Agôn

9 | 2021
Rater

Rater, recommencer, encore rater, et toujours recommencer : les promesses de la chute

Rémi Baert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/9014>

DOI : 10.4000/agon.9014

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Rémi Baert, « Rater, recommencer, encore rater, et toujours recommencer : les promesses de la chute », *Agôn* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 30 octobre 2021, consulté le 18 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/9014> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.9014>

Ce document a été généré automatiquement le 18 janvier 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

Rater, recommencer, encore rater, et toujours recommencer : les promesses de la chute

Rémi Baert

Vôlez-vô jouer avé moâ¹ ?

L'art clownesque m'apparaît intensément humain, en prise avec les incompréhensions, les obsessions, les contradictions qui incontestablement nous constituent. Et ce, sans chercher à les résoudre, sans nous appeler à les corriger. C'est que le clown n'est pas un moralisateur. Il se contente de les refléter, en miroir grossissant, parfois déformant comme dans le palais des glaces de nos fêtes foraines. L'art du clown puise, pour les mettre en scène et les sublimer, dans les situations vécues aussi bien dans le monde du cirque que dans une quotidienneté, pas si éloignée, de tout un chacun, de l'ordinaire à l'extra-ordinaire des feux du spectacle. Le clown s'expose dans toute sa vulnérabilité, dans ce qu'elle a aussi d'émancipatrice. Intervient alors inévitablement le raté, me ramenant à une démarche de recherche tâtonnante, donc faite d'hypothèses infructueuses, de tentatives manquées, d'impasses et de détours, qui ne sont finalement peut-être pas tout à fait des ratés. Dans un élan vital, le clown se lance, certes quelquefois poussé par ses compères et souvent encouragé par le public, courant le risque de chuter. Qu'importe, s'il tombe, il se relèvera, s'entêtera et toujours réapparaîtra.

Le clown est étrange, bizarre, qualificatifs que certain.e.s emploieront d'ailleurs à son propos avec la même virulence, le même dégoût que contient l'insulte *queer*. Celle-ci signifie à la fois « pédé », « gouine », mais aussi « tordu » et fait l'objet d'une réappropriation et resignification dans un contexte militant d'abord étasunien, au tournant des années 1990, dans une stratégie de visibilité des minorités notamment face à l'inaction des pouvoirs publics dans la lutte contre l'épidémie du sida. La racine indo-européenne du terme *queer*, *twerk*, signifie « à travers », « oblique », donnant *torquere* (« tordre ») en latin et *quer* en allemand (« transversal », « à/en/de travers »)². Cette précision étymologique résonne avec l'analyse de Gilles Defacque, directeur,

auteur et metteur en scène du théâtre Le Prato à Lille et lui-même clown. Avec un clown, écrit-il :

« Ce qui est solide ne l'est plus - ce qui est stable ne l'est plus - ce qui est prévu ne l'est plus - ce qui est normal ne l'est plus [...] tout est PERVERTI ! Tout est chaviré, bousculé, mis en question, mis en doute ! (Comme le philosophe, le clown pose question à tout³.)

Plus loin, il poursuit :

« Le clown tord tout ce qu'il traverse. [...] Il a l'œil à côté et au milieu et où il faut pas. [...] Il défait ce qu'il fait et... Il est scandale. [...] Le clown tord le regard du public⁴.

Jusqu'aux notions de succès et d'échec auxquelles le clown est indifférent et qu'il rend ainsi dérisoires. Il en subit seulement les conséquences. Avec lui, tout est relatif. D'autant que les tempêtes qu'il traverse ne sont que des catastrophes avec un petit « c », pour reprendre l'expression de Maggi Phillips⁵. Ce déplacement de point de vue fournit une bonne occasion de remettre en cause une grille de lecture qui est nôtre, en tant que spectateur.rice.s, où la dichotomie succès/raté est séduisante mais trop facile⁶. Sans pour autant hypertrophier sa portée politique, sociale et critique, il s'agit d'entrevoir, au regard de notre contemporanéité, les perspectives qu'offre le jeu clownesque en matière de modes de pensée et d'existence alternatifs, de voies/voix autres pour lesquelles s'engager. Pour cela, le clown et son jeu peuvent être envisagés au-delà d'une discipline artistique, comme « un état d'être, de conscience⁷ » tel que le suggère Maggi Phillips, « un état d'esprit⁸ » avance le théoricien du théâtre Peter Bu.

Il me faut à présent me situer, dresser en quelque sorte le paysage intellectuel de cette réflexion : études sur le cirque et le clown, savoirs issus des *queer* et *disability studies* ainsi que les écrits d'artistes se croisent et interfèrent avec un répertoire de représentations artistiques et littéraires pour lesquelles il est nécessaire d'apprécier le degré d'appropriation, de distorsion et par conséquent d'éloignement par rapport aux pratiques d'un art. Par cette contribution, je propose d'accompagner les clowns dans leurs expériences de la chute, de voir ensemble ce qu'elle nous enseigne et en quoi elle est potentiellement (ré)génératrice.

La chute pour naissance. Il était une fois...

...un paysan

Attesté depuis la seconde moitié du XVI^e siècle en Angleterre, le terme clown vient de l'ancien anglais *clod* signifiant « balourd, rustre ». Dans le langage informel, les dérivés *clodpole* et *clodhopper* expriment l'idée d'une personne têtue et stupide pour le premier, d'un cul-terreux, d'une façon maladroitement de se déplacer et de godillot pour le second. Sans doute faut-il lier cette évocation d'une dé-marche gauche au port de godasses, celles lourdes et bruyantes des paysans ou encombrantes chez les clowns. *Le Dictionnaire historique de la langue française* indique en outre le rapprochement métaphorique d'une personne balourde, mal dégrossie, aux sens originels du mot clown que sont « motte de terre, masse, morceau⁹ ». Ainsi, le vocable clown a servi à désigner péjorativement et caricaturalement un paysan. À travers ce retour à l'étymologie s'esquisse cette figure du paysan, à la fois dans ses traits de caractère et de comportement - auxquels il conviendrait d'y ajouter naïf, vaniteux et gourmand - ainsi que dans ses caractéristiques corporelles. Nombre de qualificatifs attribués au clown peuvent effectivement être compris doublement. À titre d'exemple, le terme lourdaud suggère

un manque de finesse, tant d'esprit que dans les gestes et dans l'apparence physique. Sous certains aspects, le clown est alors (un) vilain, « bête et entêté, mais non sans une pointe d'astuce campagnarde¹⁰ » note Georges Strehly.

