de la Grèce

antique ont leurs analogues dans les danseurs de Saint-Jean et de la Saint-Guy qui au moyen âge allaient de ville en ville, en foules toujours croissantes, dansant et chantant. La médecine moderne a beau parler de ces phénomènes comme d'une maladie endémique du passé, nous retiendrons seulement que le drame antique est né d'une maladie endémique de cette espèce, et que le malheur des arts modernes et de n'être pas sortis de cette source mystérieuse, ce n'est ni le caprice ni une jovialité toute gratuite qui dans les débuts du drame faisait errer par les champs et les bois des troupes exaltés, costumés en satyres et en silènes, le visage barbouillé de suie, de minium ou de sucs végétaux, la tête couronné de fleurs ; là aussi, l'effet tout-puissant et soudain du printemps porte les énergies vitales à un tel paroxysme que les hommes éprouvent des états extatiques, ils ont des visions et se croient ensorcelés, et tous entraînés par un même délire parcourent la campagne. C'est là le berceau du drame. Il n'y a pas à l'origine un personnage qui se masque pour faire illusion à d'autres ; tous se sentent hors d'eux-mêmes et se croient métamorphosés et ensorcelés. Au delà de cette extase, de cet état où l'homme est au sens propre « hors de lui », il n'y a plus qu'un pas à faire : ne plus rentrer dans soi-même, se transporter à l'intérieur d'un autre être, de telle sorte que l'on agit comme sous l'empire d'un charme[...] »⁴¹

C'est au milieu des foules que le théâtre populaire médiéval des foires et des places à travers le masque utilisé par la *commedia dell'arte* va connaître son épanouissement. Les origines de la *commedia dell'arte* sont encore confuses, elle porte l'héritage du théâtre comique et l'influence du baroque comme tous les interférences possibles des mimes, bouffons, fous, saltimbanques et danseurs ; la *commedia dell'arte* est une rencontre entre le sens du masque présent dans le carnaval, le culte, les rituels et le théâtre. L'acteur de la *commedia dell'arte* était vu par ses contemporains sous le signe de Protée, le dieu des transformations infinies. Ils ont développé un langage, un travail d'improvisation et d'écriture scénique et une esthétique propre du jeu de l'acteur.

Etymologie

⁴⁰ Dior Julie, *Visage, masque et jeu*, Thèse de doctorat, Paris III, 1992.

⁴¹ Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie, le drame musical gre*, Gallimard, Paris 1940, p152-153.

Originellement le sens du mot latin « persona » était exclusivement « masque » mais, avec le masque de cire qui donnait à un « acteur » le nom et le visage de son porteur comme son prestige et sa place dans la famille, s'est créé une équivalence entre la personne et la persona (masque) qui fut étendue à tout le monde, principalement avec le christianisme. Persona (masque) a acquis le sens de personne (la personne intime, l'âme) auxquelles on pourrait ajouter le mot « personne » de la langue française qui introduit la notion de vide.

Le mot masque (*mask* en anglais, *maschera* en italien, *maske* en allemand, *maskara* en espagnol) vient du latin médiéval *masca*, en passant par le provençal *masco* au XIV^{ème} siècle qui signifie sorcière, une figure négative comme le diable. Le masque pour les clercs de l'église dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle était de nature diabolique parce que le diable tout comme le masque avait le pouvoir de transformer les hommes. Ce qui est diabolique dans le masque, ce n'est pas qu'il cache, c'est le fait qu'il soit le transformé du visage et qu'il brouille les frontières. S'il représente un démon, un dieu, un animal, il découle du visage. Pendant tout le moyen-âge, le mot le plus fréquemment utilisé pour signifier « masque » était le mot latin « larva » qui désignait les fantômes maléfiques en même temps que le masque.

Or, il y a des philologues qui voient dans *maschera* en italien, un emprunt de *màscara* en espagnol qui serait tout simplement composé de *màs cara* qui signifie « visage de plus » !

Le masque double le visage

Le masque n'est qu'un autre jeu du visage, il dédouble et prolonge un jeu initial, ceci est son aspect le plus diabolique. La langue grecque ne disposait pas de mot pour désigner uniquement le masque scénique rituel et culturel : *prosopon* désignait à la fois le visage et le masque, il n'y avait pas une opposition fondamentale comme dans la culture occidentale entre masque et visage. Le sens étymologique du mot *prosopon*, est « devant les yeux d'autrui » , « donné à voir » , « du visible ». Dans la culture antique, une culture de l'honneur et de la honte, l'individu s'y appréhende du dehors par le regard que les autres portent sur lui. Il n'y a aucune division rigide entre le dedans et le dehors, tant le dedans, l'être profond est donné à voir par le

visage comme par le masque ; le masque ne fait que multiplier les possibilités du visage, le visage n'est pas caché, il est infiniment transformable. Simplement le masque remplace le visage de l'acteur par celui du personnage qu'il signifie. Tandis que pour la Rome antique il n'y a pas d'ambiguïté ni d'équivoque, un masque est un masque *persona* et *vultus o facies* est le visage ; le masque se rajoute sur lui, l'acteur a un masque et non pas un masque / visage. Pendant que les Grecs donnent une importance au regard et à la situation réciproque qu'il instaure, pour les Romains c'est donc le masque seul qui regarde.

Expliquons-nous : pour les Grecs, l'œil était comme un miroir, le masque grec avait les yeux peints, il était difficile de le représenter par un trou vide, il y avait seulement de petites fentes qui permettaient à l'acteur de voir : les yeux d'un masque grec nous regardent en même temps que nous les regardons, de manière que le fantasme sur le regard est plus fort, comme certains masques du Nô. Mais on est bien d'accord que pour incarner le regard il ne faut pas avoir les yeux peints.

Le regard est la porte de communication entre l'intérieur et l'extérieur ; si le visage est une chose et le masque est une prolongation du jeu du visage que l'acteur met sur sa propre tête, les yeux appartiennent aux deux éléments en ayant la même fonction de transmettre l'image du monde au corps. Le masque double le visage mais c'est le corps qui l'unifie, par le jeu, le mouvement, la correspondance entre ce visage porteur d'une identité, dieu, démon, animal, élément, et le corps qui le porte.

Sur le masque comme sur le visage, il existent aussi le nez et la bouche, comme tous les nuances du front, des joues, etc. La disposition de rasgues sur le masque a été explorée de différentes manières dans tous les temps, dès l'influence des visages des animaux à la figure humaine comme certains masques de la commedia dell'arte à la personnification des éléments de la nature, une exploration si vaste qui va de l'utilisation du crâne comme masque, aux superpositions des objets à la place de la tête en modifiant le jeu de l'acteur. Cependant, le regard est toujours présent, un regard potentiel ou virtuel ; à travers des trous ou des yeux le regard met en relation les deux mondes, celui du dedans et celui du dehors. C'est ainsi que le masque annonce l'émergence d'un autre univers. Le regard qui vient de celui qui regarde le masque et le regard intime de celui que le masque porte font émerger un univers

autre que celui du quotidien. Le masque est un « je » qui est un « jeu » , un autre « je » se construit à partir de l'interprète et de son masque, il s'engage dans un jeu, aujourd'hui théâtral. Il permet aux individus d'échapper à leur identité corporelle ; le masque double le visage alors que le visage est le porteur de notre identité ; le masque crée un nouveau moi qui rends possible tout jeu théâtral.

Werner Strub⁴² qui doit sa vocation à la rencontre des masques d'Amleto Sartori, propose une façon de voir le masque, tout au contraire du plus petit masque, il fabrique de masques qui ne sont pas un visage mais comme une enveloppe de la tête, au même titre que le costume est l'enveloppe du corps, dans l'idée d'un masque costume. Pendant que le nez rouge dévoile et met à nue le visage de la personne tout en restant un masque, le masque costume représente une attitude différente, en choisissant un matériau fragile ou flou, solide, rigide, en voulant dire des choses plus complexes, " ce qui apparaît là, et proprement fait surface, c'est notre supposée profondeur, quelque solitude intime, dérobée à tout miroir, et comme une origine lointaine et longtemps oubliée"⁴³

La nature du masque, sa possibilité d'avoir un autre visage qui comporte un autre corps a apporté au théâtre cette possibilité de jouer dans une plus grande dimension, affirme Jacques Lecoq, pédagogue sur lequel se base notre réflexion. Dans son école d'enseignement de la création théâtrale, propose le jeu masqué comme base fondamentale de l'apprentissage de l'acteur, en présentant ainsi le masque neutre, les masques expressifs, les masques larvaires, jusqu'au plus petit masque du monde, le nez rouge du clown. Ainsi le masque neutre est le nez rouge seront les deux axes de l'enseignement, les deux voyages vers un corps poétique.

IV.3 Et le maquillage ?

« Mascarade » vient de l'Italien « mascherata », qui veut dire masquée. En allemand, maquillage et mask sont un même mot. En italien le mot pour maquillage est « trucco » qui vient du latin « trucidare », stratagème. Et en anglais, le mot pour maquillage est « make-up » qui signifie compenser pour quelque chose qu'on n'a pas. En espagnol, le mot pour maquillage est le même qu'en français, mais pour certains produits de beauté et maquillage on utilise le mot « masque » non

⁴² Strub Werner, *Masques pour un théâtre imaginaire*, Pierre Marcel Favre, Paris 1988, p81.

⁴³ Préface de Jean Lauxerois, Strub Werner, *Masques pour un théâtre imaginaire*, Pierre Marcel Favre, Paris 1988, p7.

seulement parce qu'ils sont un aspect recouvrant mais surtout parce qu'ils offrent un espoir de transformation. C'est très intéressant de voir comment les différentes langues peuvent traduire en mots les sens d'une chose, et la transformer ensuite. Le maquillage n'est pas un masque dans le sens défini en tant qu'objet au premier point ; mais le maquillage sur la peau a aussi un pouvoir transformateur du visage de la personne, car il s'applique sur le visage même et il bouge avec les vrais muscles, rides et couleurs de la peau. Le maquillage du point de vue de Lecoq est un masque mort, car il ne porte pas l'illusion du mouvement que produit un masque sur le corps d'un acteur qui joue ; puisqu'il est fixé et absolu, il ne traduit pas comme un vrai visage des expressions ou l'illusion des expressions. Par rapport au jeu masqué, le maquillage a des possibilités limitées, mais par rapport au sens et à la signification le maquillage symbolise des traditions remontant aux origines de l'homme. Le fait de peindre la peau permettait aux hommes de s'identifier aux animaux, de symboliser aussi la hiérarchie entre les hommes et les femmes d'une tribu indigène ; et en allant plus vite, chez les clowns le masque est son nez rouge et le maquillage sera un complément des caractéristiques du personnage : il peut traduire des émotions, des expressions et même des besoins du clown. Dans la recherche de son propre clown le maquillage n'est pas indispensable, tandis que le nez rouge comme le masque entraîne une technique, une exploration qui complète au jeu.

IV.4 Jacques Lecoq : du masque neutre au clown

Qu'est-ce qu'un état dit neutre ?

« Tous les sens en alerte. Etre neutre, c'est la passion même de la disponibilité de l'être »⁴⁴

Le neutre entendu comme un régime radicalement autre du sens tel qu'il devrait permettre un rapport transparent du sujet au monde. L'état neutre entendu comme « le silence retrouvé du monde, où à défaut, d'un monde qui ne parlerait qu'avec mesure »⁴⁵

Un visage dit *neutre* est un visage « sans expression », mais son expression est celle de la neutralité ; elle n'est pas proche de la joie ni de la tristesse, elle est entre les deux ; et elle est indispensable pour que l'expression ait lieu. « Le neutre est avant tout l'affirmation d'une force, il engage un projet d'ébranlement généralisé de nos structures, de nos valeurs, une « transmutation » peut-être, qui aboutirait à une forme souveraine de silence »⁴⁶

L'état neutre pour un acteur

⁴⁴ Bonnaud Georges, *Marche avec le masque neutre*, L'Harmattan, U.E 2003, p128.

⁴⁵ Comment Bernard, *Roland Barthes vers le neutre*. Christian Bourgois éditeur, Breteuil-Sur-Iton. 1991, p41.

⁴⁶ Ibid. p62.

Pour l'acteur de théâtre, l'état neutre est un état qu'il doit trouver car il lui procure une économie de mouvements, un état fondamental avant de déplacer son corps vers une expression ou un mouvement. Dans l'argot des formateurs de théâtre en Amérique latine, en Colombie par exemple, l'état neutre est appelé le point zéro, comme le point où l'acteur se place avant de commencer tout mouvement, toute expression. Comme pour un thermomètre, le degré zéro nous indique le point de départ du froid et de la chaleur. C'est à zéro degré que la neige tombe et se répand en tapis blanc comme base de toutes les couleurs.

L'état neutre pour un acteur est un moment d'écoute et de silence par lequel il doit passer afin de remarquer comment le geste naît dans l'immobilité apparente du corps. Apparente, car dans cet état zéro le corps est prêt à... Il tend vers quelque chose qui est l'expression. Cet état neutre est recherché par Lecoq de telle sorte que l'acteur devienne une page blanche, où lui-même va écrire son jeu.

La page blanche est un état neutre par rapport à toute idée préétablie du jeu. Avec l'expression page blanche, on veut décrire un acteur qui se met dans un état de réceptivité totale en dessous des connaissances déjà acquises. Il commence à zéro, la page blanche est le point de départ, l'état fondamental duquel naît l'échange d'énergie qui se matérialise dans le geste.

Jean Gilbert ⁴⁷ : le simple fait de revêtir un masque, fut-ce un masque neutre, suscite un état très particulier. Peux-tu parler du sentiment que cela produit pour l'acteur ? tu m'as déjà mentionné à ce propos un lieu vide, ou creux, un silence, un désert. Catherine Germain : porter un masque crée une sensation très forte puisque ça produit des choses mais à partir d'un endroit très calme, pacifique, contrairement à ce qui se passe dans la vie quotidienne. Une absence. Du blanc. Une non existence. La forme que l'on habite est absolument seule en jeu, en face d'un public, et il n'y a rien à prouver. Il n'y a plus d'émotions. C'est un sentiment d'appartenance, profond, naturel, comme une feuille appartient à un arbre, une réconciliation avec soi-même, respirer normalement parce que c'est de l'ordre de la vie.

L'état neutre, le point zéro, la page blanche ou le point fixe comme l'appelle Philippe Gaulier dans sa pédagogie de formation des clowns, c'est un moment de silence, de disponibilité mais qui contient tout l'élan, toute l'énergie de celui qui va vers quelque chose, vers un geste, vers l'expression d'une émotion. Il est donc le tout et le néant, l'action et l'immobilité, l'envie de jouer et la perception du monde autour. Transformer son visage avec un masque neutre est disposer le corps à construire le manque d'une tête qui exprime quelque chose. Le masque neutre, entraîne le corps à chercher et à se mettre dans l'état d'écoute fondamental.

Qu'est-ce qu'un masque neutre ?