Le mot clown apparaît pour la première fois en France sous la forme phonétique « Claune » dans un livret de Madame B***, née de V.... L... datant de 1816 et consacré au Cirque Olympique des Franconi¹¹. Y sont décrites, entre autres, les scènes comiques de Rognolet et de Claune. La saynète intitulée LA JUMENT COQUETTE, sous-titrée SCÈNE DE CLAUNE, s'ouvre par un exercice de dressage¹². Avec l'irruption d'un homme vêtu en paysan, désigné comme le rustre, s'enchaînent les effets de surprise. Peu convaincu par l'exercice, le pantre n'hésite pas à interrompre le spectacle en demandant à parler à Monsieur Franconi père. Tout gonflé de prétention, il propose à ce dernier d'en faire autant, suivant le procédé du remplacement impromptu largement usité dans les entrées clownesques. À peine est-il parvenu, avec difficulté, à se mettre en selle que le cheval au galop menace de l'envoyer dans la sciure. C'est sans compter sur la ténacité du personnage qui se maintient sur sa monture et qui, plein d'audace, entreprend de monter sur la selle. L'autrice ne tarde pas à révéler l'identité de ce faux-paysan, complice dissimulé dans les gradins, qui n'est autre qu'un des frères Franconi, loin d'en être donc à son premier tour de piste. Ainsi hissé sur le dos de l'équidé, Claune se livre à un effeuillage, osé si l'on en croit « les mamans fronç[ant] le sourcil et trouv[ant] le costume un peu léger¹³ ». Telles des pelures d'oignon, il se déleste de sa redingote, puis de ses vestes, de ses gilets et de sa chemise, se retrouvant finalement... dans un costume de soie des plus raffinés. L'autrice insiste sur la provenance de cette forme d'intermède comique entre des exercices d'adresse et de vigueur : le théâtre de Philip Astley en Angleterre. Cela permet de rappeler que le cirque moderne et européen est d'abord un spectacle équestre. En 1768, au terme d'une carrière militaire, l'ex-sergent-major Philip Astley installe sa Riding School en périphérie de Londres où il fait montre de ses talents d'écuyer-voltigeur. Afin d'enrichir le spectacle, notamment pour faire face à la concurrence, s'intercalent entre les exercices équestres des numéros d'acrobatie, de jonglerie et de comédie. Bien qu'il soit toujours périlleux de fixer des premières fois avec fermeté, la première entrée clownesque est sans doute *Billy Buttons or The Taylor's Ride to Brentford* (La course du tailleur à Brentford)¹⁴. Un canevas élaboré par Philip Astley à partir duquel d'autres artistes vont broder, à commencer par les écuyers qui vont travailler pour lui. Billy Saunders, par exemple, déjà cité en introduction, mais aussi les frères Andrew (1793-1842) et John (1796-1834) Ducrow qui amplifient la dimension comique en faisant monter le paysan, pris de boisson, à l'envers sur le cheval. Pourquoi prendre pour cible le tailleur et le paysan ? Plusieurs auteurs soulignent l'hostilité des pantres à l'égard des nomades et saltimbanques, par ailleurs également rejetés des villes. Représenter à gros traits le paysan est une manière de riposter en rendant cette figure reconnaissable par un public citadin. Les tailleurs sont quant à eux moqués dans les régiments de cavalerie en raison de leur mauvaise réputation en matière d'art équestre. Le 15^e régiment de dragons légers du colonel Elliott dans lequel s'inscrit le jeune Philip Astley est considéré comme un « régiment de tailleurs », « [p]arce qu'il était constitué d'éléments recrutés un peu partout au hasard des routes, quelles que soient leurs aptitudes au métier des armes, pourvu qu'ils puissent rester assis sur un cheval¹⁵ », explique Dominique Jando. En s'écartant de la voie paternelle, Astley, fils de menuisier, est l'un d'eux.

Ce comique de geste, de situation, de caractère et de mœurs trouve de plus ses sources dans le théâtre. Celui de la période élisabéthaine avec les pièces de Ben Jonson

(1572-1637) et de son ami et rival William Shakespeare. Dans la scène I de l'acte V d'*Hamlet* (vers 1600), les deux fossoyeurs/paysans discutent du suicide et de la mise en terre des corps alors qu'ils creusent la fosse d'Ophélie, qui se noie de désespoir ayant appris que son amant Hamlet est le meurtrier de son père Polonius. Sous les yeux d'Hamlet et Horatio, ils déterrent des crânes, dont celui du bouffon Yorick, suscitant chez le prince une réflexion existentielle. Dans certains théâtres, une tradition veut que les fossoyeurs, pareillement à Claune, ôtent successivement plusieurs gilets¹⁶. Cette forme comique puise aussi abondamment dans les procédés farcesques mis en scène par Molière (1622-1673)¹⁷. Dans la scène XI des *Précieuses ridicules* (1659), le Vicomte de Jodelet et le Marquis de Mascarille, en réalité valets, s'entre-flattent, se remémorant leurs faits de guerre et exhibant leurs blessures — le Marquis est sur le point de se déboutonner — sous les regards crédules de Cathos et Magdelon. Autre héritier du théâtre shakespearien ainsi que de la *commedia dell'arte*, Joseph Grimaldi (1778-1837) s'illustre dans la pantomime sur la scène des théâtres de Sadler's Wells et de Drury Lane dès son plus jeune âge. En 1806, il rejoint le théâtre royal de Covent Garden où la pantomime *Harlequin and Mother Goose or The Golden Egg* (*Arlequin et la mère l'Oie ou L'Œuf d'or*) (1806) de Thomas John Dibdin (1771-1841) consacre son personnage à la fois nigaud et filou et son humour *slapstick*, à tel point que « Joey » devient un nom commun synonyme de clown dans la culture anglo-saxonne. « Joey » s'impose par sa présence physique :

Tout en lui était comique : sa figure grasse, ronde « comme une pleine lune » et potelée comme un fromage de Hollande, son corps musclé tout en rondeur et gonflé à cause de ses vêtements. Son sourire commençait au coin de ses yeux ronds et malicieux, montant au-dessus de ses sourcils arqués jusqu'aux taches de couleur de ses joues grasses. Il était celui qui vraiment joue le rustre¹⁸.

À ses pieds ou en mains, le verre et la bouteille ne sont jamais loin dans les représentations de Joseph Grimaldi en Clown. Une gravure coloriée conservée à la Bibliothèque nationale de France le montre titubant, tenant dans une main une lanterne et dans l'autre une bouteille visiblement vidée de son contenu¹⁹. Sa trogne au regard vague exprime un état second. Dans sa tentative d'avancer, la lanterne n'est plus d'un grand secours. Le positionnement même de ses jambes dont l'un des pieds s'apprête à quitter le sol ainsi que son corps ployé en arrière laissent deviner les sensations produites par un tel enivrement et le déséquilibre qu'il engendre.

...un idiot

D'une haleine frelatée à un arrière-goût de poussière, il n'y a qu'un pas. Auguste du trio des frères Fratellini, Albert (1885-1961) reconnaît ce goût immodéré pour l'alcool, en et hors piste, dans la corporation des clowns, en dépit d'une clause sur les contrats rendant l'ivrognerie passible de sanctions²⁰. Avec en quelque sorte l'*aqua vitae* pour baptême païen, la boisson intervient dans les récits de la naissance, réelle ou légendaire, de l'Auguste.

En donnant à cette partie de mon article la tournure du conte, il s'agit pour moi d'insinuer la force d'émerveillement du cirque. Plonger dans une littérature aussi diverse que celle sur le cirque, c'est me semble-t-il s'attacher, et par là prolonger soi-même, une part de rêve que véhiculent les titres d'ouvrages qui pourraient constituer la bibliothèque d'un circophile francophone²¹. L'intérêt consiste davantage encore à en cerner, comme dans la mécanique du conte, l'apport symbolique des images construites

par celles et ceux qui regardent et vivent le cirque. Ce sont des écrits qui ne s'encombrent pas souvent des notes de bas de page tant sacralisées par la recherche universitaire, qui racontent leurs vérités, recourant s'il le faut à de petits arrangements avec l'Histoire. Ils participent d'une déhiérarchisation des savoirs et des faits, puisque les histoires individuelles, intimes et familiales s'emmêlent aux contextes historiques, politiques, culturels et sociaux planétaires. La dichotomie anecdotique/essentiel s'en retrouve brouillée et contredite. La moindre aventure est une incitation aux bons mots, sujette à être montée en épingle comme savent le faire mieux que quiconque les bonimenteurs. Les narrations se tracent en pointillés, privilégiant la sinuosité à la ligne droite, laissant entendre les silences, les soupirs et les éclats, transposant avec plus ou moins de précaution une connaissance par ouï-dire. Elles réalisent parfois la prouesse d'échafauder en quelques dizaines de pages seulement une histoire mondiale du cirque ou du clown depuis l'Antiquité. Les avant-propos sont à raison le lieu d'un éclaircissement sur le positionnement de leurs auteurs. Jacques Fabbri présente le livre *Clowns et farceurs*, réunissant les contributions de spécialistes du cirque, comme l'œuvre d'« historiens du cœur de l'homme », d'« historiens saltimbanques »²². Le rejet de la prétention universitaire tout particulièrement, en veillant toutefois à ne pas exclure de lecteur.rice.s, se fait plus ou moins véhémentement, notamment chez certains tenants d'une tradition qui y voient un appauvrissement. Le cinéaste, acteur et artiste de cirque Pierre Etaix (1928-2016) fustige auprès d'André Sallée

[l]'archarnement thérapeutique de certains docteurs ès clowneries [qui lui] paraît redoutable : à des racines populaires, on ne fixe pas de greffons sorbonnards. On n'a pas le droit de défigurer un moribond pour le prolonger, fût-ce aux couleurs du passé. Pas le droit, non plus, de charger une créature intemporelle de « messages » politico-sociaux qui restreignent le champ fondamental de ses libertés. De toute façon, l'intellectualisme atrophie l'art clownesque²³.

L'intellectualisme pour sûr, mais quid de l'intellectualisation, sans réduction à cela ? Beaucoup d'interdits dans cette rhétorique : comment ne pas se sentir interpellé ?

Les histoires du cirque sont aussi celles de ratés : de la prospérité et de la faillite d'établissements, d'artistes à l'apogée de leur gloire et mourant dans l'indifférence générale. Bien que la paternité de l'Auguste soit discutée et disputée, un nom ressort néanmoins : celui de Tom Belling (1843-1900), artiste écuyer et acrobate anglais. Apparemment connu pour son ébriété, Tom Belling dit Auguste, engagé dans un cirque berlinois, aurait trébuché en entrant ou en sortant de piste. Le voyant se relever d'un air bête et le nez rougi, l'assistance lui aurait lancé *august*, « idiot » en argot berlinois²⁴. Pascal Jacob avance des hypothèses différentes au sein de ses propres publications. Selon l'une d'elles, l'écuyer maladroit est poursuivi par le directeur Ernst Renz (1815-1892) pour avoir tenté de lui jouer un tour²⁵. En se fondant sur un ouvrage d'Alwill Raeder compilant les événements du cirque Renz à Berlin entre 1846 et 1896 — dont la mention d'un écuyer anglais qualifié d'Auguste —, Pascal Jacob situe la scène en novembre 1874²⁶. C'est *sollicité* par Ernst Renz que Tom Belling se serait donné ainsi en spectacle. Par hasard ou dès lors *comme* par hasard. La version exposée dans *Clowns et farceurs* rejoint cette thèse de la préméditation. Pour contester l'obligation des artistes du cirque Renz de « faire la barrière » en plus de leur propre numéro, c'est-à-dire de se tenir au montoir pour aider notamment à la pose des agrès, Tom Belling serait sorti du rang pour tourner en dérision l'emploi en revêtant la tenue d'un autre artiste plus grand et plus fort que lui. Un tel accoutrement associé à une remarquable gaucherie ne pouvait que susciter l'hilarité du public. Plutôt que de sermonner son employé, le

directeur comprit vraisemblablement le profit à en tirer, demandant à Tom Belling d'en faire une véritable entrée²⁷. En 1877, au cirque d'Hiver et au cirque d'Été, Belling fait découvrir le personnage au public parisien. Comme le souligne Tristan Rémy à propos du personnage de Clown/Claune²⁸, Auguste devient le nom d'un type comique qui s'imposera durablement. Un nom qui est d'ailleurs énoncé comme antérieur ou postérieur à la chute et à l'insulte.

...un hobo, un tramp ou un clochard

Proche de l'auguste est le hobo. Historiquement, il est un travailleur migrant, sans emploi fixe, ni domicile fixe, qui se déplace pour trouver son gagne-pain dans les usines, les mines ou encore dans les champs. Souvent confondues avec celle des hobos, les catégories du tramp et du clochard diffèrent cependant, avec des glissements possibles de l'une à l'autre en fonction du parcours des individus : le tramp se déplace mais ne travaille pas, le clochard est sans travail et sédentaire. Le mode de vie des hobos, vécu parfois comme un choix et une liberté, est rendu nécessaire par la Grande Dépression des années 1930 marquée par une explosion du chômage et de la misère. Destin lié à l'expansion du chemin de fer après la Guerre de Sécession, le hobo est toujours prêt à sauter dans un train de marchandises pour voyager. Ainsi, hobos et artistes de cirque ont en partage le nomadisme.

C'est justement le train du cirque Barnum, cette « armée mécanisée se déplaçant sur des roues » comme l'annonce avec emphase la voix-off en ouverture du film, que nous suivons en tournée dans *The Greatest Show on Earth* (Sous le plus grand chapiteau du monde, 1952) de Cecil B. DeMille. Parmi les nombreux artistes du cirque cités au générique, figure Emmett Kelly (1898-1979) dans son propre rôle, ou plutôt dans celui de Weary Willie, personnage qu'il dessine avant d'incarner. Emmett Kelly se produit pendant plus de quinze ans au cirque Barnum, notamment auprès d'Otto Griebling (1897-1972), autre clown hobo. Il multiplie également les apparitions télévisées et les séances de pose, ancrant pour longtemps ces représentations dans les imaginaires. Dans ce gigantisme des trois pistes où les clowns se répandent en charivaris et en gags essentiellement visuels, Weary Willie erre, en marge, quelquefois assis sur la banquette tentant de se réchauffer. Muet, il compense par l'éloquence de ses gestes. La juxtaposition par le cadrage des masques du pitre Buttons (James Stewart) et de Weary Willie rend l'antithèse saisissante. Alors que le maquillage ascensionnel des lèvres de Buttons pointe vers les sourcils stylisés en arcades, la bouche de Weary Willie est un boudin de chair en accent circonflexe souligné de blanc. Avec son regard de chien battu, sa barbe de plusieurs jours et ses vêtements en lambeaux, Weary Willie offre une vision du misérable, éloignée d'un certain attachement à la propreté chez les hobos et se rapprochant probablement davantage du stéréotype du clochard. Dans un article publié en juillet 1947 dans le magazine *Life*, Tom Prideaux évoque les « paraboles pantomimiques » d'Emmett Kelly « qui prouvent que la persévérance ne paie pas »²⁹. Weary Willie essaie de couper une planche en deux mais la scie se coince et, découragé, il s'en va. L'entrée dans laquelle Kelly cherche à se débarrasser d'un rond de lumière à l'aide d'un balai fournit peut-être un contre-exemple à l'affirmation de Tom Prideaux. Pour y parvenir, Weary Willie s'y prend à plusieurs reprises. Il tente d'abord de rassembler le tas de lumière, sous la cascade de rires enfantins, en vain. Perdant patience, il le frappe de son balai avant de sortir un mouchoir pour essuyer ses yeux humides. La solution est finalement toute trouvée : la lumière est glissée sous un tapis.

« Quand il renonce à l'effort et succombe à la futilité, Kelly passe du bon temps. Le hobo de Kelly est un objet de pitié, d'envie, d'amusement et d'admiration, un reproche à l'entreprise américaine mais un témoignage de l'indépendance américaine³⁰ », commente Prideaux dans une rhétorique teintée de patriotisme.

...un disloqué³¹

Plus vrai autrefois qu'aujourd'hui, l'emploi de clown résultait parfois moins d'une vocation que de la nécessité, pour d'anciens écuyers et acrobates avancés dans l'âge ou blessés, de se reconvertir pour poursuivre une carrière au sein du cirque. Performances et compétences des corps sont en jeu. Ne plus être en mesure de satisfaire aux exigences du métier pousse à en changer. Après un passé d'acrobate avec ses frères lui ayant coûté des fractures successives, Aristodemo Frediani (1885-1958) se distingue en donnant vie à l'auguste Beby tirant pour partie sa *vis comica* de ses jambes arquées et de sa démarche claudicante. Dans le premier court métrage de Jean-Pierre Melville, *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown* (1945), on observe ainsi Beby, aux côtés du clown blanc Maïss, oscillant tel un pendule, dans le civil comme en piste. Un point de bascule « d'une incompétence en compétence, d'une faute en règle³² », comme le note Patrice Blouin dans son avant-propos à l'ouvrage *Des corps compétents : sportifs, artistes, burlesques*. À la suite, Christophe Kihm définit le burlesque comme « une opération dont le principe est un renversement qui s'applique à la compétence et à l'incompétence, il peut indifféremment être impliqué dans le sport et dans l'art, comme dans toute activité qui engage un savoir ou un savoir-faire³³ ». En somme, le clown est un culbuto, littéralement. Tel ce jouet traditionnel pour enfants — prenant d'ailleurs parfois l'apparence d'un clown — dont la base arrondie est lestée, le clown, lorsqu'on le renverse, se redresse toujours, revenant à la verticale en se balançant.

Ces fonctionnements autres, souvent perçus comme des dysfonctionnements, participent de stéréotypes, de stigmates³⁴ et de dérision. Considérés sous un angle qui m'intéresse davantage, ils mettent en branle les catégories particulièrement ancrées de validité et d'invalidité permettant ainsi d'envisager ce que Robert McRuer, théoricien américain actif dans le champ des *queer* et *crip cultural studies*, nomme « corporéalités alternatives » (« *alternative corporealities* »), multiples³⁵. Après avoir évoqué la naissance de types comiques à partir de ces fonctionnements autres, je souhaite dans une seconde partie analyser les façons dont les artistes vont s'en emparer dans la création et le jeu des personnages.