Un masque neutre est un masque qui recouvre tout le visage. Il a les lèvres légèrement entrouvertes ; l'orifice des yeux est suffisamment grand et assez allongé ; celui qui est en face d'un acteur revêtu

d'un masque neutre peut voir les yeux de celui qui le porte. Il n'émet pas de sons, ni articulés, ni désarticulés. Le masque neutre possède les cinq orifices naturels du visage, les yeux, le nez et la bouche, adaptant la forme du masque à celle du visage humain. Il n'a aucune ligne d'expression figée ou marquée, les joues, la bouche et le menton, le front comme le nez sont lisses. Nous décrivons le masque neutre qui a été fabriqué par Amleto Sartori « qui est celui de la femme entre toutes les femmes, de l'homme entre tous les hommes »⁴⁸

Un masque neutre est un masque qui ne manque cependant pas, malgré son nom, de caractère. « Tout y est, sauf l'expression figée d'une émotion » dit Lecoq. Il n'a pas l'expression d'une colère ou d'une joie ; c'est un masque qui est un état de calme et de silence. Giorgio Sthreller disait que quand il voulait être en silence il mettait devant ses yeux un masque neutre. Lecoq conclut : « le silence est sa propriété la plus impressionnante car l'émergence du non-dit est là ».

A partir du silence naît la qualité du geste et de la parole, comme l'attente donne à l'acte qui suit toute sa valeur. Le silence du masque neutre engage le corps à la réflexion ; dans le silence arrive le regard en soi-même puis un retour sur soi-même.

L'expression d'un masque neutre est extatique, « vertigineusement vide ». Elle ne peut se charger de sens où n'être animée de sentiment que par la seule présence et vertu du geste, du mouvement du corps en situation dans l'espace par rapport aux objets et aux autres corps animés. Le mouvement du masque neutre va tenir à distance tout trouble, tout affect, toute religiosité. Georges Bonnaud ⁴⁹ qualifie l'émotion du masque neutre, comme une émotion blanche, une émotion zéro ou la rencontre avec un objet, avec les autres devient identification absolue identification que Lecoq appelle « la gestic » et que nous aborderons dans l'étude de sa pédagogie.

La gestic, qui naît de la posture du corps masqué avec le masque neutre, est une attitude du corps vertical en équilibre compensé par la respiration, entre une inspiration et expiration profonde, qui disposent le corps face à ses rencontres avec les éléments, « l'eau », « la terre », « le feu », « l'air ». Ainsi le corps du masque neutre est le lieu où se révèle cet « autre » imaginé, là, en face. L'être neutre est l'égal de ce qu'il rencontre, il le devient.

⁴⁷ Jean Gilbert, Entretien avec Catherine Germain, *Un théâtre de masques*, Mémoire du DEA, Paris III, 1996.

⁴⁸ Bonnaud Georges, *Marche avec le masque neutre*, L'Harmatan, U.E 2003, p15.

⁴⁹ Bonnaud Georges, Ecrivain et professeur de théâtre, Ancien élève de Etienne Decroux, élève à l'école de Jacques Lecoq, comédien au théâtre de soleil, comédien de l'Illustre théâtre dans le film *Molière* d'Ariane Mnouchkine.

Un masque neutre devient ce qu'il voit parce que la rencontre neutre est circonscrite dans un ici et maintenant, sans avant ni après. Un non-temps qui autorise l'être neutre à être l'égal de l'autre. « Le temps n'a pas de prise sur l'être neutre et l'être n'est affecté en rien par la rencontre, aucune trace, aucun trouble, aucune tension épidermique, tout glisse sur cette peau tannée devenue cuir comme une averse sur un canard. L'immobile visage est et sera ce qu'il est pour l'éternité, juste un masque qui offre ses yeux ouverts, arrêté dans sa grande beauté ». ⁵⁰

IV.5 Le masque neutre dans la pédagogie de Lecoq : la base

« réussir un masque, c'est maîtriser les trous »⁵¹

Puisque la recherche de la neutralité ne finit jamais, dit Lecoq, il faut essayer de l'attendre et éveiller le corps de l'acteur. Le masque neutre devient ainsi la base de tout son enseignement. Le masque neutre propose aux élèves l'état de base, de neutralité, le point zéro, la page blanche, indispensables pour la disposition du corps au jeu, et son apprentissage.

« C'est un masque du calme. Il n'a pas de contre-indication. Il va bien. Il est en équilibre. Quand il bouge, il bouge juste. Il n'a pas de problèmes avec son passé. Il est présent, prêt à accueillir le monde extérieur, un arbre, un animal. Il a la sensation d'être enraciné. Au fond, il doit y avoir l'humour, c'est un jeu. Il donne l'impression d'élargir les gestes. On retrouve ce même masque en Afrique, c'est la feuille blanche sur laquelle on va écrire le premier trait pour faire disparaître les tics. Il lave et permet de recommencer à zéro la connaissance du monde par l'observation qu'on en fait. Bien sûr il est illusoire de penser parvenir à être neutre. La différence c'est la personne, pas celle acquise par une fausse technique, mais la vraie personne. Et c'est au pédagogue de la voir. »⁵².

Le travail avec le masque neutre a deux objectifs dans sa pédagogie :

1. Retrouver la perception "naïve", sensorielle du monde, de la nature, des éléments

L'acteur regarde le masque neutre en premier lieu, à l'endroit, à l'envers et fait connaissance de cet objet. Ensuite, l'acteur met le masque et son premier devoir est de regarder et de ressentir les vibrations de l'espace. Il travaille sa présence dans l'espace et cherche cet état de neutralité et équilibre où naît le mouvement. C'est pourquoi cet état est difficile à trouver parce que c'est un état d'attention à la résonance et à la vibration, et il faut de la part de l'acteur une extrême concentration.

⁵⁰ Bonnaud Georges, *Marche avec le masque neutre*, L'Harmattan, U.E 2003, p24.

⁵¹ Préface de Jean lauxerois, Strub Werner , *Masques pour un théâtre imaginaire*, Pierre Marcel Favre, Paris 1988, p9.

⁵² Lecoq Jacques, dans le journal *le monde*, Lundi 13 avril, 1998.

L'état neutre devient donc vigilant. Il n'existe pas un geste type ou un état neutre unique que l'acteur puisse faire et pour lequel on se dise : il y est. L'état neutre est un stade de la personne ; la qualité de perception de chaque individu est différente ; l'exercice sous le masque neutre est intéressant au niveau des découvertes que l'acteur fait individuellement. Ces découvertes restent dans le corps de l'acteur, une fois que le masque est ôté, au service de son jeu.

L'action sous un masque neutre s'exécute comme si c'était la première fois, car le silence et l'état de calme sans conflit élèvent le niveau de perception des choses, des objets, des autres acteurs, simplement parce que l'acteur fait plus attention et chaque mouvement est ralenti et amplifié. Tout est transposé dans cet état de perception. Le regard se fait avec toute la tête et non seulement avec les yeux. Le regard, c'est le masque et la face, c'est le corps. L'expérience des choses, de l'espace et des autres se fait différemment sous un masque neutre.

Pour retrouver cette perception sensorielle du monde, sont proposées plusieurs sortes d'exercices avec le masque neutre, par exemple :

Exercice : l'acteur doit se réveiller comme pour la première fois, "regarder". L'objectif est de traverser le masque et de le charger d'un contenu humain. Le jeu est plus fort mais il est aussi épuré, "décanté".

Exercice : l'acteur sous le masque neutre réalise un voyage dans la nature, la traverse, la découvre avec la fraîcheur de la première fois. Lecoq appelle cet exercice : *le voyage élémentaire*. Il cherche à amener l'acteur dans différents endroits de la nature : forêts, lacs, déserts, montagnes. Lecoq essaye de donner le maximum de possibilités dans sa description pour que l'acteur puisse être de plus en plus précis dans ses gestes. Ce n'est pas une expédition dans la nature ; c'est un regard ; une découverte de l'espace et de ses caractéristiques.

L'acteur explorateur éprouvé, un être neutre-terre-air, à la fois, traverse la muraille végétale, sans coupe-coupe, sans machette. Avant que l'être neutre devienne forêt qui brûle, mettons-le en présence d'une forêt mature, décrit : Georges Bonnaud :

« L'être neutre au hasard d'une -marche- terre- se trouve à la lisière de la forêt. Il la voit, il la sent, l'apprendre dans sa totalité. Il va la traverser, aller vers... le temps de la traversée, sera pour lui, le temps de l'identification. L'explorateur devient ce qu'il explore, les mains, les bras deviennent lianes écartées, branches basses soulevées, feuilles palmes déplacés, buisson enchevêtré délié. Les pieds, les jambes deviennent racines, deviennent tronc, redeviennent taillis, fourrés, broussailles. A chaque

pas, à chaque geste la forêt est « manipulée », l'être neutre s'identifie au végétal, la forêt se dessine, ne cesse de surprendre dans sa diversité, son composite aux essences variées. Tout en glissant comme une bête debout, l'être neutre, hors de tout effort douloureux, toujours sans affect, toujours dans l'évidence du geste, dresse arbre après arbre, déploie ramure après ramure, peuple l'espace vide comme le pinceau du Douanier Rousseau dresse et déploie, sur la toile vide, la forêt du rêve, de la charmeuse de serpents, en un tissage végétal que l'œil traverse à peine, qui semble infranchissable »⁵³

2. Mimer les impressions d'un espace, d'un élément par son corps, jouer à s'identifier :

L'être neutre devient ce qu'il voit. L'acteur sous le masque neutre doit observer, percevoir des éléments de la nature, le feu, la terre, l'eau, la glace, etc... ainsi que des matériaux, le bois, le métal, le plastique, etc. Il doit reconnaître leurs qualités, rythme, espace, cadence, couleurs, volumes, sons, les découvrir le plus entièrement et détaillée que possible, sentir toutes les nuances qui circulent d'une matière à l'autre et à l'intérieur d'une même matière, puis ensuite capter leurs dynamiques et par le mouvement, jouer ces images en son corps. Le souffle, la respiration est le premier rythme humain qui cherche à s'identifier au rythme de l'élément.

Exercice : on propose de penser intensément à l'élément, le feu. Le corps de l'acteur avec le masque neutre est étendu par terre. Et par le mouvement l'acteur incarnera les propriétés de l'élément feu, telles que : la combustion, la flamme, les couleurs rouge et jaune. Le feu est ou n'est pas, le feu n'est pas biface, il est un, il se consume, se circonscrit en un temps qui dépend de la situation, feu de paille, feu de bois, le feu brûle ce qu'il rencontre. Et l'acteur doit incarner ce pouvoir du feu. (voir annexe 2 : Exercice avec le masque neutre).

⁵³ Bonnaud Georges, *Marche avec le masque neutre*, L'Harmattan. U.E 2003, p91-92.

Les gestes du masque neutre

Ce sont des actions qui sont proposées pour être effectuées avec le masque neutre, peu importe la raison de l'action, ce qui est important dans cet exercice c'est d'être dans la situation avec un état neutre, sans état d'âme particulier, qui réalise l'action et de là naît le geste. Dans la pédagogie sont proposées quatre actions, situations à explorer et à représenter par le geste, un geste qui cherche une conscience de l'engagement du corps dans le geste : un mouvement qui part des mains ; des avant-bras, qui engage le buste, le tronc et puis tout le corps qui s'inclut dans l'action.

Ce sont quatre verbes actifs, quatre actions, quatre gestes, quatre situations très concrètes :

- Caresser : être debout, ayant devant soi une table de chêne ou de noyer de hauteur normale ; de la paume et des doigts d'une main en découvrir, en parcourir la chair du bois.
- Tordre : c'est une serpillière, aussi large qu'un drap de lin. Elle est gorgée de boue liquide, de suintements immondes. Elle est là, étalée au sol.
- Epousseter : faire la poussière, la déplacer du haut vers le bas à l'aide d'un plumeau.
- Fouetter : décrocher d'un mur une chambrière au manche de cuir tressé, au fouet lanière de cinq mètres de long.

Le masque neutre et le chœur

Un chœur, dit Lecoq, « c'est comme si une foule mettait le masque neutre ! », La recherche du chœur est la recherche de l'équilibre sur le plateau. Dans le corps poétique, disait Lecoq, si un élève venait le voir en lui disant « je veux être clown », il lui conseillerait surtout de faire du masque neutre et le chœur.

Le chœur est un état de neutralité partagée, c'est un équilibre qui se rétablit constamment entre plusieurs acteurs en jeu. Chaque acteur développe le sens de la présence de l'autre, donc l'influence et dépendance de son propre mouvement et déplacement. C'est l'écoute du corps, une attention organique qui se travaille dans le chœur, car l'aspect unitaire du groupe, l'impression d'un rassemblement de corps est la caractéristique fondamentale de l'existence du chœur.

Le masque neutre, comme élément unificateur construit visuellement est gestuelle la présence du chœur, ses actions naissent de l'intérieur que l'acteur explore sous le masque. L'écoute, l'attention et

la réaction, seront donc des aspects fondateurs du travail du comédien pour tous les autres masques, le chœur comme le clown.

L'identification du masque neutre au service du jeu : « la voix issue du geste »

« C'est la vie qui est plus important, ce ne sont pas les masques, au bout du compte. Les masques sont des outils, des coques en bois ! » disait l'actrice et clown Catherine Germain. C'est la voix issue du geste : c'est savoir à quoi tout cela abouti, quelle est la finalité de la méthode des transferts, de ces outils au service du jeu. Une méthode qui consiste à prendre appui sur les dynamiques de la nature afin de mieux jouer la nature humaine.

« Un cannibalisme identificateur », c'est l'expression utilisée par Bonnaud à propos de cette méthode. Le moment de la rencontre entre l'état, l'être neutre et la dynamique de la nature comme un cannibalisme où l'on mange l'autre.

Trouver cette identité des quatre éléments, incarnés au travers des gestiques rencontrées par l'être neutre, et son inscription dans le corps de l'acteur, dans ses muscles, ses nerfs, ses bouts de corps articulés, laisse des traces mnésiques. C'est l'objectif de la méthode des transferts, développer une mémoire organique fondamentalement fertile. Ainsi chaque élève peut prélever sur la palette des éléments, de la terre, du feu pour incarner tel personnage, du feu, et de l'air pour tel autre, ainsi peut commencer la mise en œuvre d'un personnage, les premières bases concrètes, organiques de sa construction. L'acteur retrouve dans son corps les sensations, les tensions, les respirations, travaillées et ressenties dans la gestique.

Cette association entre les personnages et les dynamiques de la nature a été explorée par de nombreux metteurs en scène, les références à la nature n'ont jamais échappé à l'homme. Dans l'art, l'histoire, les sciences humaines, l'homme est assimilé à la nature d'une façon ou d'une autre. Dès l'identification aux éléments et de la découverte de leurs dynamiques, l'acteur donne des intensités au jeu, à sa simple utilisation dans les décors, maquillage, etc.

Pour citer quelques exemples, il me vient en la mémoire à propos de la dynamique de la nature des couleurs, un spectacle d'un clown russe : le spectacle "yellow" de Slava Polunin, que lui-même définissait comme un spectacle où l'émotion et le sentiment étaient à la base de sa création ; même son costume était jaune. La Chromo-thérapie, science qui étudie la vibration de la lumière dans les couleurs et son effet physique et psychique, définit la couleur jaune comme la couleur qui exprime les émotions qui prennent place au niveau de l'estomac. Certaines maladies pourraient être la concentration des émotions non exprimées qui peuvent être contrôlées ou neutralisées avec la simple relaxation et imposition de filtres de couleurs sur l'endroit du corps impliqué. Nous ne savons pas s'il était conscient des pouvoirs émouvants de la couleur jaune ; mais il est un outil pour le théâtre, une voix.