Les ratés pour construction

Les écarts vestimentaires et de maquillage

L'énorme nœud papillon blanc de Boulicot, le long maillot rouge vif qui s'étire jusqu'aux mollets de Charlie Rivel, l'interminable cravate de Lou Jacobs, le col à manger de la tarte de Yoyo, les chaussures démesurées de Billy Hayden, le pantalon et la veste amples de Little Walter ou encore les chapeaux devenant bibis au sommet des crânes de Busbee et Porto : l'excès, par réduction ou augmentation, est une caractéristique du costume clownesque. Vêtements, accessoires et maquillages, qualifiés de grotesques, extravagants, étranges, apparaissent comme des éléments définitionnels du clown³⁶. Les artistes empruntent à une garde-robe de la quotidienneté qui, appropriée et

détournée, est rendue spectaculaire par les jeux d'assemblages (de couleurs, de motifs et de matières) et de coupes. Maurice Lever interprète cela comme une parodie, nous ajoutons une caricature, de la mode et de ses conformismes³⁷. Lorsque le clown porte le smocking, habit du parfait gentleman, celui-ci est mal taillé, mal ajusté. En refusant l'uniformité, les conventions, les codes établis : le clown (se) démarque. Les expressions « ressembler à un clown, avoir l'air ou l'allure d'un clown » rappellent la sanction sociale à l'égard de celle ou de celui dont l'apparence prête, intentionnellement ou non, à rire, qui s'écarte des normes, vestimentaires par exemple. Dans l'art clownesque, ce décalage est valorisé car il participe au comique, sans être suffisant ni nécessaire. Il faut effectivement mettre l'accent sur la fluidité et l'élasticité de la figure du clown, ne pas occulter ses multiplicités. Rafael Padilla (1868-1917) dit Chocolat se présentait en danseur mondain vêtu d'une jaquette rouge, d'une culotte de satin, de bas de soie, de souliers vernis, d'un haut-de-forme et les mains gantées. Une image du dandy tranchant avec son statut de souffre-douleur dans le duo qu'il compose avec le clown Foottit (1864-1921). Pour sa part, le cirque contemporain contribue à l'enrichissement du vestiaire clownesque : clowns de métal, artistes en T-shirt, baskets et jean, en salopette, en robe du soir ou en tailleur.

L'éloignement vis-à-vis des normes conduit certains commentateurs à poser une identité entre le clown et l'enfant. Jacques Fabbri nous interroge en ce sens : « Dans l'enfant, engoncé dans le costume "pour enfant" que fabriquent nos confectionneurs, ne reconnaît-on pas le clown, l'auguste, follement perdu dans un costume d'adulte trop grand pour lui ?³⁸ ». Le costume de clown pourrait alors être le signe d'une inadéquation à un monde qui n'est pas le sien, qui n'est pas à sa taille. Il est tentant de reconnaître dans la souquenille des clowns la barboteuse des jeunes enfants ayant l'avantage de laisser les bras et les jambes libres. Quand ils n'adoptent pas simplement la couche-culotte, à l'instar des clowns Gabriel (Aguar Romy) et Ludor Citrik (Cédric Paga).

Le costume entre dans le processus de construction et d'identification du personnage, de ses rôles et de sa personnalité. Mise en scène ou en piste d'une silhouette qui se façonne dans le geste et le mouvement. Le raté, auquel nous préférons la notion d'écart, suppose des repères, des standards institués au regard desquels évaluer une action, un résultat. Par conséquent, le raté ou plutôt l'écart est mesurable, qualifiable et quantifiable. Au spectacle, cette opération de type relationnel se produit entre le.a spectateur.rice et les artistes, entre le.a spectateur.rice et le personnage, entre spectateurs.rices, entre artistes et entre personnages. Un fonctionnement par présences contrastantes dont Albert Fratellini raconte avoir saisi très vite l'efficacité, l'effet détonant³⁹. La réception de leur personnage auprès du public corrobore ce point. François, le blanc, était considéré comme l'aristocrate ou l'intellectuel, Paul avec son chapeau claqué, sa redingote et son monocle était le bourgeois, le notaire, tandis qu'Albert symbolisait le prolétaire, l'idiot⁴⁰. Dans son livre *La Planète des clowns*, Alfred Simon parle quant à lui de tandem favorisant une série de différenciations : physiques, psychologiques, morales ou sociales⁴¹. Un principe oppositionnel qui transparait clairement dans le vocabulaire mobilisé dans les descriptions. L'apparence du clown blanc serait élégante, équilibrée, opulente, celle de l'auguste disproportionnée, désordonnée, piteuse. Il y a une sorte de symétrie où un élément appelle son contraire, comme des pôles entourés de connotations qu'il faut certainement, sur le modèle des clowns, s'amuser à renverser.

Cette logique trouve son pendant dans le maquillage. Sur le visage de papier du clown blanc, l'exercice est digne de la calligraphie : les sourcils sont signés, l'arc de cupidon souligné est prêt à décocher ses flèches, une ou deux mouches, comme des taches d'encre, parsèment sa surface alors que les narines noircies la creusent. À la faveur d'une équivalence à l'art pictural, les clowns deviennent également les peinturlurés⁴², les barbouillés, les bariolés. Le recouvrement s'entend comme grossier, les couleurs se veulent criardes. Le masque se fait grimace, formée à partir des traits outrés de l'artiste. Qu'il soit modelé à même l'appendice, en carton ou en plastique, le nez est patate, bulbe, truffe ou groin. La figure du clown navigue aux confins de l'humain, franchissant cette frontière si poreuse entre l'Homme et les autres animaux. Albert Fratellini ramène sa « gueule fendue à l'extrême » au colley ou au chow-chow⁴³. Cette même « bouche en blessure⁴⁴ » nous renvoyant à la thématique du monstre, à la mutilation et au personnage hugolien Gwynplaine chez qui le rictus est une cicatrice. Perruques folles qui tournent ou se hérissent, flammèches rousses ou vertes en bataille : les chevelures aussi sont indisciplinées. La bille incandescente du clown est une tête brûlée.

Il est captivant et instructif de se pencher sur la composition du personnage d'Albert Fratellini telle que lui-même la conte dans *Nous, les Fratellini*, ouvrage où il déroule l'histoire d'un nom de famille inséparable du cirque. À travers ces lignes où le verbe se manifeste dans toute sa superbe, se profilent sans fard les contours et les profondeurs d'une subjectivité. Le personnage s'édifie via les déambulations d'un artiste dans les quartiers populaires de Londres où ce dernier se mêle et observe « cette humanité déshéritée qui, en marge des lois et de la société, s'est fabriquée un mode de vie spécial et vit surtout de la débrouille que les journalistes appellent « un trafic peu avouable⁴⁵ ». Ses pas le mènent, par goût, vers « les petits bistrots sans fastes ni cuivres étincelants [...] avec tous ces braves gens qui [le] reconnaissent pour un des leurs, parce que, comme [son] personnage, on aura beau leur donner des coups de pied au derrière ou les considérer comme des *minus*, ils n'en perdront pas pour cela leur bonne humeur et leur confiance en la vie⁴⁶ ». Au cours d'une station, Albert Fratellini rencontre un vieil homme, un admirateur de surcroît, qu'il dépeint en ces mots :

Celui qui me parlait avait les pieds nus dans d'énormes ribouis, percés de part en part et laissant déborder ses doigts de pied. Un pantalon, trop large pour lui, descendait en vrille sur ses godasses. Ce pantalon bâillait largement à la place de la ceinture. [Il] portait, en outre, une redingote verdie et élimée dont les manches recouvraient ses mains et dont les pans frôlaient le sol. On aurait dit un héron empaillé, avec son long nez planté dans sa figure, comme un fenal⁴⁷.

Bien loin d'être rebuté, Albert lui proposa de lui acheter ses vêtements. Le marché conclu, les deux hommes s'échangèrent leurs habits, Albert Fratellini continuant alors son chemin « l'air d'un épouvantail à moineaux⁴⁸ ». Les boutiques des fripiers juifs de Whitechapel devaient également être des cavernes d'Ali Baba. Alors qu'un marchand lui fait essayer un complet qui lui sied à merveille, Albert lorgne sur ce que le vendeur considère comme des loques tout juste bonnes pour les gens de la rue. « — Mais je suis un homme de la rue », lui dit Albert avec le plus grand sérieux « et, sans l'écouter davantage, [il] agrippai[t] la défroque la plus minable et de la plus grande taille⁴⁹ », à la stupéfaction du commerçant. Albert Fratellini établit une parenté avec ces âmes pour lesquelles il n'a qu'empathie et sympathie, lui qui « jette un regard d'envie, mais fraternel, à tous ces pauvres hères qui battent le pavé, un quignon de pain et un litre de rouge dans leur musette de soldat ». Du haut de son grand âge, l'artiste se laisse aller à

l'introspection et à la rétrospection : « Peut-être mon personnage a-t-il déteint sur moi — ou plutôt n'est-ce pas parce qu'il correspondait à ma nature profonde que je l'ai adopté ?⁵⁰ ». De cet ancrage dans le réel se jouent des reflets, des identifications et des projections entre artiste, personnage et visages croisés. Les apparences sont signifiantes. Elles sont à la fois la marque d'un statut et d'une condition sociale marginale, excentrique, et de manières d'agir, de vivre et de penser. Élément archétypal du clown, le nez rouge est souvent cité comme le stigmate de son intempérance.

Les écarts de conduite

La curiosité, la peur, la gourmandise, l'orgueil, la colère, la paresse, l'entêtement — taxés parfois de péchés capitaux ou de talons d'Achille qu'il faudrait réfréner et masquer — entraînent la désobéissance du clown. Alors que le clown blanc lui a confié la garde d'une poupée mécanique, l'auguste ne peut s'empêcher de la mettre en marche et inévitablement la détraque. Avant que le clown blanc ne revienne et s'en aperçoive, il doit se vêtir d'un tutu pour la remplacer au pied levé.

Le clown est capable, en quelques répliques seulement, de traverser un large spectre émotionnel : de la crainte au rire en passant par la douleur et la surprise. C'est Jean qui rit, Jean qui pleure ! Il vit pleinement, évolue dans une instantanéité où l'intuition le guide. Il (ré)agit face aux événements, face à l'autre, (s') étonne. Ses réponses fusent, quitte à dérouter, laissant peu de place à la réflexivité. Le clown est en situation d'incompatibilité, d'inadaptation aux règles édictées, aux cadres posés, aux rôles assignés et aux normes qu'il transgresse, pratiquement à son insu, car il ne les a pas assimilées. À l'encontre des consignes et des protocoles, il *prend* la parole et (se) meut sans attendre d'y être invité, autorisé. Il est le grain de sable faisant dérailler une machine à première vue bien huilée. Phénomène disruptif qui, comme en électricité, s'accompagne d'étincelles et court-circuite les attentes. Les trajectoires dévient et, dans sa course, le clown est investi dans des rapports de force, de pouvoir.

Les métiers auxquels le clown s'emploie, tour à tour colleur d'affiches, voyante, photographe ou encore dentiste, en sont une illustration. Le désir du clown blanc de changer de métier, la vie d'artiste étant devenue trop compliquée, a un effet magique en transformant la piste en salon de coiffure ou en salle de restaurant. Pour réussir dans son entreprise, le clown blanc a besoin d'être secondé et M. Loyal a précisément quelqu'un en tête, quelqu'un qui n'a rien à faire, qui est « chaumier » ou « chameau », c'est-à-dire « chômeur » dans la bouche de l'auguste. Avec ses expériences de la profession et son enthousiasme pour curriculum, ce dernier est embauché sur-le-champ. Le duo n'attend pas longtemps son premier client. Un homme cherche un salon de coiffure. Il ne pouvait pas mieux tomber, pour l'instant. Un autre, alléché par la promesse d'un repas offert, se porte volontaire pour s'attabler. Le moment agréable tourne rapidement au supplice. Le garçon coiffeur retire la chaise du client au moment où celui-ci s'apprête à s'asseoir, le faisant tomber, noue si fort la serviette autour de son cou qu'il l'étrangle, lui met du savon dans les yeux et lui pince le nez. Le garçon de restaurant n'est pas en reste : il boit dans le verre de son hôte, lui crache à la figure et lui administre un soufflet en guise de désert⁵¹. Le clown blanc ou M. Loyal lui rappellent la politesse, les « bonnes » manières, dans une sorte de gradation : « Tu as compris ? » ; « Tu ne comprends rien. » ; « Idiot ! » ; « Bon à rien ! ». La loi et la sanction qu'occasionne son manquement éclatent dans ce qu'elles ont d'inévitables, de

disproportionnées. Se déploie tout un langage de la violence, infligée aux autres et à soi-même : entartages, crachats, quolibets, coups de pied et gifles. L'agacement et l'emportement du clown blanc remettent sérieusement en cause la maîtrise qui lui est si souvent associée. Le clown sait et n'hésite pas à taper du poing sur la table, lorsque celui-ci ne rencontre pas une assiette pleine de soupe ou un gros gâteau. Il exprime son mécontentement : « Patron, vous commencez à m'agacer !⁵² », s'exclame Tonio à un Lulu un peu trop sur son dos qui doit finalement se montrer conciliant. Et ce n'est que le début d'une rébellion qui se transforme en véritable anarchie. Par son humour brutal et macabre, la troupe britannique des Hanlon-Lee en est un exemple. Dans la pantomime « Do mi sol do », la folie s'empare d'un orchestre en un tourbillon dévastateur et une quantité de cascades. Les musiciens s'attaquent aux pupitres, aux partitions et instruments avant de molester le chef d'orchestre. Chroniquant les premières représentations de cette pantomime aux Folies Bergère en mai 1878, le journaliste Auguste Vitu écrit dans une colonne du Figaro : les Hanlon-Lee « nous transportent subitement dans un monde imaginaire où l'esprit et la matière cessent d'obéir aux lois communes⁵³ ». Le chef d'orchestre aura sa revanche en la performance d'un Louis de Funès possédé par *La Damnation de Faust* qu'il dirige, nourri de sa besogne passée de pianiste de bar, dans *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury (1966). Les *soap gags* sont une autre forme de débordement, de dérapage. Avec les seaux de colle, les ingrédients et les assiettes pour projectiles, la piste devient une patinoire, un champ de bataille pour des tapissiers ou des pâtissiers imbibés de boisson.

Le clown est un trouble à l'ordre et par là le révèle. Il est lui-même trouble, le suscite car le trouble est son milieu. Il est fréquent que ce désordre soit interprété comme le signe de son immaturité, dans une lecture infantilisante qui en dit parfois long sur la vision de l'enfant et de l'enfance. Les postures paternalistes d'un clown blanc les mains sur les hanches et surplombant un auguste les fesses dans la sciure renforcent cette appréciation. De même que pour incarner le clown blanc, il faudrait selon certains⁵⁴ avoir acquis une certaine maturité par l'avancement dans l'âge et le parcours de vie.

Les écarts de langue et de langage

Le clown fait de travers et ainsi expérimente des façons d'être au monde, de savoir, d'agir et de comprendre nouvelles et différentes. De l'équivocité de la langue et du langage surgit le relief poétique et comique. Face à deux clowns qui se déclarent offensés, le régisseur propose réparation par un duel à mort avec, dans un premier temps, les épées pour armes⁵⁵. La réaction de Boswell est immédiate : « Des épées ? Je n'aime pas les tourne-broches. C'est pointu. Ça entre par ici et ça sort par là. Ça pique ! Non ! Pas d'épée ! ». Alors des pistolets ? C'est cette fois Price qui arrête le régisseur : « Oh ! Non ! Des pistolets, ça fait pif ! paf ! Et on fait pouf par terre ! [...] Ça fait des courants d'air. Après, je serais enrhumé. Non ! Pas de pistolets ! ». La perception du danger est ici exprimée par l'euphémisme. À la crainte succède la résignation en un exercice original de conjugaison :

Boswell, à Price : Courage ! Puisqu'il faut mourir, mourissons !

Price, acquiesçant : Soit ! Puisqu'il faut périr, pérons !

Boswell, grandiloquent : Puisqu'il faut s'y résoudre, résoudons-nous y donc.