Lecoq disait que dans le travail sur le mouvement, parfois pour obtenir des nuances dans le geste, il lançait aux élèves des répliques en leur proposant de penser aux couleurs, un rouge ou bleu clair, qui une fois assimilées et interprétées par l'élève, avaient des effets sur le geste.

Des troupes contemporaines comme la « Fura dels baus » à Barcelone, Espagne, afin de donner de la « couleur » aux acteurs ou une certaine intensité empruntée à un élément de la nature, proposaient avant le spectacle de penser au feu. Dans leur pièce "obs" en 2001, ils obtenaient une sorte d'agressivité des acteurs qui venaient peut-être de cette association avec le pouvoir destructeur et rouge du feu.

La troupe "De la guarda" en Argentine travaillait tout un spectacle où l'élément prédominant était l'eau, comme dynamique, comme sens, comme matière ; l'espace et le public étaient mouillés, il pleuvait tout le temps, même la musique venait du son de la chute de l'eau.

En Colombie, le théâtre qui cherche à s'approcher d'un retour au rituel a cherché aussi cette proximité avec les dynamiques des éléments de la nature en transposant la théorie sur les cycles générateurs de la nature et les cycles destructifs ; au théâtre, à la création du personnage : les personnages cherchent à s'identifier à un élément, de manière que la relation avec les autres personnages qui étaient aussi des éléments était donnée par cette association et avec le cycle de la nature, le cycle destructeur par exemple où le feu détruit le bois, l'eau détruit le feu, provoquaient des gestuelles et des rencontres entre les personnages ravitaillés par cette dynamique destructive. Ainsi, sur les exemples de la nature se réalisaient des improvisations qui aboutissaient à la mise en scène.

De la même façon, le transfert s'applique dans l'exploration des gestiques des animaux, l'identification avec eux peut attribuer au théâtre des chemins pour la construction d'un personnage.

Pour Lecoq, l'analyse des mouvements des animaux nous conduit plus directement vers le corps de l'homme, au service de la création du personnage, puisque les animaux, en général, nous ressemblent. Leur corps, leurs pattes, leur tête, leurs extrémités sont bien plus proches de nous par les caractéristiques physiques, les animaux ont des comportements et des mouvements partagés avec l'homme.

Selon Caillois, le papillon explique le masque chez l'homme parce qu'il fait peur et qu'en même temps il se protège avec la beauté de ses ocelles, on peut dire que le papillon explique le masque, dit-il parce qu'il s'agit d'êtres repliés dans un autre.

Certains masques de théâtre s'identifient à certains animaux, elles se construisent à partir de la ressemblance ou transpositions de certains aspects de l'animal au masque, tels les masques de la commedia dell'arte. Certains sont des créatures croisées, mi-homme – mi-animal. La démarche et les gestes de Polichinelle et de Pantalon s'inspirent des oiseaux qui ne volent pas haut, le coq, le dindon, la poule ; Arlequin est chat, singe, taureau, faune et diable, le docteur est un porc. Et puis, dans le jeu

du masque, l'acteur se sert de cette méthode de transferts de la dynamique de l'animal proposé par le masque et l'expression du corps.

La recherche pour Lecoq commence par l'étude des points d'appui de l'animal, comment il se tient au sol, et en quoi il se différencie des nôtres. Par exemple, il y a les pieds qui "sabotent", des pies qui restent très peu en contact avec le sol, comme les femmes qui mettent des hauts talons ; également les pieds de plantigrades, les palmes de canard qui déroulent, les pattes de mouches qui ventousent et collent au sol. Ensuite, il faut chercher les attitudes des animaux, leurs dynamiques, le passage d'une émotion à une autre. Des dynamiques qui enrichissent le jeu de personnages, Lecoq a même défini une gymnastique animalière, au service du jeu. Car ceux qui aperçoivent la dynamique interne jouent, ceux qui ne voient que la forme "signifient".

Cette transposition est faite en deux sens : la première est d'humaniser un élément ou un animal, par exemple faire parler le feu peut mettre en évidence une colère ; la seconde consiste à partir d'un personnage humain à laisser progressivement apparaître des caractéristiques des animaux ou des éléments.

La finalité est pour Lecoq, qu'une fois que le masque est ôté, toutes ces expériences demeurent dans le corps de l'acteur et se réveilleront au moment de l'interprétation. Ainsi l'expérience avec le masque neutre se termine sans masque, le masque est retiré une fois que l'acteur a acquis cette disponibilité et état d'attention d'équilibre. C'est en sachant porter un masque neutre que l'acteur saura porter tous les autres masques, les masques expressifs comme par exemple les masques de commedia dell'arte, les masques larvaires, les demi-masques ou masques sonores, et le plus petit masque, le nez rouge du clown.

IV.5 Quelle est la relation entre le masque neutre et la recherche de son propre clown?

« Un pédagogue ne dit jamais : « faites comme moi » il dit : « faites comme vous ».

Jacques Lecoq (le Monde, lundi 13 avril, 1998)

Le masque neutre est une sorte de dénominateur commun des hommes. Il prend ses sources au profond de l'acteur. Il n'est pas fait pour cacher quoi que ce soit. Au contraire, il met à nu. Le masque neutre et le clown encadrent l'aventure pédagogique de l'école de formation de Jacques Lecoq, le premier au début, l'autre à la fin, Les élèves doivent franchir l'ultime cap, qui se situe à l'exact revers du masque neutre : celui du clown. Armés de ce seul nez rouge, ils sont envoyés à la rencontre risquée d'eux-mêmes, à la recherche de leur propre clown : « le clown c'est un face à face » annonçait Lecoq en décrivant ses objectifs pédagogiques pour travailler le clown. Dans notre étude sur la recherche de son propre clown, trouver des liens entre les pouvoirs magiques des deux masques, un masque neutre et un nez rouge, semble être fondamental.

Dans les journaux, on parle de Jacques Lecoq comme un réhabilitateur du clown. Dans la pédagogie ce sont les mêmes règles pour le masque et pour le nez rouge, symbole du clown, un masque plus fréquemment en forme de balle rouge sur le nez comme une figure métonymique du visage.

Quelles sont donc les pouvoirs magiques de ce petit masque, le masque du clown ? Quel est l'état clown ? Comment passer de cet état neutre de disponibilité, d'écoute et perception du monde à jouer en soi ou avec soi à cet état clown ? Jouer avec son corps et son visage puisqu'il dévoile le visage même en étant un masque. Le masque neutre comme le clown travaille un état de la personne, de son corps, de son jeu et son geste ; il n'a pas une expression figée dans le neutre comme il n'a pas d'expression figée dans le nez rouge du clown, il dispose un état, une couleur, une vibration. Le masque neutre travaille l'élan de l'acteur, cette écoute avec le corps tout entier qui tend vers...Le nez rouge du clown annonce un jeu, une couleur une relation avec le monde ; mais le geste, l'expression et la poésie d'un personnage est à découvrir et à travailler en soi et à partir de soi-même. C'est du jeu que l'acteur part, le jeu sera donc le moyen de chercher à maîtriser le plus petit masque, d'approfondir et d'aller à la rencontre de cet état clown où habite tout espoir du rire face à la fatalité humaine de la mort.

Parler du jeu, c'est parler de la vie, en fin, du clown, de l'homme et de l'enfant.

Nikolaus, jongleur et clown, formé à l'école de CNAC, auteur et acteur de ses spectacles « parfois j'ai des problèmes partout » et « le monde extérieur », expliquait lors de sa conférence à l'Apiac en février 2005, comment son esthétique, sa qualité du jeu, sa façon de faire, est surgit d'une impossibilité de faire rire ; de là qu'il a passé des années à chercher un sens à la jonglerie et il n'a découvert que la réalité : tout comme l'homme, la balle, tombe. Elle commence, son mouvement se développe et finalement, elle tombe dû à la force de gravité qui agit sur tout l'univers. De cette découverte, Nikolaus a développé une esthétique propre qui consiste en produire l'illusion chez le spectateur d'une domination et manipulation totale de cette force. Il jongle, il joue, il ne fait pas que faire rire, il fait rêver.

CHAPITRE V

Le jeu et chercher son propre clown

Le jeu sera donc le moyen à travers lequel le clown propice la rencontre entre l'homme et l'enfant. Chercher son propre clown est aller à cette rencontre. Jouer est aller au de-là de la forme, est traverser le masque, le maquillage et les habits. Jouer est un fondement des relations humaines, nous allons tenter de le saisir en faveur de notre sujet.

V.1 Définition

Le dictionnaire Larousse propose plusieurs acceptions dans la définition du jeu : action de jouer, récréation, divertissement ; ce qui sert à jouer ; amusement soumis à des règles ; divertissement intéressé où l'on risque de l'argent ; ensemble de cartes d'un joueur ; divertissement public composé d'exercices sportifs ; manière de toucher des instruments de musique ; manière dont un acteur interprète un rôle ; facilité de se mouvoir ; fonctionnement régulier ; série complète d'objets de même espèce.

Dans le dictionnaire du théâtre de Patrice Pavis, le théâtre a partie liée avec le jeu dans ses principes et règles sinon dans ses formes : le simulacre, la compétition, la chance, le vertige. Et pour cela il cite Huizinga dans sa définition de la forme du jeu comme « une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité, qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrit, qui se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel »⁵⁴. Selon Pavis cette description du principe ludique pourrait être celle du jeu théâtral.

Pour définir *le jeu de théâtre* appelé auparavant jeu de scène, ce que faisait l'acteur en dehors de son discours, il est en effet besoin de mettre en rapport l'énonciation globale (la gestuelle, la mimique, l'intonation, les qualités de la voix, le rythme du discours) avec le texte proféré ou la situation campée. Le jeu se décompose alors en une séquence de signes et d'unités qui assurent la cohérence de la représentation et l'interprétation du texte.

⁵⁴ Op. cit. Pavis Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p184.

Il existe une étroite relation entre le jeu primordial et le jeu théâtral. Le jeu établit un lien entre la richesse intérieure d'un individu et le monde extérieur dans lequel il doit vivre. Un corps en jeu est un corps qui vit pleinement, un corps actif, sensitif et moteur, un corps expressif, ludique et imaginaire, un corps créatif. Par le jeu l'homme apprend le monde ; et par le jeu le théâtre représente le monde : le jeu s'apprend et le jeu s'enseigne ; le jeu est le moyen pendant l'enfance, et la technique pendant la représentation ; le jeu est un outil qui appartient à l'homme et à l'enfant. Nous allons essayer d'inscrire la recherche de son propre clown dans le cadre de notions préexistantes sur le jeu.

« La culture vient du jeu, le jeu est liberté et invention, fantaisie et discipline à la fois, toutes les manifestations importantes de la culture sont calquées sur lui »⁵⁵

« Qui a commencé le premier : l'enfant ou le clown ? » Questionne Jacques Fabbri, dans le livre de clowns et farceurs. Certes le jeu a un aspect enfantin souvent lié au comportement du clown. Ou alors le clown joue comme un enfant imprégné de cet air candide de la première fois.

De la psychanalyse

« Ce qui est naturel, c'est de jouer et le phénomène très sophistiqué du XX^{ème} siècle, c'est la psychanalyse ». ⁵⁶ Pour le psychanalyste et sociologue D.W Winnicot la transition entre la réalité et le jeu comme espace créé par l'imaginaire était tout un univers plein d'informations à entendre et à interpréter dans le traitement thérapeutique d'un patient, cela l'a amené à développer une théorie du jeu, jouer était une thérapie en elle-même : « pour contrôler ce qui est au dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et *faire des choses*, cela prend du temps. Jouer, c'est faire. »⁵⁷. Le jeu est une expérience pour l'individu dans un espace-temps de vie réelle, la vie prend en partant de l'imaginaire une autre manière de se manifester. Avoir l'expérience du jeu en principe est un acte spontané, mais les êtres humains ne sont pas toujours conscients de la frontière existant entre ce qui appartient au réel et ce qui appartient au jeu. La conscience constante entre monde et représentation pourrait devenir insupportable pour les êtres humains s'ils n'avaient pas développé une sorte de dynamique du jeu.

L'enfant par exemple a besoin que l'adulte prenne au sérieux ses activités de jeux. Témoin et référence, le regard adulte est aussi gage de l'amour et droit à l'existence. Par le jeu, l'enfant fait

⁵⁵ Huizinga J, *Homoludens*, Gallimard, coll. "tel" Paris, 1951, p84.

⁵⁶ Winnicot D.W, *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 1975, p13.

⁵⁷ Ibid. p59.

l'expérience de lui-même, des autres et des objets. Ainsi il explore le monde. Chez l'enfant la pensée est action et par l'action la pensée se construit, l'acte du jeu équilibre et structure l'esprit.

Dans l'évolution cognitive de l'enfant, Piaget distingue trois types de jeux :

1. Le jeu d'exercices (pur plaisir de faire fonctionner un objet, de mouvoir son corps, attraper, sauter, répéter un son) s'appuie sur la sensation et la motricité.
2. Les jeux symboliques (donner à manger à sa poupée, prendre un objet pour un autre, jouer à la maîtresse) sont des jeux d'imitation avec simulacre.
3. Les jeux de règles qui s'épanouissent surtout à l'école primaire, ou l'enfant crée des règles pour jouer et un cadre pour avancer.

Chaque enfant explore ces différents types de jeux à des époques déterminées ; à chaque jeu correspond l'acquisition d'une faculté nécessaire à son développement mental, affectif ou sensoriel. Peu à peu, le jeu se rapproche d'une représentation imitative de la réalité. Cette faculté de symbolisation est une conquête essentielle, lente, progressive, elle est la condition nécessaire de tous les apprentissages en cours et à venir : langage, lecture, écriture, calcul, etc, du développement de toute la pensée logique et créatrice. Le jeu est donc à la base de la créativité dit Winnicott, car jouer est une expérience créative, une forme fondamentale de la vie.

Le moment de la thérapie où le jeu se manifeste est désigné par Winnicot par « l'espace potentiel ». L'espace potentiel est une zone d'échange, de réciprocité, d'enrichissement mutuel entre ce que le monde offre à l'individu pour qu'il s'en serve, et ce qui, de sa réalité interne, investit les objets extérieurs d'une vie empruntée au rêve. L'espace potentiel est un espace intermédiaire entre le sujet et le monde, espace qui développe la croyance et la lucidité, le personnel et l'objectif, le privé et le public.

Pour le sociologue *Erving Goffman*, le jeu chez les adultes est aussi présent que chez l'enfant, le jeu est présent dans la vie quotidienne aux moments où l'homme échange avec le monde. Dans la façon d'interagir avec les autres en dehors de soi-même, les comportements se modifient toujours et c'est le jeu qui dynamise la communication entre les êtres. La communication est pleine de subtilités. La réalité, l'imagination, et la créativité avec lesquels l'individu soutient son rapport avec les autres, la façon dont il se présente lui-même et son activité aux autres, la manière dont il oriente l'impression qu'il produit sur eux et toutes sortes des choses qu'il peut ou non se permettre au cours de sa représentation, sont la base des relations humaines.