Le discours d'un clown peut sembler absurde, illogique, incohérent. Or, en maître du paradoxe, le clown remet en question les démarcations entre le sens et le non-sens, entre l'à-propos et le hors-propos. Il raisonne selon sa propre cohérence, selon ses

propres évidences. M. Loyal, venant d'être attrapé par le clown blanc, entend rejouer la blague à l'auguste. Le tour d'adresse consiste à éteindre une allumette à distance d'un coup de revolver⁵⁶. L'auguste refuse de tenir l'allumette, il ne « veu[t] pas être éteint ! ». C'est qu'il a ses raisons : « Vous comprenez, c'est que je suis orphelin, je suis tout seul, j'ai sept enfants, une femme folle et un chien qui ne veut pas me suivre ». M. Loyal a réponse à tout : « [...] si je vous tue, je vous ferai une pension ». Voilà l'auguste rassuré : « Bon ! Comme ça, ça va ! ».

La langue du clown se délie en s'affranchissant des convenances, (re)lie et s'entremêle. Des paroles qui, même à mots couverts, peuvent conduire tout droit en prison ceux qui les prononcent, les clown russes sous le régime tsariste en savent quelque chose. Outre le lexique forgé par les circassien.ne.s, les artistes clowns manient plusieurs langues qui s'hybrident. Les mots cueillis dans l'itinérance se teintent d'accents plus ou moins forcés. Les allusions en dessous de la ceinture restent bon enfant. Dans l'entrée *La Guitare en anglais*⁵⁷ (1945), Nino demande à voir « l'instrument » de Mimile qui, « maniéré » indique la didascalie, répond par la négative. Nino envoie ensuite Mimile auprès du régisseur - qui est anglais - avec pour requête « Please, give me a guitar ». En dépit de la simplification de la phrase, Mimile multiplie les traductions (très) approximative :

Mimile : La pelisse avant la guitare ou la guitare avant la pelisse ?

Nino : Ça n'a pas d'importance. C'est la même chose. Demande-lui une guitare please !

Mimile, s'approchant du régisseur : Police ! Police ! Give me a guitar !

M. Loyal, froidement : You make a mistake, my boy !

Mimile, joyeux, à Nino : Ça y est, chouette ! On va avoir de la viande cette semaine.

Nino : Pourquoi ?

Mimile : Il dit qu'il va me donner des biftecks !

Historiquement, les écarts de langue et de langage résultent aussi d'un cadre légal. Dans son introduction au recueil d'*Entrées clownesques*, Tristan Rémy revient avec précision sur les réglementations successives des spectacles depuis les décrets impériaux de 1806 et 1807⁵⁸. Il faut attendre 1864 pour qu'une ordonnance de Napoléon III mette fin aux privilèges des théâtres et autorise de fait la comédie dialoguée au cirque. Entre-temps doivent être trouvées des tactiques pour contourner les interdits : recours au grommelot, à de fausses langues étrangères, à des paroles décalées, etc. En piste, les clowns se singularisent par des cris - Jean-Baptiste Auriol ponctue ses exercices de cris aigus - ainsi que par des leitmotivs - l'énergique « Mioussic, please » que lance Chadwick à l'orchestre ou, à sa suite, le « Boum-Boum » de Geronimo Medrano au chef d'orchestre. La conversation et plus largement la communication que le clown entretient avec ses partenaires de piste ou avec le public permettent d'autres modes de relation, d'autres formes d'existence et de connaissance.

Les écarts amoureux

Il arrive que le clown tombe amoureux de l'écuyère qui lui préfère le dompteur ou le trapéziste : c'est l'amour unilatéral. À l'image d'un Pierrot sentimental de la *commedia dell'arte*, pris d'amour pour Colombine, la maîtresse et la femme d'Arlequin. Des artistes comme Toulouse-Lautrec (1864-1901) ou son ami le Nabi Henri-Gabriel Ibels (1867-1936), inspirés de leur fréquentation avide du cirque, représentent le clown agenouillé aux pieds de l'écuyère ou encore aux abords du cercle scrutant les répétitions de la demoiselle. Lulu fait croire à Tonio qu'il a reçu une lettre d'une

admiratrice qui voudrait le rencontrer⁵⁹. Tonio est quelque peu déboussolé : il ne s'est jamais présenté devant une demoiselle. D'abord surpris par le « mannequin » installé au milieu de la piste, il accepte d'engager la conversation répétant *La Déclaration* que lui souffle Lulu. C'en est trop, « [t]u me fais dire des choses qui ne tiennent pas debout », affirme un Tonio rétif. Il finit par se fâcher, reprochant à cette « occasion », à cette « mocheté », de rester murée dans son silence, avant qu'elle ne se mette en marche et poursuive les clowns.

Comment expliquer l'idée selon laquelle le clown ne parviendrait pas à séduire ? Albert Fratellini se souvient qu'une femme, le prenant pour François [son frère], lui dit :

— Comme tu es beau ! [...] Je savais bien que, ton maquillage effacé, je trouverais le plus charmant des hommes.... Mais, mon Dieu, comme ton frère est repoussant ! Pour s'être fait une tête comme ça, il fallait qu'il eût à cacher sa laideur. Je le plains sincèrement, le pauvre. Il ne doit guère avoir de satisfactions sentimentales ! Je préférerais, pour ma part, me faire religieuse plutôt que de le tenir dans mes bras⁶⁰.

Le disgrâce de l'artiste en étroite correspondance avec le masque de son personnage seraient, selon cette spectatrice, la cause de l'indigence amoureuse du clown, en l'occurrence de l'auguste. Albert Fratellini explique lui-même que son personnage n'a rien d'attirant.

Si vie amoureuse du clown il y a, intervient l'infidélité, thème de choix pour la comédie. Pipo devine l'infidélité de sa femme avec son partenaire Rhum au terme d'un jeu de mime, « Entre nous, on peut se tromper ! » (*L'ascenseur*, 1945)⁶¹. Rhum en fera lui-même les frais en découvrant sur petit écran l'infidélité de sa femme avec son cousin Léon (*La Télévision*, 1945)⁶².

Le principe de l'arroseur-arrosé suivant lequel le clown, en voulant (re)jouer un tour, se fait prendre à son propre piège n'est pas le seul schéma possible. Je veux ici tordre le cou à cette conception d'un clown stupide, condamné à reproduire les mêmes erreurs en un crescendo catastrophique. Le clown peut apprendre, et vite. L'entrée « Pas de témoin, pas de papier⁶³ » en est une démonstration flagrante. Le régisseur est en colère contre Rhum qui tarde à honorer sa dette. Pipo lui propose une astuce pour ne pas la rembourser, en échange de 100F. Mais Rhum veut d'abord connaître la combine. Pipo y consent : « Quand tu verras Recordier, tu lui diras : « Monsieur Recordier, je ne vous dois rien. Inutile d'insister. Pas de témoin, pas de papier. Hop ! Allez vous laver les pieds ! ». Rhum la met en application et cela fonctionne. Lorsque Pipo lui rappelle leur accord, Rhum ressort, à sa surprise, la ruse : « Alors ? Pas de témoin ! Pas de papier ! Inutile d'insister ! Va te laver les pieds ! Avec lui ! Dans la même bassine ! ».

Avec les clowns, les actions atteignent d'autres fins, d'autres buts, donnant notamment aux entrées leur chute, et ce, de façon attendue et programmée. Le jeu s'inscrit dans une temporalité calculée et travaillée. Susciter l'indifférence est probablement l'ultime raté de l'art clownesque. En (se) ridiculisant, le clown permet la catharsis, à condition, comme le signale Louise Peacock⁶⁴, qu'il se relève, que cela reste un jeu. Les clowns nous initient au « raté » magistral, spectaculaire. Pour cela, ils sollicitent le public, voire l'introduisent au sein du cercle ou sur scène, ouvrant le jeu aux imprévus susceptibles de mettre à l'épreuve leurs capacités d'adaptation et d'improvisation, c'est-à-dire de rebond.

Imiter de travers

La parodie est une imitation de traviole, à/de côté, une variation dans la répétition. Lorsque le clown parodie les autres numéros — parfois simultanément, servant de faire-valoir à un autre artiste —, c'est aussi une façon de faire autrement, d'arriver à d'autres résultats, provoquer les rires plutôt que la frayeur par exemple. Il tourne en dérision les difficultés, les exploits et les erreurs. Aux fauves féroces et au puissant taureau se substitue un caniche affublé de cornes ou d'une crinière dans des parodies de dressage et de corrida. La parodie des corps donne lieu à des travestissements, que les clowns s'enveloppent d'une toile grise simulant l'épiderme d'un pachyderme ou revêtent des prothèses en tout genre afin de caricaturer des figures féminines. Charlie Rivel (1896-1983) se présente en cantatrice avec une capeline, une robe ornée de strass et une poitrine si opulente qu'elle en devient gênante dans la lecture de la partition. Portant un tutu, Achille Zavatta (1915-1993), alias Mademoiselle Zaza, enchaîne les tours de piste et les acrobaties dans une parodie de l'écuyère à panneau. Ces inversions se produisent sur un mode carnavalesque.

L'art clownesque est transdisciplinaire. Les artistes sont des touche-à-tout professionnels : dressage, musique, jonglage, magie, acrobatie, mime, danse, chant, etc., s'intègrent dans leur formation, dans leur parcours. Bien souvent, l'inexpérience est donc feinte. C'est le cas avec les utilisations parfois surprenantes des instruments de musique, des plus classiques aux plus inhabituels, desquels sortent autant des sons discordants que des symphonies. Violon, piano, tambour et trompette, mais aussi bouteillophone, klaxon, marteau, cloche, casserole, sifflet, grelot composent, entre autres, l'orchestre clownesque. Le comique à accessoires occupe une place importante dans le jeu. Bricolés, imaginés, truqués, les objets qui tombent entre les mains des clowns se transforment en auxiliaires qui de temps à autre peuvent s'animer et se rebiffer.

Les figures d'autorité sont des cibles privilégiées de la parodie. Ainsi les clowns moqueront le zèle du directeur, du gendarme, du restaurateur abusif, du juge ou encore la discipline militaire en exécutant les ordres de travers. En démasquant le fonctionnement social et en parodiant la sacralité du spectacle, les clowns renouent avec les cultes et les sosies comiques⁶⁵ du Moyen Âge et de la Renaissance ainsi qu'avec les rituels des clowns sacrés.

Une ouverture : Send in The Clowns

« Bons à tout, bons à rien⁶⁶ », bouche-trous, les clowns de reprise ou augustes de soirée assurent la continuité, le rythme du spectacle, en divertissant le public pendant l'installation des agrès ou du tapis et en dissipant la tension après un numéro dangereux. Ils interviennent également en cas d'incidents : une panne d'électricité ou un artiste qui s'est blessé par exemple. Chez Todd Phillips, c'est lorsque « tout doit disparaître » que le clown est envoyé pour esquisser quelques pas de danse avant la fermeture définitive d'un magasin de musique. En dépit de ses gesticulations, il ne parvient, au milieu d'un flot de passant.e.s, qu'à capter l'attention d'une bande de jeunes qui l'interpelle : « Si tu veux être clown, fais-le bien au moins ! ». Après quoi ils lui volent sa pancarte et le tabassent dans une rue crasseuse d'une Gotham City sous

état d'urgence. Un clown aux outrages dont la fleur à la poitrine crache un ridicule jet de sang.

C'est la séquence d'ouverture du film *Joker* (2019) et le début de la descente aux enfers de son personnage principal, Arthur Fleck, incarné par Joaquin Phoenix. Son rire est pathologisé, il a l'impression de ne pas exister (est-ce une impression ?), de ne pas être écouté, sa mère ne croit pas en lui, il se fait virer de son emploi pour avoir amené une arme auprès des enfants à l'hôpital. Lorsque dans le métro trois hommes harcèlent une femme, Arthur est pris d'un fou-rire qu'ils interprètent comme une moquerie. L'un d'eux se met à chanter *Send in The Clowns* sans autre rapport avec le titre de Stephen Sondheim que la mention des clowns. Nouveau passage à tabac pour Arthur qui cette fois leur tire dessus et les tue, poursuivant le dernier jusque dans les escaliers de la station de métro pour lui coller plusieurs balles dans le dos. Récupération oblige, Thomas Wayne, riche homme politique, voit dans le meurtre de ces *yuppies* une bonne raison de se porter candidat à la mairie. Le fait divers serait la manifestation d'un sentiment anti-riches qui se développe dans une ville en perte de repères et le meurtrier quelqu'un de lâche, de jaloux des plus fortunés, d'irrécupérable, d'incorrigible. D'un individu à l'hypothèse d'un mouvement « Kill the Riches » que les médias s'empressent de relayer. « Ceux d'entre nous qui ont fait quelque chose de leur vie considérons que ceux qui n'ont rien fait ne sont rien de moins que des clowns », déclare Thomas Wayne. Un discours criminalisant et insultant qui devient un signe de ralliement — « On est tous des clowns » — en opposition à l'élite de la ville, au système politico-médiatique. Ces images font écho à la présence des clowns (ou de leur masque) et de leurs jeux dans les cortèges des manifestations⁶⁷.

À la différence que, dans le film, les manifestant.e.s portent aux nues un tueur, inspirant d'ailleurs le meurtre de Wayne et de sa femme, figeant son sourire dans le sang sous les yeux et les cris d'une foule galvanisée. Arthur Fleck devient le Joker à la suite d'une série de meurtres trouvant son *climax* dans l'assassinat, en direct à la télévision, du présentateur Murray Franklin qui s'était moqué de lui en l'entendant faire ses blagues dans un *comedy club* : « dans le genre on vit dans un monde où tout le monde pourrait faire mon boulot [...] écoutez-moi un peu ce clown ». Le clown est dans ce contexte la personne « qui ne peut être prise au sérieux à cause de son attitude irréfléchie, de son incompétence ou de son inconsistance dissimulée sous une fausse assurance⁶⁸ ». C'est le guignol, le fantoche, le pantin, la marionnette d'un système. De cette espèce, Donald Trump, « BoJo le clown » (Boris Johnson) et Jair Bolsonaro en sont d'éminents représentants, quand ce n'est pas la classe politique toute entière qui est taxée de cirque. « *Elect a clown, expect a circus* » (Élisez un clown, attendez-vous à un cirque) résume un slogan anti-Trump. N'en déplaise à David Konyot, clown de renommée internationale qui, en décembre 2018, écrit une lettre⁶⁹ au *Guardian* en réaction à une tribune⁷⁰ d'une militante anti-Brexit comparant les parlementaires à des clowns. Une représentation du clown qu'il juge offensante, tout comme l'usage récurrent du mot cirque dans les médias, arguant qu'à l'encontre des connotations négatives associées à ces termes, un clown ou un cirque doit être ordonné et efficace pour travailler correctement, notamment en équipe. David Konyot achève sa lettre en demandant au quatrième pouvoir de trouver d'autres mots, invitant par ailleurs à signaler les mésusages sous le hashtag #circustoo. Les médias ne sont pas les seuls à s'attirer le courroux de la profession. Œuvres littéraires et cinématographiques sont de même parfois pointées du doigt comme préjudiciables à toute une corporation. La dernière adaptation du roman *Ça* de Stephen King, à l'automne 2017⁷¹, n'a pas manqué

de raviver cette fureur. Réalisé par Andy Muschietti, le film est accusé de générer et d'alimenter la peur des clowns — la coulrophobie —, au risque de compromettre les futures performances des artistes. Au point, pour l'association mondiale des clowns, de publier un communiqué⁷² rappelant que Pennywise, le clown dévoreur d'enfants, n'est pas un vrai clown, seulement un personnage de fiction⁷³. Avec ses images archétypales du clown, pour ne pas dire ses poncifs, *Joker* s'ajouterait-il à la liste des productions honnies des professionnel.le.s ?