Le corps comme le lieu physique d'une totalité est l'instrument de l'homme, c'est à travers lui qu'il établit ses rapports avec le monde du dehors. L'enjeu est en partie une « qualité » du corps : un jeu ou le corps est en action, ici, maintenant avec les autres.

Dans la pratique théâtrale, la relation qu'établit l'acteur entre l'homme, son corps et les autres est plus claire et consciente que dans la vie quotidienne. « On croit à quelque chose avec une conviction

profonde tout en sachant parfaitement qu'il s'agit d'une illusion, c'est l'enjeu, la nature de la pratique théâtrale, sa dimension représentative. »⁵⁸

« C'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme, nous ne sommes plus dès lors introvertis ou extravertis. Nous expérimentons la vie dans l'aire des phénomènes transitionnels, dans l'entrelacs excitant de la subjectivité et de l'observation objective ainsi que dans l'aire intermédiaire qui se situe entre la réalité intérieure de l'individu et la réalité partagée du monde qui est extérieure ». ⁵⁹

Le jeu est certainement beaucoup plus complexe chez l'adulte que chez l'enfant, car chez l'enfant l'aspect amusant et purement ludique du jeu est son intérêt fondamental, puis jouer à s'identifier aux adultes est sa démarche vers la maturation. Alors que chez l'adulte, l'identification n'est pas suffisante, il faut imaginer et croire à son propre jeu et à celui des autres afin d'interagir et communiquer.

A ce propos de croire, la sociologie consacre une théorie : quand l'individu ne croit pas à son propre jeu, cela s'appelle selon *Goffman* le cynisme. C'est une espèce de double conscience de la réalité propre, c'est-à-dire la réalité interne et la réalité représentée, qui fait appel à l'hypocrisie de l'individu. En revanche, lorsque l'individu croit lui-même à son jeu, *Goffman* l'appelle sincérité. On pourrait dire que lorsque l'enfant grandit, il perd de la sincérité et devient de plus en plus cynique. Ce n'est pas tout à fait négatif, puisque les rapports humains exigent de l'individu de l'hypocrisie afin de bien mener les relations, les communications, le travail, les rapports politiques, économiques, etc. Evidemment ce n'est pas l'idéal ; mais la société fonctionne grâce aux jeux intégrés depuis l'enfance et stratégiquement utilisés par les adultes.

Goffman affirme que ce n'est qu'une opposition essentielle entre le moi intime et le moi social. En tant qu'êtres humains, nous sommes probablement des créatures dont les démarches varient selon l'humeur et l'énergie du moment. Au contraire, en tant que personnages représentés devant un public, nous devons échapper à ces fluctuations. Pour lui, la vertu du comédien réside dans la capacité à pouvoir jouer à être un autre, à donner l'illusion de toute chose et à modifier volontairement l'énergie du moment.

Alors, que fait l'acteur de théâtre quand il joue ? Il met son corps au service de l'expression et de la représentation, il a déjà une conscience de la distance entre lui-

⁵⁸ Abdel Hadi Moha, *Le corps en -jeu, un enjeu pédagogique*. Mémoire du DEA, septembre 1999, Paris III.

⁵⁹ Winnicot D.W, *Jeu et réalité*, Gallimard, paris, 1975, p90.

même en tant qu'homme et individu et son personnage. Et puis il joue, il met son corps en jeu, il définit la façon dont il va aborder l'expression de son personnage qui est à la fois en rapport avec les autres, avec le monde extérieur, avec le temps, avec l'espace.

A ce propos Pavis rappelle que pendant longtemps la question du jeu du comédien au théâtre a été posée en terme de sincérité ou hypocrisie. Le comédien doit-il croire à ce qu'il dit ? En être ému ? Ou doit-il s'en détacher et n'être que le porteur de son rôle ? Depuis Aristote et Diderot, de nombreux débats ont eu lieu à ce propos.

La première règle pour l'acteur selon « le paradoxe du comédien » établi par Diderot, était d'approcher au maximum son personnage de celui qui préexistait à son interprétation, afin d'instruire les spectateurs sur eux-mêmes. Dans la théorie théâtrale, cette procédure a été conceptualisée sous le terme *mimesis*. L'acteur ne doit avoir d'autre objectif que de mettre toute sa dualité au service de la construction du personnage en effaçant en quelque sorte sa personne et sa sensibilité. Le statut du personnage va trouver sa force dans le domaine théâtral.

« Pouvoir jouer à être un autre », mimer, est donc l'acte fondamental du théâtre et aussi du jeu. Et à propos de mime, Lecoq propose le mot « mimisme » comme la recherche de la dynamique interne du sens, qui ne reste pas codifié aux courants naturalistes de la conception du personnage, mais qui met le corps au service de la représentation plus près de la sincérité que de l'hypocrisie. Car avec la sincérité l'acteur comme l'enfant est plus près de la vérité elle-même.

C'est pour cette raison que l'acteur de théâtre dans la pédagogie de *Jacques Lecoq*, a comme but l'observation de la nature, des animaux, des autres afin de découvrir les dynamiques qui agissent dans les jeux de la vie. « Il faut regarder comment les êtres et les choses bougent et comment ils se reflètent en nous »⁶⁰ afin de les refléter et de les représenter. Cette observation constante sert à acquérir une « intelligence du jeu et développement de leur imaginaire »⁶¹.

Pour découvrir ces dynamiques de la vie lorsque l'acteur observe, il existe dans la pédagogie de Lecoq : le *rejeu*. Le *rejeu* est une manière simple et silencieuse de recréer les situations de la vie quotidienne sans avoir la conscience de la part des

⁶⁰ Lecoq Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud Papiers, Paris 1997, p30.

élèves de la dimension théâtrale. Dans le *rejeu* il n'y a pas de transposition de la situation ni d'exagérations, le jeu reste le plus proche possible de la réalité car le souci du public n'est pas présent. Par exemple, dans le métro, dans un hôpital, etc. Le *rejeu* est toujours plus proche du réel que le jeu théâtral. Le *rejeu* est conçu pour se faire de manière silencieuse afin de démontrer à quel point la parole devient explicative du geste et pour donner une dimension expressive au corps réveillé par le côté ludique des acteurs.

V.2 Le cas du clown

« ...Le clown est l'enfant chéri de la nation, on permet aux enfants ce qu'on ne permet à personne d'autre, on ne comprend rien à ce qu'il fait...l'enfant, il se tire les oreilles, il se met les doigts dans les nez, il fait ce qu'il veut... » Dit le clown russe, Slava Polunin.

Le concept du jeu, s'entend lui-même entre deux pôles : *paidia*, l'amusement enfantin débridé apparemment sans règles et *ludus*, le jeu codifié avec règles. Le jeu créatif et le jeu théâtral. Le jeu est une procédure, soit de la maturation de l'enfant, soit de l'adulte comme façon d'interagir avec le monde extérieur. Dans le cas du comédien, nous parlons du jeu pour désigner la façon dont un comédien remplit son rôle. Le jeu est alors une procédure d'interaction entre soi-même et son personnage.

Dans le cas du clown, quelles sont les caractéristiques du jeu ? Le jeu du clown est un jeu particulier, car l'acteur incarne à la fois l'amusement et les règles précises de son jeu. Dans la recherche de son propre clown, l'acteur qui devient clown n'a pas de référence extérieure autre du clown que lui-même. Expliquons-nous : l'observation et l'écoute doivent être internes, car ce qu'on va appeler le clown, sera un personnage construit à partir de chacun. Le clown fait appel au jeu de la sincérité, au jeu enfantin, « ses jouets sont les émotions⁶² ». On met en relation souvent le clown avec certains comportements des enfants, parce que les enfants n'ont pas cette idée d'hypocrisie, de cynisme qui caractérisent les jeux entre les adultes ; il s'exprime comme il a envie, d'une façon moins socialement correcte ; il n'a pas de rapport à la valeur économique des choses et son langage est primaire, il est en

⁶¹ Idem.

⁶² Dallaire Michel, *Le clown et la transmission*, APIAC, Décembre 2002, Bourg-Saint-Andeol, p11.

processus de constructions de codes et des normes de la société. Ce sont donc des caractéristiques tout à fait propres à celles du clown.

Chercher son propre clown consiste à retrouver, tout en étant adulte et conscient, cette nature humaine et primaire d'un enfant, alors comment faire pour trouver son propre langage du clown et le partager avec les autres, le public.

« Au théâtre, les comédiens font semblant. Nous les clowns, on fait les choses pour de vrai » disait *François Fratellini*. Pour chercher son propre clown : il ne faut surtout pas jouer un rôle !

V.3 Le jeu pour chercher son propre clown chez Jacques Lecoq

La dimension clownesque a été dans la méthode de formation à l'école de *Lecoq* une découverte plutôt qu'un apprentissage d'une technique d'interprétation. La mise en évidence d'une faiblesse personnelle de la part des élèves s'est transformée en force théâtrale. Le jeu consistait à se mettre soi-même en état de nudité, parce qu'il n'y a pas de personnage précis à représenter, de façon d'agir prédéterminée. Il n'y a que soi-même en face de soi-même jouant avec le public.

Au moment où *Lecoq* cherchait à travailler sur les clowns, il a proposé aux élèves de réaliser une improvisation dont la règle était de faire rire, car le clown fait rire. Son jeu s'appuie sur la qualité, la quantité et la circulation du rire qu'il provoque sur le public. « Alors j'installais la piste et chacun s'y présentait avec la seule obligation de nous faire rire. C'était terrible, ridicule, personne ne riait, les élèves clowns prenaient le « bide » dans l'angoisse générale ; et à mesure que chacun passait, le même phénomène se renouvelait. Le clown dépité allait s'asseoir, penaud... et c'est à ce moment là que nous commençons à rire de lui. La pédagogie était trouvée, celle du « bide » »⁶³.

L'acteur affaibli mais toujours en jeu, laisse surgir des choses qui mettent en évidence une disponibilité totale sans défense. Il agit au centre d'un « bide », résultat de l'échec. C'est la lutte entre ce qu'il veut faire et ce qu'il peut faire, parce qu'il

⁶³ Carrasso Gabriel, Film documentaire : *Les deux voyages de Jacques Lecoq*, Paris, 1997.

n'existe pas de procédure qui indique le cours de la situation. Le jeu est simplement sa présence, sa réaction au vide, au vrai vide, où il n'y a plus de technique, plus de clefs qui donnent réponses. L'acteur ne peut pas ouvrir la porte de la sortie, la sortie est soi-même, la porte conduit à son univers intérieur, à sa maîtrise de l'improvisation où l'imagination doit forcément agir, et tout ce qui est en train de se passer en face de nos yeux, c'est pour de vrai.

Ce qu'on veut dire par vérité est une notion liée au principe de justesse et d'illusion dans le domaine du théâtre. Le fait qu'un exercice soit juste signifie : dans la mesure du temps, du rythme et de la correspondance entre les actions et réactions, dynamique fondamentale pour produire l'illusion de vérité. A ce propos, l'acteur doit être prêt à réagir de manière juste.

Aristote dit : « Qu'est-ce que la vérité ? La conformité de nos jugements avec les êtres. »⁶⁴ « Avoir l'impression que son jeu n'est pas « conduit » (nous disons « téléphoné »), réagissant avant qu'il n'y ait eu un motif pour le faire »⁶⁵

Une façon d'illustrer cette notion de justesse est quand, dans le travail avec les masques, Jacques Lecoq parle d'un niveau de concordance entre le caractère du masque et celui du mouvement et comportement de l'acteur, que l'illusion peut être parfaite. Le masque est vivant dans le corps de l'acteur comme l'acteur dans le masque, développant une gamme de gestes qui modifient même la caractérisation du masque fixe en un masque en mouvement.

La notion de vérité s'est transformée pareillement à celle du personnage, la vérité au théâtre moderne habite la profondeur des choses, des gestes et du langage même, parce que ce n'est pas une illusion qu'il faut produire sur la scène, c'est ce qui vit derrière l'illusion, comme les muscles en dessous du corps, les émotions, les racines, la décomposition des mots en dessous du langage, la fiction en dessous du théâtre et l'acteur en dessous du personnage.

Peter Bu dans « clowns et farceurs », défend l'idée que tout clown joue un personnage. Le clown est un état d'esprit, une manière particulière d'interpréter

⁶⁴ Op. cit. Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994, p101.

l'homme qui n'échappe pas aux styles et techniques de l'interprétation comique. Le clown n'est pas un comédien qui joue le rôle d'un clown, le clown est un état de résonances véritables, mais dès lors que l'acteur a exploré et découvert en lui le clown, un personnage commence à se construire. « A savoir que chaque clown véritable est unique et « non reproductible » [...] Il est le produit de la nature humaine de chacun des hommes ou des femmes qui le porte, avec ses moteurs de vie et ses origines culturelles, géographiques et affectives profondes... »⁶⁶

C'est à travers le jeu que l'acteur peut être juste, un jeu qui développe plusieurs aspects, l'aspect enfantin, la mise en évidence des faiblesses, l'écoute, « Avec le clown, pour que ça fonctionne, il faut que le jeu soit très naturel. Des personnes qui improvisent ont un champ de possibilités incroyable [...] plus tu improvises, plus tu apprends à avoir l'écoute. Le truc le plus important pour le clown c'est l'écoute. » Disait Michel Dallaire, clown, metteur en scène et pédagogue.

Quelles sont donc les méthodes proposées par Lecoq pour jouer et trouver son propre clown, le clown qui fait rire, le clown sorti du cirque et accueilli par son école dans les années soixante-dix ? Ce clown est abordé au cours de la deuxième année de formation, appelé par lui-même voyage à l'envers, où l'acteur joue un jeu sincère ; où s'articulent le bide, le dérisoire et l'exploit en cherchant la justesse et le clown, l'enfant et l'homme.

V.4 Le Dérisoire

La recherche de son propre clown, c'est aussi la recherche de son propre dérisoire, affirme *Jacques Lecoq*.

Dérision : « une moelle *épineuse*, un influx, un carburant à toute épreuve »⁶⁷

Le dictionnaire Larousse définit le mot dérision par des acceptions très représentatives du clown :

Dérision :

⁶⁵ Lecoq Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud – Papiers, Paris, 1997, p155.

⁶⁶ Riot-Sarcey André, *Le clown et la transmission*, APIAC, Décembre 2002, Bourg-Saint-Andéol, p7.

⁶⁷ Martin Serge, *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, L'Entretiens éditions, Saint-Jean-de-Vedas, 2003, p29.

1. mépris qui incite à rire, à se moquer de... tourner en dérision : se moquer d'une manière méprisante.

2. chose insignifiante, dérisoire. « Il faut ajouter que rire et dérision ont une étymologie commune, respectivement « déridere » se moquer de, rire au sujet de, et « ridere » qui signifie rire »⁶⁸.

Dérisoire :

1. qui est dit ou fait par dérision, dédaigneux, ironique, méprisant, moqueur, railleur.
2. qui est si insuffisant que cela semble une moquerie : insignifiant, minime, négligeable, pauvre, petit, piètre, ridicule, vain.
3. personne qui paraît ridicule par son insignifiance, sa faiblesse.

Dérider :

1. dérider quelqu'un : lui faire abandonner sa mauvaise humeur ou sa morosité.
2. autodérision : moquerie à l'égard de soi-même.

Il me semble important de citer le même dictionnaire pour définir le contraire de dérisoire : admiratif, déférent, respectueux, révérencieux, capital, énorme, grand, important, précieux ; en définitive un clown blanc.

L'étude de la dérision comme la faiblesse et l'insignifiance des actes humains qui au regard des autres semble être ridicule et drôle ; et la recherche de son propre clown comme la recherche joyeuse de cet aspect afin de susciter le rire est l'objet de ce développement. Mais l'origine et la finalité de la dérision, c'est le rire. Une définition de la dérision oblige une approche un peu historique sur le rire et sur l'humour et sa relation avec les êtres et les époques. La dérision et le rire propres au comportement humain ont souvent déterminé la pensée et en fait le langage de ceux qui volontairement comme les clowns cherchaient à l'inspirer.

Histoire et rire

Dans un papyrus de Leyde alchimique datant du III^{ème} siècle de notre ère, nos ancêtres écrivaient : « dieu ayant ri, naquirent les sept dieux qui gouvernent le monde... lorsqu'il eut éclaté de rire, la lumière parut [...] il éclata de rire pour la seconde fois : tout était eaux. Au troisième éclat de rire apparut Hermès ; au

⁶⁸ Borrás Miguel, *Le clown, réflexion autour d'une pratique*, mémoire de maîtrise, Paris III, 2002, p32.

quatrième, la génération ; au cinquième, le destin ; au sixième, le temps » puis avant le septième rire, dieu prend une grande inspiration, mais il a tellement ri qu'il en pleure, et de ses larmes, naît l'âme⁶⁹

Dès l'époque archaïque, écrit Georges Minois dans *l'histoire du rire et de la dérision*, il existe déjà deux rires que distingue le vocabulaire : *gélân* : le rire simple et sans arrière pensée, et *katagélân* : se moquer de... le rire agressif et railleur. Un rire archaïque, dévastateur, agressif, triomphant avant le IV^{ème} siècle et un rire moderne ironique, policé, mis au service de la morale et de la connaissance, deux acceptions du rire qui correspondent à deux conceptions opposées du monde, deux conceptions de l'être : dérisoire et sérieux. Le rire fait ainsi partie d'une des réponses fondamentales de l'homme confronté à sa situation existentielle. Les mythes grecs enracinent le rire dans les conduites obscures qui marquent le passage de l'animalité à l'humanité. Ils racontent comment le rire, venu des dieux, est apparu comme un moyen de contrôler les instincts de base de l'animalité (l'agressivité et la peur) et comme une réaction instinctive de protection face à la prise de conscience de notre condition mortelle et de la trivialité de notre dépendance à l'égard du corps (sexe, nourriture, excrétion.). Ces mythes ont été ritualisés dans des fêtes dans lesquelles une sorte de rire collectif exprimait l'ambiguïté d'êtres incertains, courant sans cesse après notre nature. Ces fêtes connaissent leur prolongation dans le théâtre comique jusqu'à la fin du V^{ème} siècle où la croissance de la culture intellectuelle, ayant pour effet d'opposer de plus en plus nettement l'humanité à l'animalité, s'interrogeait sur la nature de ce comportement étranger : le rire.

La conception chrétienne interdit toute idée de rituel, puisque la création a eu lieu une fois pour toutes, le rire est un comportement strictement humain, donc étranger au monde divin, et on distingue un rire « positif » joyeux et un rire « négatif » le rire moqueur. Les penseurs du moyen-âge reprennent en général Aristote, sur le sujet rire, *risus*, en faisant de lui une propriété de la nature humaine. Cependant, il existe un bon rire, celui qui exprime la joie du chrétien et qui doit être modéré, presque silencieux, proche du sourire et le mauvais rire, le rire de la dérision, de la moquerie, c'est un rire physique, bruyant, disgracieux qui secoue le corps.

⁶⁹Minois Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Ed. Fayard, 2000, p15.

L'homme du XVI^{ème} siècle incarne l'homme moderne. Rabelais décrit la liste des atrocités et des maux de son époque qui éloignent l'humour de la société : pestes, guerres dont la guerre de cent ans, massacres en permanence, la mort est partout, inséparable compagne de la vie, la mort engendre la vie, la vie porte en elle les germes de la mort. « C'est la version pessimiste et angoissée qui fait du – vertige rabelaisien sa modernité »⁷⁰. Le rire est donc le rire de l'impuissance résignée, le rire devient une espèce d'antidote aux terreurs de l'angoisse, le rire n'est qu'un divertissement. L'homme de la renaissance prend conscience de cette ambiguïté et le sujet du rire accède au statut philosophique. Le rire protège la peur, la dérision ouvre la brèche du non-sens dans un monde où l'homme est devenu capable de rire de sa propre déshumanisation. Cette capacité est donc celle de l'humour.

L'humour

L'humour apparaît quand l'homme prend conscience confusément de lui-même, l'humour est né avec le premier homme, le premier animal qui se détacha de l'animalité, qui a pris du recul par rapport à lui-même, qui s'est trouvé dérisoire et incompréhensible. Cet humour est partout, il prend des formes typiques, particulières à un peuple, à une nation, à un groupe religieux, etc. Les Anglais au XVIII^{ème} siècle, précisent le sens du mot humour comme une vaccination contre le désespoir. Shakespeare disait que le vrai humour est le propre d'un auteur qui affecte d'être grave et sérieux mais peint les objets d'une couleur telle qu'il provoque la gaieté et le rire. Selon Freud, l'humour est un jeu de notre activité psychique car, par une activité de défense du déplaisir, il transforme en plaisir l'énergie pour faire face à un affect pénible. Autrement dit, l'humour est l'arme la plus sublime contre la douleur : l'humour semble dire : regarde ! Voilà le monde qui te semble si dangereux ! Un jeu d'enfant ! Le mieux est donc de plaisanter ! De là, l'esprit des fêtes, la qualité des bouffons, fous et farceurs et clowns.

Nous pouvons dire que le rire est le propre de l'humain, du peuple, de tous, le rire est physique et spirituel. L'humour est pourtant un regard qui considère le rire, dans la plupart des cas un regard de celui qui provoque le rire, et la dérision le propre de la situation (insignifiante), un regard qui juge (se moque) la situation. Ainsi

l'autodérision est pratiquée par celui qui a de l'humour et la situation est construite par le mythe collectif : la société qui dans une époque, une idéologie, construit son propre sérieux, son propre rire, et son propre sens et non-sens. Dans notre époque, la dérision est devenue une attitude presque raisonnable, nous avons beaucoup de mal à nous prendre au sérieux à tous les niveaux, l'humour est une valeur suprême et le rire est la réponse appropriée pour supporter l'existence. Le rire n'est plus divin et même pas festif, et la dérision est familiale, nous nous moquons de tout et tout se moque de nous, le sens de l'humour n'est plus un sens, c'est de l'humoristique et de la moquerie absolue, c'est la catastrophe. Mais c'est dans la catastrophe qu'il vit, dans le retournement imprévu de la situation qu'il éveille le rire, explosif et sonore ou bien silencieux et réflexif. Il est de notre époque même s'il est né sous plusieurs noms pendant tous les siècles, on ne l'a pas encore tué, bien au contraire il existe un dans chacun de nous Lecoq dit : c'est le clown.

Clown et dérision

Chacun de nous a dans sa personnalité, des caractéristiques insignifiantes et ridicules, qui si elles sont dévoilées, exhibées, jouées, partagées provoquent le rire. Le rire est le désir du clown, c'est bien pour ça qu'il est prêt à se dévoiler sans défense. Il a un sens de l'humour propre, un état d'esprit qui lui permet de partager avec les autres la joie au milieu du bide, la joie de la catastrophe, et il est prêt à tout pour faire déridier une salle. Pierre Etaix disait que le clown tourne en dérision sa propre misère et celle des autres, « non par moquerie mais par le jeu de résonances personnelles »⁷¹.

Pourquoi le rire s'éveille chez quelqu'un qui regarde un clown pris dans le bide, dans une situation qui semble ridicule ? Parce que le spectateur n'y est pas, le spectateur fait une opération de transfert, il se trouve face à quelqu'un qui caractérise l'échec. Celui qui regarde est fort dans la mesure où il croît contrôler les moyens qui évitent de tomber dans le bide. On parle d'un sentiment de supériorité chez le spectateur, c'est dans la défaite que le clown produit le rire, dit Lecoq, mais cela ne suffit pas car nous ne réagissons pas tous de la même façon. Face à l'échec et à la défaite, surgit

⁷⁰ Ibid. p276.

⁷¹ Fabbri Jacques, Salle André, *Clowns et farceurs*. Ed. Bordas, Paris, 1982, p29.

le jeu. Le clown joue, il est content de partager sa maladresse par le jeu avec son public et le public construit son bonheur sur le malheur des autres. Des scientifiques appellent ce phénomène la loi de la compensation, l'histoire appelle ça le rire archaïque, triomphant, rire diabolique, rire explosif, passionnel et bruyant, un certain retour à l'animalité.

Le rire est un geste social dit Bergson. Comment cela fonctionne-t-il ? Henri Bergson s'intéresse au phénomène en tant que technicien, il cherche à démontrer le mécanisme secouant l'homme qui rit. La vie et la mécanique sont les déclencheurs du rire pour l'auteur. Le rire bergsonien a comme ennemi numéro un l'émotion, car l'effet comique nécessite une anesthésie momentanée du cœur et une certaine insensibilité. Sinon la distance ne serait pas suffisante pour que le rire puisse se produire. Une distance qui est le résultat d'une volonté intellectuelle d'éloigner de plus en plus l'humanité de l'animalité, au long de l'histoire de l'homme.

Dans l'étude de la mécanique du rire, le rire peut être une expression de plusieurs vibrations spirituelles, située entre les deux pôles, celui de l'intelligence et celui de la stupidité, dont la nature ressemble aux caractéristiques du dérisoire, et c'est au cirque avec le clown que cette mécanique va prendre forme, et que ce rire divisé, entre passion et raison incarne les clowns.

Le rire et ses deux aspects caractéristiques et opposés donneront naissance au clown blanc et au clown auguste sur la piste du cirque. Le clown blanc, le rire sérieux, intelligent, éduqué proche du bon exemple de l'humanité venait incarner le roi de la piste, et comme tout roi vêtu de pierres précieuses et doté d'une élégance propre de celui qui dicte la loi. Et le clown auguste venait incarner le vrai homme, le rire festif, diabolique, moqueur, celui du fou du roi. C'est de la relation de ces deux personnages qui surgit l'art clownesque, autour duquel le cirque va faire ses plus grands numéros, et les clowns ses plus grands entrées, le rire va être composé et décomposé, une vraie machine du divertissement du peuple. Plus tard, le clown partagera la piste du cirque avec le théâtre. Le clown blanc restera au cirque pour accompagner monsieur Loyal, et quelques Augustes, l'auguste monte sur le scénario pour nous rappeler que l'homme a envie de rire de lui-même et pourtant des autres, que l'homme est plus près de l'animalité qu'il le pense, que l'enfant incarne la naïveté pure et que le ridicule habite chaque instant de l'existence.

« Ce que le théâtre voit dans le clown, c'est le personnage ridicule – dans son habillement, son maquillage / masque, son comportement – qui grossit et simplifie les situations, les renverse même, qui symbolise dans un dialogue fait de calembours, d'absence de logique et d'une logique poussé jusqu'à l'absurde, à travers de trucs purement spectaculaires, de coups portés et reçus, à travers un combat perdu avec les objets, c'est le non-dit de la vie, le non-avouable de l'homme et sa condition sociale. Il le transpose dans un comique énorme sous-entendu d'un vécu tragique. Le rire provoqué par l'Auguste est à la fois une révélation, une provocation, une libération. »⁷²

Aujourd'hui il ne reste que des augustes incarnant le côté sérieux et dérisoire à la fois, le rire archaïque et le rire moderne en même temps. Lorsque Jacques Lecoq dans son enseignement propose aux élèves de trouver son propre clown, c'est peut-être de fouiller en soi-même et traverser l'humanité pour éveiller ce qui nous appartient à tous au plus profond, un clown auguste, plus proche de l'animalité et du rire festif que du sourire divin.

V.5 Le bide

Le point fixe

Le point fixe est pour l'acteur ce que le masque neutre est pour le corps : un état d'équilibre où commence le geste, l'action et la vie. Pour que le bide ait lieu, il faut un point fixe, c'est-à-dire un état neutre de disponibilité, d'écoute et de perception du monde précédant l'action et la réaction. L'acteur clown part d'un point fixe pour entrer dans la dimension du jeu.

Le bide

Au théâtre, le bide c'est faire un four donc c'est échouer. Mais, à la différence d'un acteur de théâtre, le clown vit grâce à lui. Les élèves de Jacques Lecoq, à la recherche de leur propre clown, partent à la recherche du bide et de l'échec qui vont susciter le rire.

⁷² Amiard Chevrel, Claudine, *Du cirque au théâtre*, L'âge d'homme, Lausanne, p12.

Le moment de l'échec peut être le moment le plus recherché d'un clown, car ce moment est pour lui et le public celui du bonheur. L'échec naît au moment où le clown rate son numéro, par difficulté, par naïveté, par inconscience, par ignorance, par n'importe quel défaut. L'échec tombe sur lui et l'humanité est dévoilée, celle qu'on déguise tous les jours et qui est pleine de défauts. Mais le clown ne rate pas n'importe quoi. « Il faut rater ce que l'on sait faire »⁷³, le clown construit une situation, entre ce qu'il sait et ce qu'il peut faire. Il rate successivement de manière à ce que le spectateur soit ému dans son sentiment de supériorité par rapport à ses échecs. Dans une situation clownesque, ces échecs déboucheront sur une « réussite finale » de manière que le clown ne tombe pas dans la tragédie sans jamais réussir. Les réussites sont souvent des exploits : des numéros, des facultés, des qualités qui sont travaillés par les artistes afin de réussir un spectacle.

Le moment de l'échec est pour le clown celui de la situation le plus intéressant au niveau du jeu d'actions et de réactions. Le clown crée et improvise face à l'échec, il transmet au public ses différents états provoqués par le bide. « Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui s'exprimant font rire [...] pour le plus grand plaisir des spectateurs. »⁷⁴

Le jeu du clown s'appuie sur la qualité, la quantité et la circulation du rire. C'est surtout dans le bide et dans la défaite que le clown travaille le rire qu'il suscite. Car le clown n'est pas seulement une personne maladroite dans certaines situations, sinon qu'il est complètement responsable de sa maladresse puisqu'il la provoque constamment. L'émotion qui naît de ce jeu d'actions et réactions du clown c'est ce qu'il transmet. C'est lui l'effet, c'est ce qu'il vit qui réveille une sorte de joie dans le public, complice de son expérience. Pour cela le clown travaille sur une quantité des contres, qui le mettent dans des situations toujours très défavorables : le contre-costume, le contre-temps, le contre-espace, le contre-rythme, la contre-tension, et encore plus élaborés : le gag et l'anti-gag.

Parfois, cette action qui mène le clown vers l'échec et qui le situe dans le bide (soit au niveau de sa pensée ou de ses émotions, soit au niveau de son geste et de l'expression de son corps), est appelée : une *anti-logique*. Cela vaut la peine de dire que dans notre approche du clown, la notion de logique et anti-logique me semble imprécise et difficile à saisir. Car, comment définit-on « la logique » ? La logique de chaque clown est une logique unique, il peut y avoir des logiques différentes pour

⁷³ Lecoq Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud Papiers, Arles 1997, p155.

⁷⁴ Ibid. p153.

des clowns différents, à l'image des hommes en général. Pendant que le mot *contre*, me semble opposer plus clairement la situation et l'objet à son contraire, de manière que dans le décalage entre la chose et son contraire se produise un conflit, un échec, un bide. Par exemple : le contre-costume qui s'oppose au costume, le contre-temps qui s'oppose au rythme établi, le contre-espace qui peut s'opposer à l'équilibre de l'espace, etc. Ce sont des constantes qui existent ou que le clown crée. Pourtant il est possible de créer aussi leur contraire par un jeu d'oppositions.

Peu à peu, nous allons développer cette série de contres qui font partie de l'échec, du bide, dans lequel agit le clown.

Jacques Lecoq classe le bide selon la situation d'opposition. Pour chercher son propre clown, il faut donc commencer par la recherche de ce jeu d'oppositions chez l'acteur et ensuite dans la situation :

L'acteur et le bide

« J'ai une définition pour le clown : quand il se casse la gueule, il en est sûr, et quand il se rétablit qu'il retrouve son équilibre, il en doute. A travers une telle définition tout homme peut trouver sa nature clownesque, du moins l'approcher. Mais de là à en faire son métier. C'est-à-dire à en vivre, à faire rire les autres, à monter des spectacles, c'est là que réside la difficulté »⁷⁵

Chercher son propre clown, ce qui est propre à chacun, en est le principe. Cela veut dire à partir de ses propres possibilités, ses propres moyens : son physique, son corps, sa voix, ses caractéristiques, sa nature, son poids, etc. Partir de ce qui est constant chez soi pour explorer son contraire et se trouver ainsi dans une première situation d'opposition.

Pour cette recherche, *Lecoq* propose aux élèves de trouver des vêtements contraires à leurs proportions réelles, comme des vêtements trop grands ou trop petits, de manière à jouer déjà avec ce premier échec : le contre-costume.

Le clown met en contraste son corps avec le monde, le fait de se sentir ridicule, intrus, pas bien, et avant tout un état physique que l'acteur doit découvrir, explorer et s'amuser avec. « le clown, c'est d'abord le physique et la sensation. Peu importe ce qu'il a dans la tête. Il peut être triste ou gai, peut-être vient-il de commettre un crime, peut-être vient-il de se marier... ce qui compte, c'est qu'il donne à l'extérieur. Le costume étant un élément primordial. Le nez rouge est un moyen magique. Il éclaire ce qui est essentiel c'est à dire les yeux, la seule partie intérieure de l'homme qui affleure. Le chemin est avant tout physique.[...] »⁷⁶

Le contre-costume

Dans la classification du geste⁷⁷, Lecoq parle du costume comme un autre corps qui permet au corps de trouver sa forme désirée. Le costume est conditionné bien sûr par la pensée de l'époque, la mode, et l'image qu'elle révèle du corps, mais l'analyse est plus profonde quand on voit la manière dont ces costumes conditionnent et modifient les gestes humains des individus.

Le costume peut ne pas seulement cacher les défauts, comme avoir des jambes trop courtes ou trop grosses, mais montrer les parties belles comme la poitrine ou les jambes. Le costume joue ainsi avec le corps, accuse sa forme ou la contrarie.

Pour les clowns, le contre-costume serait un costume qui cache et à la fois révèle, mettant en conflit le corps et la relation avec le costume et dévoilant les parties faibles ou renforçant d'avantage les plus fortes. Ainsi un élève qui a des jambes trop maigres mettrait une jupe ou des collants colorés ; quelqu'un qui est petit mettrait des habits très grands.

Ce n'est pas ses grandes chaussures ni son pantalon trop large ou trop court ni une cravate surdimensionnée qui vont faire naître le personnage du clown. C'est bien sûr la substance qu'il met dans un premier échec suscité et provoqué par les non-correspondances entre lui-même et ses vêtements. Est-ce une naïveté de se sentir perdu dans son enveloppe ? C'est son conflit qui donne lieu à des actions et

⁷⁵ Riot-Sarcey André, Entretien réalisé par Jean Michel Guy, dans *Avant Garde Cirque, le clown est l'avenir de la femme*, Editions Autrement, Paris 2001, p104.

⁷⁶ Ibid. p107.

réactions. « Leur lucidité enfantine, leur fantaisie enfin, et cette faculté de voir le ridicule là où d'autres ne perçoivent que dignité »⁷⁸

Il ne cherche ni à être à la mode, ni à correspondre à son époque par son habit, mais ses gestes et son comportement sont beaucoup modifiés par le choix de son costume. La pointure démesurée de ses chaussures peut lui dicter une certaine façon de marcher plus espacée entre les deux pieds par exemple. Le choix d'un habit trop court peut provoquer en lui un éternel conflit entre sa pudeur et le mouvement conditionné du corps, des pantalons trop serrés peuvent lui donner un air faible et instable, finalement dérisoire et ridicule.

Le choix de son costume est aussi le choix de la façon de se présenter aux autres. Chercher un contre-costume est chercher à mettre en évidence des faiblesses que dans la vie courante l'homme cache grâce à la mode et face aux regards des autres. Mettre en évidence, c'est montrer, dévoiler et pourtant devenir vulnérable par rapport à la critique et le regard du monde extérieur. Et ce qui est merveilleux chez le clown, c'est qu'il part volontairement à la recherche de son aspect le plus dérisoire et ridicule pour s'amuser lui-même et par résonance amuser son public.

Le costume est le déguisement de l'homme. Ainsi le costume d'un cadre ne sera pas le même que celui d'un boulanger ou d'un pompier. A chaque activité correspond un costume et à chaque costume correspond un langage gestuel. Les gestes et les mouvements d'un chef d'entreprise habillé d'une façon élégante correspondront à cette élégance, de manière qu'il ne déguise pas seulement son corps, sinon son comportement. Pour un acteur, chercher un contre-costume n'est pas seulement chercher l'habit trop grand ou trop petit, c'est aussi chercher celui qui lui demande un comportement avec lequel il n'est pas habitué du tout, tout en cherchant cette opposition qui va réveiller en lui un premier jeu de dissonances, un clown premier. Certains clowns hommes qui ont une apparence très masculine, portent des jupes, car seul le jeu du masculin et son contraire le féminin peut lui dicter une façon de parler, de rire ou de marcher et le mettre dans une situation de vulnérabilité spéciale par rapport aux autres. Un bide. Certains clowns portent par exemple, un costume de

⁷⁷ Lecoq Jacques, *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*, Bordas, 1987, p29.

⁷⁸ Turba Ctibor, dans *le clown et la transmission*, APIAC, Bourg-Saint-Andéol, décembre2002, p19.

policier ; ce qui contraste avec un comportement absolument contraire, il tombe, il embête les autres, etc. Alors que pour le public, le costume annonce un policier, la loi !

Le contre-costume peut aussi procurer au clown la maladresse qui le fait échouer et être dans le bide. Un acteur qui est danseur classique à la recherche de son propre clown mettra un pantalon trop serré, il n'arrivera jamais à sauter ou à réussir un grand écart, mais il essaie son exploit puisqu'il peut le faire ! La contrainte entre son désir de danser et son pantalon qui l'empêche de sauter vont lui permettre d'explorer des gestes autres que ceux de la danse. Dans une situation de faiblesse par rapport au public, dans un premier temps il cherche à réussir. Dans un second temps, la lutte avec son pantalon ne lui permet pas d'aller au rythme de la musique, il est complètement perdu, mais il essaie toujours, puisqu'il cherche le clown. Le clown ne comprend pas qu'il est perdu. Le clown est dans le bide mais il est le dernier à le comprendre car le public comprend toujours en avance. Le clown aime son malheur puisque c'est son bonheur et celui du public. Selon Pierre Byland : « le clown c'est un homme, on dit même : c'est monsieur tout le monde, on ne peut pas séparer le clown de l'homme. C'est pour cela que le personnage n'existe pas, le clown ne joue pas de rôle »⁷⁹.

Danger ! le clown comme prétexte

Le fait qu'un acteur cherche en soi des caractéristiques à mettre en évidence en dévoilant des défauts, des secrets, des faiblesses, des capacités cachées pendant la recherche de son propre clown, ne veut pas dire que le clown est un prétexte pour une libération des forces quelconques de l'acteur ou de l'être humain. C'est précisément le risque pris au moment de chercher le clown dans chaque individu, de devenir une sorte de thérapie pour ceux qui ont des problèmes physiques ou des difficultés à être intégrés dans la société. Puisque le clown est un état de jeu, qui doit demeurer artistique, créatif et poétique, la recherche de son propre clown n'est pas une thérapie en soi. C'est une création à partir de soi. Le clown peut devenir parfois un prétexte pour faire passer des choses au public en général, des idées politiques, des critiques de la situation sociale, etc, mais l'acteur qui cherche dans le clown un

⁷⁹ Op. Cit. *Le clown et la transmission*, APIAC. Séminaire rencontre, Bourg-Saint-Andéol, Février 2004.

moyen de guérison est perdu. Le clown ne guérit pas, il est une maladie plutôt qu'un bien, la différence est que dans son jeu il trouve un immense plaisir à le partager. Son prétexte est son plaisir.

De l'utilisation du personnage du clown, Il existe la *clown-thérapie*, *rire médecin* et la *clown-analyse*, pour laquelle le clown est évidemment un prétexte. Quelles sont les particularités de ces clowns là ? Qu'est-ce qui se passe quand un homme met un nez de clown pour un objectif spécifique ? Et quand ce sont les clowns qui font des conférences et des visites ?

Agnès Pierron, dans le dictionnaire de la Langue du Cirque, définit les clowns qui interviennent dans le milieu hospitalier, dans le cadre de l'association *Rire Médecin* créée en 1991, comme clowns docteurs. « Ils tentent de divertir des enfants atteints de maladies graves. On peut considérer qu'ils rencontrent trente mille par an. Ils se doivent d'avoir un sens développé de l'improvisation, puisqu'ils s'adaptent aux situations. Revêtus d'un costume de clown et d'une blouse blanche, à fin d'être perçus comme étant à la fois dedans et dehors, ils se munissent d'une trousse de médecin d'où ils sortent des objets médicaux détournés de leur fonction première : d'une seringue, ils font un sifflet ; d'un stéthoscope, un téléphone. Ils reproduisent les modèles que représentent le CLOWN BLANC et L'AUGUSTE et cumulent, ainsi, vertus pédagogiques et vertus thérapeutiques »⁸⁰

Chez le clown, demeure un état de jeu et de joie réclamée par les situations sérieuses, difficiles, et pourquoi pas, pathologiques. Alors le clown est appelé comme prétexte pour reprendre à sa façon des conférences longues et incompréhensibles ou pour visiter les enfants dans un hôpital et jouer avec eux. Le clown voyage là où on l'appelle, où on a besoin de lui, l'état clown est accessible pour chaque individu. Mais il faut avouer la séparation entre faire de lui un art ou un prétexte.

« La thérapie, de nos jours est un domaine en expansion. Pourquoi ne pas exploiter le clown ?[...] Le dispositif thérapeutique est le suivant : un analyste, à partir de ce que dit une personne, la met en scène. Peu à peu un personnage se crée, issu de ses faiblesses. Le but de la manœuvre, par le truchement est l'élaboration d'un

⁸⁰ Pierron Agnès, *Dictionnaire de la Langue de Cirque*, Editions Stock, Paris, p174.

personnage du clown, et pour l'analysé –on dit être *clownanalysé*-, d'assumer ses faiblesses et, dans le meilleur de cas, d'en triompher »⁸¹

Le mot *exploiter* illustre ce que nous voulons dire par utiliser le clown comme prétexte. La *clown-analyse* ne serait-elle que l'imitation exagérée ou comique des caractéristiques d'une personne à partir d'un minutieux travail d'observation et d'écoute ? Si nous sommes bien d'accord, il n'y a pas besoin d'être clown pour être *clown-analyste*. Tout d'abord le clown est un clown, ensuite il existe dans un contexte déterminé, il est le jeu qu'il joue. Dans son jeu, le clown se sert des techniques comme celle d'imiter, exagérer, transformer l'utilité des objets, des principes du jeu théâtral ou du jeu enfantin. Etre clown est un état, Pierre Byland disait que les clowns vont aujourd'hui à l'hôpital parce qu'ils se sentaient coupables, coupables de provoquer le rire, parce que le rire est brouillant, dérangeant, et parfois insupportable.

Exploiter l'image du clown, peut entraîner sa mort, parce qu'il n'est pas que sa silhouette, d'ailleurs on le cherche en soi, dans la profondeur de chacun.

Le bide et la situation

Dans la classification du Bide, approfondi par Lecoq, suit le bide de la *prétention*. Une fois que l'acteur a cherché à partir de son propre physique et de ses propres caractéristiques, il commence à se soucier de l'environnement, des notions propres au théâtre et à la situation de représentation : l'espace et le temps. Evidemment on parle du clown dans des nouvelles situations dans un contre-espace et un contre-temps. La recherche du Bide s'effectue aussi à ce niveau là. Car l'acteur cherche son propre clown non seulement dans son corps mais aussi dans son imaginaire et dans ses actions. Il cherche à composer des situations où l'échec et le dérisoire conduisent sa relation avec les objets, avec les autres, dans un espace et temps déterminés par sa propre nature. Nature clownesque : contre-nature.

Le bide de la prétention

⁸¹ Ibid. p179.

Le bide de la prétention intervient lorsque le clown annonce qu'il fera quelque chose de magnifique et de génial alors qu'en réalité il n'exécute que quelque chose de simple et de banal : il annonce un saut périlleux et ne fait qu'un simple saut descendant d'une chaise. Le bide de la prétention est une « prétention ». L'acteur cherche à créer une situation où il prétend pouvoir réaliser quelque chose : une action, un geste, une activité, un mouvement, etc. L'échec se produit parce que son annonce et son action ne se correspondent pas du tout. Alors il y a un décalage entre ce qu'il a promis de faire et ce qu'il fait réellement. La situation est très encombrante et ridicule grâce à lui.

Pour citer un exemple d'un clown professionnel : dans le « Cirque Phénix junior » à Paris, c'est un clown qui annonçait faire un numéro de domptage très risqué. En fait, il sortait un chien qui dormait tout le temps, et lui très gêné était obligé de faire quelques numéros pendant que le chien dormait. Le numéro qu'il avait annoncé était complètement raté, mais on se rendait compte qu'il avait fait un remarquable travail de domptage pour que le chien bouge exactement au moment voulu. Alors que le clown ne le voulait pas en apparence, c'était un dompteur !

Le Bide de la prétention est un échec voulu. Dans la contrainte de faire rire, tout est valable possiblement pour l'acteur en formation. Si dans la pédagogie ce n'est pas très clair, l'objectif de cet exercice, l'évolution de l'état de la prétention est pour un clown un outil indispensable. Car la prétention nous annonce la volonté du clown, sauf qu'il ne sait pas que tout est contre-lui. La prétention nous annonce le côté naïf d'un clown, son côté enfantin où il ne mesure pas les conséquences de ses actes. Le fait qu'il prétende quelque chose d'extrême ou simple et ensuite son exécution opposée le met dans un état premier de joie, d'y croire, d'offrir, de jeu, de disponibilité. Il peut donc supporter de rater, d'échouer grâce à cet état de naïveté et de joie qu'il partage avec le public.

Dans cet état de naïveté et de complicité la prétention reste un bide « contrôlé », soi-disant « mesuré » puisque le clown connaît la suite des événements. En revanche, c'est tout autre chose quand il lui arrive des choses auxquelles il ne s'attendait pas !

L'inattendu

Quand il arrive au clown des choses auxquelles il ne s'attendait pas, le clown dévoile dans un premier temps l'effet de la surprise puis l'inattendu peut être la cause des accidents qui provoquent de plus en plus de surprises chez le clown.

L'origine du mot stupide est le mot stupéfait. Au moyen-âge, le mouvement de surprise était une décontraction des muscles du visage, avec la bouche ouverte on disait : stupéfait. Plus tard le même geste et le mot ont pris le sens de stupide. Le clown face à l'inattendu est un stupide et son geste est le geste de surprise et de stupéfaction. Non seulement il ne s'y attendait pas mais aussi il n'arrive pas à croire, il découvre les faits et ils deviennent de plus en plus incroyables. Un peu plus tard s'il arrive à croire, il ne peut pas comprendre. C'est son état de naïveté et d'incompréhension qui l'immerge de plus en plus dans une situation dérisoire.

Le bide de l'accident

Dans la même expérimentation du bide suit le bide de l'accident. Il intervient lorsque le clown veut faire quelque chose et en raison d'une succession d'accidents qu'il n'a pas prévus, par exemple un équilibre raté, il n'y arrive pas. Le bide de l'accident a été très joué au cirque, comme exemple : le clown veut faire du vélo et n'y arrive pas à cause de plusieurs accidents. Son vélo perd le volant, les pédales, la selle, les roues, etc. Mais en truquant les parties du vélo, il y arrive quand même.

Dans le bide de l'accident le clown est une victime car il souffre toute une série de « contres » qui lui arrivent sans vouloir, mais il ne reste jamais dans l'état de souffrance, ni de l'angoisse, ou de la chute. Le clown tombe pour se remettre debout. C'est pour cette raison que souvent l'art de souffrir un accident pour un clown consiste à rater ce qu'il a comme exploit, comme ça il manipule la situation et son public à sa volonté, tout en étant victime des contre-temps.

Lecoq disait : « le rire c'est la chute sauf quand c'est le cheval qui tombe » c'est toujours de l'homme qu'on rit.

« L'accident est une déformation à partir d'une référence à un mouvement. L'accident est humain par rapport à l'économie mécanique qui est inhumaine. Tout accident suppose une surprise. Le temps entre l'accident et ma réaction, c'est l'homme. »⁸²

Dans cet état d'incompréhension le clown est la cause des accidents et la victime. C'est de sa responsabilité même dans son malheur que les autres rient. Car le public plus intelligent comprend bien avant. Cela peut varier s'il y a plus d'un clown en jeu, parce qu'il y a deux états clown en jeu.

Les causes des accidents

Si on peut parler des causes, c'est du clown qu'il faut parler. Mais tout comme dans la vie, l'espace et les objets sont traversés par des forces, un mouvement de la terre et une force de gravité qui conditionnent la présence du corps et de l'homme. Le clown n'échappe pas aux conditions universelles, il joue avec elles et il se perd dans ses possibilités pour créer des bides : l'horizontale et la verticale dans l'espace ont été tracées pour percevoir l'équilibre du corps et de la nature. L'équilibre détient le déséquilibre, le déséquilibre est une fragilité qui se soulève pour nous rappeler que l'homme est un être instable et mortel. Le clown commence son existence dans ce moment de fragilité de la nature et de l'homme, dans la chute qui se transforme en vibration et on rit. Le clown fait l'expérience de l'espace et de la gravité lui-même avec son corps et ses émotions et pour cela, un acteur qui cherche son propre clown part à la recherche du déséquilibre. Entre une entrée et une sortie, il cherche à faire l'expérience de la chute, du silence, de l'émotion et de soi.

Appel à un accident

Dans l'univers du clown, il existe plusieurs façons de décomposer l'accident afin de recréer le bide. Par exemple, celui que Pierre Byland désigne : appel à un accident. Celui-ci consiste à annoncer le danger d'un possible accident créant une tension constante entre le clown et le public : avec des gags très connus au cirque ou au cinéma, comme la tarte à la crème qui finit par tomber ou s'écraser sur le visage du clown. Le clown peut faire appel à un accident en sortant une tarte à la crème et en

⁸² Lecoq Jacques, Entretien avec Lucien Stefanescu, mai, 1972, *La formation corporelle de l'acteur*, Paris III,

faisant très attention à ne pas la laisser tomber, et seulement à la fin du numéro, l'écraser sur le visage de son copain ou sur le sien.

La même chose, quand par terre se trouve une peau de banane et le clown se déplace sur la scène sans y toucher ; la tension qu'il crée entre le possible accident et ses actions donne à la situation une atmosphère d'attente dont le clown profite pour jouer son jeu. Il sait pourquoi il fait appel à des accidents, parce que lui-même finit par en être la victime. A cause de sa naïveté, il finira par marcher dessus sans le vouloir et la chute qu'il croyait contrôler sera son échec.

Le gag serait le fait de glisser sur la peau de la banane, et l'anti-gag serait de chercher à éviter la peau de banane par tous les moyens.

Le contre-temps

Le clown est toujours en contre-temps, il arrive toujours trop tôt ou trop tard. Une fois arrivé, il est déjà faible par rapport à la constante du temps ou à la norme établie ; son comportement est modifié. Le clown a toujours eu ce côté d'intrus, comme si, il ne doit pas être là. Son origine au cirque était celle d'un intrus qui arrivait en contre-tout : contre le temps, contre l'espace, contre la situation et parfois contre lui-même.

Le clown en contre-temps en état de faiblesse agit trop vite parce qu'il est un retard, il s'énerve, les objets lui échappent, il parle vite, il se trompe de mots pour dire ce qu'il veut. Le contre-temps peut être l'accident fondamental pour un clown musicien, un clown chanteur ou simplement un clown en retard.

La succession d'accidents arrive à cause de son contre-temps qui peut être présent de plusieurs façons : le clown arrive trop tôt alors qu'il n'y a personne, trop tôt peut être une semaine en avance, s'il s'est trompé de date. Comme trop tard quand un autre spectacle se substitue au sien, etc. Il ne doit surtout pas être là, à ce moment là. Alors si ce n'est ni l'heure et ni l'endroit, il est mal. Et cela nous plait énormément : qu'il soit dans cet état de faiblesse humaine et en plus en notre présence, celle du public.

Le contre-espace

Ce n'est pas ici ? La chose la plus dérangement qui peut arriver au clown, c'est de se trouver dans un espace qui n'est pas conçu pour lui. Habillé comme il est, nez rouge au milieu de la figure, une intention d'être là où il faut et se tromper. Encore une situation de faiblesse où il joue une kermesse pour un deuil, où il porte son maillot de bain sur scène alors qu'il neige. Il n'est pas à sa place et il continue à faire comme s'il y était et l'accident provoque en lui des réactions inespérées.

L'émotion du bide : la solitude

« le clown joue une partie de pelote où les spectateurs font un mur qui ne lui renvoie pas la balle. La piste, semblable à une planète sans saisons, ne se prête ni au décors, ni aux accessoires compliqués. Et les clowns ne peuvent interpréter la vie que dans l'expression d'un sentiment bien humain : la joie réellement franche devant l'infortune d'autrui »⁸³

Le clown naît dans le bide, son comportement se fait dedans, car c'est dans la déprime physique de rater son objectif que le clown peut ressentir une émotion qui ressemble à celle de la solitude. Son humanité doit surgir de la profondeur. Le clown est la personnification du stoïcisme, de la capacité de l'homme à supporter le malheur, et c'est pour cela qu'il peut supporter le bide et s'en sortir à chaque fois. La solitude du clown est devenue presque un symbole du personnage.

La solitude de l'être humain est aussi un symbole de l'humanité. Dans l'échec, les êtres sont toujours seuls, dans la réussite les autres font partie de la joie. Le clown partage avec l'humanité cet espoir de réussite. Mais il est joyeux et surpris de son échec, il mène les autres à partager la joie de l'échec, à rire de ce qui est propre à tous : le ridicule. Là, quand on est seul et ridicule et les autres s'éloignent, le clown retient l'attention.

Dans le film de Fellini, *les clowns*⁸⁴, l'enfant qui pleure au cirque quand il voit sortir les clowns terrifiants, qui se battent tout le temps avec des énormes marteaux, rentre

⁸³Mac Orlan Pierre, *Aux Lumières de Paris, 1925*, op. cit. par : Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du Cirque*, Editions Stock, p170.

⁸⁴Fellini Federico, *Les clowns*, film Italo-germano-français, 1971, 1h 30min.

à sa maison, déçu, triste et contrarié car il pensait qu'au cirque les clowns faisaient rire. Il se surprend de la ressemblance entre les personnages de son village et les clowns qu'il a vus au cirque, et il commence à présenter chaque personnage du village, ses caractéristiques, ses jeux, ses comportements, et nous, spectateurs du film, sommes renvoyés par chacun de ces personnages à l'image du clown. Comme s'il n'y avait d'autre différence entre chacun de nous et le clown que celle de la piste. D'après Lecoq, dans notre dérisoire il existe un bide qui laisse transparaître le clown.

De la même manière, Fellini dans son film réalise une enquête en cherchant les vrais clowns, dit-il, les clowns de son enfance. Mais le monde dont il était l'expression n'existe plus car la crédulité infantile du public a disparu. Les acteurs du film tombent, se trompent, ratent, oublient, prennent des bides, sont victimes de nombreux accidents, et les clowns interpellés parlent. Soi-même et clown sont des entités difficiles à séparer.

Dans un moment du film, Fellini est prêt à dire ce qu'il voulait exprimer avec ses images, mais si tôt qu'il prononce le mot : parallèle ! un seau lui tombe sur la tête. « Le clown des origines est le héros paradoxal d'un échec perpétuel »⁸⁵

« Il faut savoir que le clown dans mon esprit n'a rien à voir avec le clown du cirque. Je me rapproche un peu de la conception de Fellini, chez qui le clown est représenté. Le clown représente pour moi une sorte de dérision du vécu. A l'école, le clown est vu dans la perspective d'une confrontation entre le silence et soi-même en parcourant le chemin : extrathéâtral - théâtral. Je crois qu'il est aussi essentiel que le masque neutre[...] Le masque neutre n'est plus monsieur un 'tel' qui a peur, c'est l'homme et la peur»⁸⁶

Le désespoir

Dans le bide, dans la solitude, le désespoir arrive comme peut arriver le rire, le clown est la personnification de l'espoir et du désespoir. Dans un « contre-tout » le clown reste et non seulement il reste sinon il cherche. Le plaisir intime du clown est

⁸⁵ Jacob Pascal, Raynod de Lage Christophe, *Les clowns*, Magellan & Cie, L'année des arts du cirque, p29.

⁸⁶ Lecoq Jacques, entretien avec Lucien Stefanescu, mai 1972, *La formation corporelle de l'acteur*, Paris III, p237.

de connaître l'intensité du désespoir et d'aimer être dedans, tout comme le mythe de Sisyphe ou comme le théâtre de l'absurde. La différence entre le théâtre de l'absurde et le clown, c'est que les personnages du théâtre de l'absurde ne se prennent pas pour des clowns, ils ne cherchent pas à amuser leur public, alors que le clown adore partager ses malheurs avec les autres et susciter le rire.

Le clown est dans le bide plusieurs fois, victime de plusieurs échecs, et il croit toujours à la réussite. Le rire est une forme de lutte contre le désespoir humain de vouloir maîtriser une chose, en sachant tous que la mort est sûre. Pour un clown, sortir est mourir un peu et entrer, naître un peu, affirmait Pierre Byland.

V.6 L'Exploit

On entend par exploit au théâtre une habileté ponctuelle rendue possible grâce à une grande maîtrise de la discipline.

Il existe plusieurs sortes et niveaux d'exploits, en particulier au cirque, qui s'appuient sur les disciplines du corps, comme l'acrobatie, l'équilibre, les rapports avec les objets comme le jonglage, avec les animaux comme le domptage, etc. Nous pourrions dénombrer autant d'exploits que d'artistes au cirque. Dans le travail de clown, l'exploit peut être physique ou artistique comme au cirque, comme dans un niveau beaucoup plus subtil, quand par exemple *Lecoq* demande à ses élèves de faire une chose, que seulement l'un d'entre eux peut faire. Ainsi, jouer très bien d'un instrument de musique, faire le saut de la mort mais aussi toucher le bout du nez avec sa langue peut devenir un exploit.

Pour le clown, la finalité de l'exploit est de créer des situations extrêmes qui matérialisent la magie de son art. La plupart des clowns développent leur langage, enrichissent leur jeu, ouvrent un niveau poétique en s'appuyant sur des situations qui tournent autour d'un exploit particulier. Quand l'exploit du clown correspond à son jeu et au personnage qu'il a construit cela ne peut qu'enrichir son travail, le fait de savoir-faire plusieurs choses ou de maîtriser différentes techniques peut aider le clown pour la construction d'un numéro et d'un spectacle, mais parfois la virtuosité ne suffit pas. Chercher son propre clown est aussi la découverte des exploits personnels que la personne ne connaît pas ou n'ose pas partager. C'est la phrase

pour fermer le rideau : chercher son propre clown ne propose aucun apprentissage, chercher son propre clown est un voyage, une découverte.

V.7 Chercher son propre clown : les nouveaux clowns

Depuis une quarantaine d'années, l'idée d'incorporer le clown au théâtre, aux écoles de formation des comédiens, est un mouvement qui s'est développé très vite. De plus en plus, le jeu clownesque ouvre des possibilités infinies pour le milieu du spectacle ; les acrobates, les chanteurs, les magiciens, les médias, la télévision, le cinéma, les apparitions des personnalités politiques comportent dans son espace de représentation, le dérisoire, le bide, l'exploit, propres au langage reconnu comme celui du clown.

Ce qu'on appelle les « nouveaux clowns » dérivé de l'expression « nouveau cirque » correspond à une sorte de renouvellement de l'esthétique clownesque du cirque. A savoir le nouveau cirque reprend d'une autre façon le cirque traditionnel et développe une nouvelle esthétique, comme par exemple, l'apparition des animaux, leur domestication dans le cirque traditionnel, le nouveau cirque la refuse et critique en montrant des artistes qui jouent les animaux, etc. Les nouveaux clowns sont le résultat de recherches des clowns pour créer des personnages originaux et aussi émouvants que comiques.

Le mélange des arts a contribué à accorder au clown de nouvelles formes ; le clown prend sa place à côté de tous ses compagnons de la scène, il est même parfois le fil qui unifie l'histoire ou l'expérience du spectateur comme le font les clowns dans le cirque du Soleil.

Les clowns reconnus, qui en font leur métier sont une condensation de toutes sortes de styles, de formes, de techniques ; le mot clown comprend parfois le mot rire et une série de disciplines possibles qui s'articulent dans son jeu, on peut trouver des clowns bouffons, des clowns professeurs, des clowns psychanalystes, des clowns parleurs, chanteurs, acrobates, des clowns scientifiques, des clowns vampires, des clowns médecins, des clowns funambules, des clowns voyageurs, etc. Comme dirait le clown russe Slava Polunin, le clown est l'humanité, les nouveaux clowns sont la

nouvelle humanité, chercher son propre clown consiste à chercher en soi l'humanité et la partager.

V.8 Clown professionnel

La seule expression « clown professionnel » est sujet de polémique, mais comme tout métier, le métier du clown a aussi ses niveaux et difficultés. Pendant l'écriture de ce mémoire, à la rencontre de clowns à l'apiac 2005 à été posée à un certain nombre des clowns cette question.

Le diplôme de clown ne s'obtient nulle part. Dans les écoles de cirque et de théâtre, le clown est une partie de l'enseignement du jeu de l'acteur comme la voix, et l'expression corporelle. Il existe des stages, des rencontres, des conventions où l'on reçoit une formation de clown.

Quand nous avons posé la question aux clowns, s'ils étaient d'accord avec le fait que chaque personne a la possibilité de trouver son clown, ils ont répondu majoritairement que c'était tout à fait possible, mais qu'il fallait le vouloir.

Pour devenir un clown professionnel il faut aussi le vouloir, car chercher son propre clown implique aussi un apprentissage de principes qui seraient ceux de l'acteur de théâtre et parfois des techniques du cirque qui permettront de créer des spectacles et de donner une forme à son univers afin de le partager avec le public, avec une finalité commune entre toutes les professions : vivre de son savoir-faire.

CONCLUSION

Un jour, j'ai vu une petite fille de cinq ans regarder son père, clown, jouer. Alors je lui ai demandé ce qu'elle pensait du fait que son père « soit clown », et elle m'a répondu : moi, j'ai mon père qui est clown, et un plus mon petit frère qui fait des choses pas possibles, alors moi aussi je commence à devenir un peu bête !

En fait, il n'y a pas de conclusions, car je n'ai toujours pas trouvé la réponse à donner à ma mère pourquoi je me suis intéressée au clown et non à la médecine. Certaines questions sur l'avenir du clown restent ouvertes dans ce mémoire, la relation entre le clown et son environnement, la transformation physique de l'acteur clown, le clown personnage, la femme clown, les différents rires provoqués par le clown selon son contexte, le clown comme conséquence de la société, etc. Notre objectif a été de se concentrer sur la recherche de son propre clown à partir de la méthodologie proposée par le pédagogue Jacques Lecoq.

Jacques Lecoq propose un voyage à l'envers pour trouver son propre clown, il propose à l'acteur d'articuler à travers le jeu : le dérisoire, le bide et l'exploit, à partir de caractéristiques propres à chaque individu, de les dévoiler et le partager avec le public pour faire apparaître le clown, un clown premier.

Le voyage à l'envers est un voyage opposé à celui que les élèves de l'école de théâtre de Jacques Lecoq réalisent pendant deux années, un voyage à l'endroit qui cherche à prendre appui dans les dynamiques de la nature afin d'aborder la création et appropriation du personnage théâtral.

Pour les personnes qui n'ont pas une formation de comédien y a-t-il un enseignement de clown ? Pendant le séminaire-rencontre de l'Apiac en 2005, j'ai vu des clowns, des pédagogues, des professionnels, des amateurs, toutes sortes de gens avec des raisons différentes pour y assister. Au moment de la pratique, de faire, d'être clown, de faire face au public, s'installait une sorte de constante: c'était celle du théâtre et du jeu de l'acteur avec ses règles et commandements, comme si le fait d'être là devant les autres dans un espace et temps créés par la scène elle-même dans la convention unique et particulière de l'histoire de chacun nécessitait certains principes, les principes propres à la situation de représentation, très naturel chez l'enfant, et appris et maîtrisés par le comédien.

Chercher son propre clown est donc la pratique du jeu, un jeu proche de l'amusement et la naïveté enfantine, qui se développe dans des situations d'échec, du bide, dans la catastrophe. La faiblesse de la victime est une raison pour rire et est substance pour recréer des numéros, des passages, des entrées et sorties du personnage, un personnage qui est le clown.

Le but du voyage à l'envers c'est de revenir en arrière tout en gardant la conscience, qualité qui éloigne l'âge adulte de l'âge juvénile. Plus l'homme prend conscience de ses jeux dans la vie quotidienne, plus il devient adulte.

Le nez rouge est un symbole du clown, le nez rouge est le plus petit masque du monde, qui a la différence des masques antiques, des masques rituels et des masques théâtraux, ne couvre pas le visage, sinon qui le dévoile, mais un nez rouge

se porte comme tous les autres masques, son pouvoir est aussi magique et transformateur du corps, il annonce un état, un jeu, une couleur.

Le nez rouge, le costume et le maquillage sont des éléments visuels qui à travers les siècles ont dessiné le clown. Pour être un clown, il ne suffit pas de s'habiller comme tel, il n'est pas indispensable de suivre une formation de comédien, ceci a déjà été démontré par de grands clowns, de la même façon qu'il existe des gens qui peuvent analyser parfaitement le fonctionnement psychologique d'un individu sans jamais avoir étudié cette science. Quel est donc cet aspect absolument nécessaire à la naissance, à la vie et à la survie d'un clown: l'humour ? le jeu ? l'envie ? la technique ? la pratique ?

A ces questions, ce mémoire ne répond pas. Le clown même n'a pas la réponse. Le clown a un objectif, le public. C'est le public, ce regard qui lui donne la vie, parfois même la survie. C'est la raison pour laquelle Jacques Lecoq a trouvé une pédagogie, parce qu'il a pensé au dialogue que le clown a entretenu à travers les siècles avec le public, où le texte qui correspond au public c'est le rire.

Faire rire !!! était le mot magique de la naissance du clown chez Jacques Lecoq, mais cela n'a été qu'un premier exercice, au cirque cela a été un accident, dans la vie courante c'est une coïncidence de faire rire quelqu'un. Pour un clown c'est sa source, sa vie, son chapiteau et son sang, la vibration de tout le corps manifestée par un bruit qualifié selon les époques de rire diabolique, fou ou divin.

Le rire est le propre de l'humain, du peuple, de tous, le rire est physique et spirituel. L'humour est pourtant un regard qui considère le rire, dans la plupart des cas un regard de celui qui provoque le rire, et la dérision le propre de la situation, un regard qui juge la situation. La société construit son propre sérieux, son propre rire, et son propre sens et non-sens. Dans notre époque, l'humour est une valeur suprême et le rire est la réponse appropriée pour supporter l'existence. Le rire n'est plus divin et même pas festif, et la dérision est familiale, nous nous moquons de tout et tout se moque de nous, le sens de l'humour n'est plus un sens, c'est de l'humoristique et de la moquerie absolue, c'est la catastrophe. Mais c'est dans la catastrophe qu'il vit,

dans le retournement imprévu de la situation qu'il éveille le rire, émotif et sonore ou bien silencieux et critique. C'est le clown. Il faut le chercher dans chaque individu.

Cela ouvre les portes d'un travail à venir sur la formation du clown, dans une époque et société déterminée. En France l'expérience du clown est de plus en plus importante, presque toutes les écoles ouvrent la formation du comédien au jeu clownesque. Par un besoin pédagogique, par un succès du clown au théâtre, par une conséquence historique. Le clown vient re-humaniser le théâtre et l'homme.

Dans un travail de recherche y création à l'avenir, la réflexion se rapportera en Colombie, où le clown est une silhouette adoptée par un mendiant, où les clowns sans frontières ont du mal à rester. Le clown, tel qu'on le développe aujourd'hui en Europe, est un personnage encore inexploré. Il nous faut des clowns, dans la formation des acteurs, dans la société et pour l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES COLLECTIFS

ABIRACHED Robert, *L'acteur et son jeu*. In : *Le théâtre*, Dir. par Daniel Couty et Alain Rey, Larousse, Paris, 2001, 228p.

ASLAN Odette, *L'acteur et le clown*, in *du cirque au théâtre*, CNRS, L'âge d'homme, Lausanne, Paris, 1983, pp205-217.

COPEAU Jacques, *Les registres du Vieux-Colombier*, Textes recueillis par Marie Hélène Dasté et Susanne Maistre, Gallimard, vol. I-III, Paris, 1979.

MARTIN Serge, *Le fou roi des théâtres, voyage en commedia dell'arte*, L'entre-temps Editions, Saint-Jean-de-Vedas, 2003, 547p.

Avant-garde, cirque ! Les arts de la piste en révolution. Dir. par Jean Michel-Guy. Editions Autrement, Collection mutations N. 209, Condé-sur-Noireau, 2001, 251p.

Clowns et farceurs, Dir. par Jacques Fabbri, André Salle, Editions Bordas, Paris, 1982, 200p.

Du cirque au théâtre, Textes réunis par Claudine Amiard-Chevrel, CNRS, L'âge d'homme, Lausanne, 1983, 239p.

Le masque, du rite au théâtre, Textes réunis et présentations par Odette Aslan et Denis Bablet, Editions du CNRS, Paris, 1985, pp265.

Le clown: rire ou dérision ? Dir. par Nicole Vigouroux-Frey, Editions Presses Universitaires coll. le spectaculaire, Université de Rennes 2, Rennes 1999, 220p.

Le corps en jeu, Textes réunis et présentés par Odette Aslan, Editions du CNRS, Paris, 2003, 421p.

Le théâtre du geste, mimes et acteurs, Dir. par Jacques Lecoq, Collection Spectacles, Edition Bordas, Paris, 1987,152p.

OUVRAGES THEORIQUES

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994, 506p.

BONNAUD Georges, *Marche avec le masque neutre*, L'Harmattan, U.E 2003, 174p.

BAZINET René, *Le clown*, les éditions logiques, Canada, 1999, 91p.

COMMENT Bernard, *Roland Barthes, vers le neutre*, Christian Bourgois Editeur. Breteuil-sur-Iton,1991, 329p.

DECROUX Etienne, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris, 1963.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Les conversations, Plon, Paris, 1929, 115p.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne: 1. La représentation de soi*, Editions de minuit, Paris, 1973, 255p.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne: 2. Les relations en public*. Editions de minuit, Paris, 1973, 372p.

IONESCO Eugène, *Notes et contre notes*, Gallimard, Paris, 1962, 248p.

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1988, 340p.

LABAN Rudolf, *La danse moderne éducative*, Editions complexe, Centre National de La Danse, Belgique, 2003,153p.

LABAN Rudolf, *Espace Dynamique*, Contredanse, Bruxelles, 2003, 302p.

LECOQ Jacques, *Le corps poétique*, Actes Sud Papiers, Arles, 1997,170p.

PORTE Alain, *François Delsarte : une anthologie*. Ed IPMC, Paris, 1982, 282p.

STANISLAVSKI Constantin, *Ma vie dans l'art*, Librairie théâtrale, Paris, 1950, 232p.

REMY Tristan, *Entrées Clownesques*, L'Arche, Paris, 1962, 372p.

REMY Tristan, *Les clowns*, L'Arche, Paris, 1992, 485p.

VILLIERS André, *L'acteur comique*, Littératures modernes, Paris, 1987, 199p.

WINNICOT Donald Woods, *Jeu et réalité*, Gallimard, Paris, 2002, 276p.

OUVRAGES PHILOSOPHIQUES

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, 186p.

MEMOIRES

BORRAS Miguel, *Le clown, réflexions autour d'une pratique*. Université Paris III, 2002.

FERREIRA Nathalie, *Voyage et connaissance dans la pédagogie de Jacques Lecoq: Le corps en question*, Université Paris X, Nanterre 2001.

GILBERT Jean, *Un théâtre des masques*, Université Paris III, 1996.

MOHA Abdel Hadi, *Le corps en-jeu, un enjeu pédagogique*, Université Paris III, 1999.

RAOUNCOUR Micheline, *Le clown du cirque, jeu et interaction avec le public*, Université Paris III, 1989.

ROUSSEAUX Philippe, *Le clown, Accès privilégié au travail de l'acteur*, Université Paris III, 1993.

RENCONTRES ET COMMENTAIRES

ONIMUS Jean, *Quand le terrible éclate de rire*, Colloque international de Cerisy: Ionesco: situation et perspectives, Août 1978.

APIAC, Association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown, *Le clown et la transmission : le clown un étrange, étrangère sur cette terre*, Bourg-Saint-Andeol, Février 2005

REVUES

APIAC, Association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown, *Rencontres des clowns*, Bourg-Saint-Andeol, Décembre 2001

APIAC, Association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown, *Le clown et la transmission*, Bourg-Saint-Andeol, Décembre 2002

APIAC, Association pour la préfiguration de l'institut des arts du clown, *Le clown et la transmission*, Bourg-Saint-Andeol, Février 2004

HOTIER Hugues, *Les clowns, Analyse sémiotique*, Revue degrés N.32, Paris, 1982, ppg1-g11.

LECOQ Jacques, *La géométrie au service de l'émotion dans l'art du masque dans la commedia dell'arte*, Dir. par Donato Sartori et Bruno Lanata, Malakoff, Solin, 1987, pp165-168.

LECOQ Jacques, *Le jeu du masque*, in: Théâtre et Animation, N.20, Paris, Janvier, 1981.

ARTICLES JOURNAUX

“Jacques Lecoq, collectionneur des gestes” par Jean-Louis Perrier, in Le Monde, Paris, 12 avril 1998.

«Les leçons du mouvement » par Christophe Merlant, in Journal 24, Canada, juillet, août 1998.

«*Jacques Lecoq, Mask over matter* »by Martin Esslin, in the guardian Europe, 23 January 1999.

“*Jacques Lecoq*” in the times, January 22, 1999.

“*Everything moves Jacques Lecoq*” in total theatre by Jhon Daniel, London 1999.

“*A prophet of gesture who got theater moving* “ by Ron Jenkis, in the New York times, New York, 18 Mars 2001.

THESES

DIOR Julie, *Visage, masque et jeu*. Dir. par Michel Corvin, Thèse du doctorat, Université Paris III, 1994.

LE MOAL Annick, *L’imaginaire du clown, approche historique, anthropologique et psychanalytique d’un médiateur venu d’ailleurs*, Dir. par Sophie de Milloja Millor, Thèse du doctorat, Université Paris VII, 2003.

STEFANESCO Lucien, *La formation corporelle de l’acteur au XX^{ème} siècle, l’école Jacques lecoq*, Thèse du doctorat, Université Paris III, 1972

DOCUMENTAIRES

CARRASSO Jean Gabriel et ROY, Jean Noël: *Les deux voyages de Jacques Lecoq*, Coproduction: la sept -Arte, on line production ANRAT, 1999, 47mn.

DICTIONNAIRES

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas, Paris, 1998.

PAVIS Patrice, *Le dictionnaire du théâtre*, Ed Dunod, Paris, 1996.

PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du cirque*, Editions Stock, Paris, 2003.

SITES WEB

[http:// www.clownplanet.com](http://www.clownplanet.com)