NOTES

1. Prononcée avec un accent anglais, cette formule quasi incantatoire est une invitation que Billy Saunders, en quête d'un faire-valoir, lançait au régisseur, au public des gradins, et que je renouvelle ici aux lecteur.rice.s. S'illustrant dans le dressage de chiens, en tant que comique équestre et paillasse, Billy Saunders faisait partie de la troupe de Philip Astley (1742-1814) qui, fort de son succès londonien, décide d'ouvrir en 1783 un Amphithéâtre Anglois rue du Faubourg-du-Temple à Paris.
2. Sur l'étymologie et les significations du terme queer, voir « Queer : repenser les identités », *Rue Descartes*, sous la direction de Robert Harvey et Pascal Le Brun-Cordier, n°40, PUF, 2003 ; David Halperin, *L'art d'être gai*, Paris, EPEL, 2015 ; ou encore l'entrée « Queer » de Maxime Cervulle et Nelly Quemener in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016, p. 529-538.
3. Gilles Defacque, « le clown : tradition / perversion », *Arts de la piste*, n°30, décembre 2003, p. 29.
4. *Ibid.*, p. 30.
5. Maggi Phillips, « Diminutive catastrophe: clown's play », in Peta, Tait et Katie, Lavers (eds.), *The Routledge Circus Studies Reader*, Abingdon, Routledge, 2016, p. 105-113.
6. Cette réflexion doit beaucoup à la lecture de Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham : Duke University Press, 2011.
7. *Ibid.*, p. 105.
8. Jacques Fabbri, André Sallée (dir.), *Clowns et farceurs*, Paris : Bordas, 1982, p. 31.
9. « clown », *Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1. Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998, p. 784.
10. Georges Strehly, *L'acrobatie et les acrobates*, Paris, Ch. Delagrave, 1903, p. 108.
11. Madame B***, née de V..., L..., *Les animaux savants, ou Exercices des chevaux de MM. Franconi, du cerf Coco, du cerf Azor, de l'éléphant Baba...*, Paris, Imprimerie de P. Didot l'aîné, 1816.
12. *Ibid.*, p. 43-46.
13. *Ibid.*, p. 45.
14. Intitulée aussi parfois *Les Fredaines du Paysan* ; *La Garde-Robe volante* ; *Le Pantre à cheval*.
15. Jacques Fabbri, André Sallée (dir.), *Clowns et farceurs*, op. cit., p. 62.
16. Collectif, *L'Encyclopédie des arts du cirque*, [en ligne]. URL : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2055.htm [Site consulté le 23/12/2020].
17. Zeev Gourarier (dir.), *Jours de cirque*, Monaco, Grimaldi Forum Monaco, Arles, Actes Sud, 2002, p. 89.
18. Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002 (1^{ère} éd. 1945), p. 30.

19. MR GRIMALDI AS CLOWN, Londres, vers 1810, gravure coloriée, 21,5 x 17,2 cm, BnF, département des Arts du spectacle, 4-ICO PER-11597. URL : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2302.htm [Site consulté le 10/03/2021].
20. Albert Fratellini, *Nous, les Fratellini*, Paris, Grasset, 1955, p. 68.
21. Par exemple : Henri Thétard, *La merveilleuse histoire du cirque* (1947) ; Roland Auguet, *Histoire et légende du cirque* (1974) ; jusqu'à la plus récente *Fabuleuse histoire du cirque* (2002) de Pascal Jacob.
22. Jacques Fabbri, André, Sallée (dir.), *Clowns et farceurs*, op. cit., p. 7.
23. Pierre Etaix, André, Sallée, *Ibid.*, p. 43.
24. Tristan Rémy, *Les Clowns*, op. cit., p. 68.
25. Pascal Jacob, *Une histoire du cirque*, Paris, Seuil, Bibliothèque nationale de France, 2016, p. 112.
26. Collectif, *L'Encyclopédie des arts du cirque*, [en ligne]. URL : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/auguste>, [Site consulté le 23/12/2020].
27. Jacques Fabbri, André, Sallée (dir.), *Clowns et farceurs*, op. cit., p. 179.
28. Tristan Rémy, *Les Clowns*, op. cit., p. 16.
29. Tom Prideaux, « Emmett Kelly's woes make millions happy », *Life*, 21 juillet 1947, p. 45.
30. *Ibid.*, p. 46.
31. Le terme disloqué ou désossé, synonyme de contorsionniste, renvoie à la souplesse exceptionnelle du corps. Outre qu'il permet de rappeler l'existence de clowns-contorsionnistes, le mot évoque aussi ici des corps déformés, traumatisés et usés par le métier, source de présences physiques nouvelles. Du préfixe « dis- » qui suggère la séparation, le défaut, la différence, et de locus qui signifie « lieu » en latin, la dislocation d'une partie du corps peut se traduire par un déplacement, cette fois social, qu'est la mise à l'écart ou la nécessaire mobilité professionnelle de l'artiste en de telles circonstances.
32. Patrice Blouin (dir.), *Des corps compétents : sportifs, artistes, burlesques*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 12.
33. Patrice Blouin (dir.), *Des corps compétents : sportifs, artistes, burlesques*, op. cit., p. 25.
34. Erving Goffman, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris : Les Éditions de minuit, 1975.
35. Robert McRuer, *Crip Theory : Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York : New York University Press, 2006.
36. Voir par exemple l'entrée « clown » dans l'*Encyclopédie Universalis* ; *Le Grand Larousse Universel*, le *Dictionnaire de l'Académie française*, *Le Grand Robert de la Langue française* ou encore le *Trésor de la langue Française*.
37. Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 2000, p. 50.
38. Jacques Fabbri, André, Sallée (dir.), *Clowns et farceurs*, op. cit., p. 8.
39. Albert Fratellini, *Nous, les Fratellini*, op. cit., p. 94.
40. *Ibid.*, p. 206.
41. Alfred Simon, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 163.
42. Tristan Rémy, *Les Clowns*, op. cit., p. 14.
43. Albert Fratellini, *Nous, les Fratellini*, op. cit., p. 94, p. 205.
44. Georges Martin, cité par Albert Fratellini, *Ibid.*, p. 214.
45. *Ibid.*, p. 94.
46. *Ibid.*, p. 94-95.
47. *Ibid.*, p. 96.
48. *Ibidem*.
49. *Ibid.*, p. 105.
50. *Ibid.*, p. 156.
51. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 2017 (1ère éd. 1962).
52. *Ibid.*, p. 56.
53. Article d'Auguste Vitu, dans *Le Figaro* du 22 mai 1878, p. 3.

54. Par exemple Jérôme Médrano dans sa préface à l'ouvrage de Pierre Robert Levy, *Les clowns et la tradition clownesque*, Sorvilier, Editions de la Gardine, 1991, p. 7.
55. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, op. cit., p. 137-141.
56. *Ibid.*, p. 35-37.
57. *Ibid.*, p. 170-174.
58. *Ibid.*, p. 7-14.
59. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, op. cit., p. 109-116.
60. Albert Fratellini, *Nous, les Fratellini*, op. cit., p. 94, p. 158.
61. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, op. cit., p. 38-40.
62. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, *Ibid.*, p. 266-269.
63. Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, *Ibid.*, p. 214-216.
64. Louise Peacock, « Clowns and clown play », in Peta, Tait et Katie, Lavers (eds.), *The Routledge Circus Studies Reader*, Abingdon, Routledge, 2016, p. 86.
65. Mikhaïl, Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.
66. Tristan Rémy rappelle que c'est ainsi que les acrobates les qualifient, *Entrées clownesques*, op. cit., p. 13.
67. Lawrence Michael Bogad, *Tactical Performance : The theory and practice of serious play*, New York, Routledge, 2016.
68. Entrée « clown », CNRTL, [en ligne]. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/clown> [Site consulté le 23/12/2020].
69. David Konyot, « Please stop misusing the word 'clown' », *The Guardian*, 26 décembre 2018, [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/politics/2018/dec/26/please-stop-misusing-the-word-clown> [Site consulté le 20/03/2021].
70. Lara Spirit, « Our elders are supposed to be older and wiser. But not these Brexit clowns », *The Guardian*, 21 décembre 2018, [en ligne]. URL : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/dec/21/elders-older-wiser-brexit-clown-parliament-generation-politics?> [Site consulté le 20/03/2021].
71. Ainsi que sa suite : *Ça : Chapitre 2* (2019) d'Andy Muschietti.
72. The World Clown Association, « WCA STAND ON SCARY CLOWNS !! », [en ligne]. URL : <https://worldclown.net/CONTENT/presskit/wca-stand-on-scary-clowns.PDF> [Site consulté le 20/03/2021].
73. Sur le thème du clown maléfique, voir : Inke, Arns (éd.), *Böse Clowns*, Dortmund, Verlag Kettler, 2016.

RÉSUMÉS

Cet article aborde la notion du rater au prisme de la figure et du jeu clownesques afin d'en proposer une réévaluation, notamment par la critique de son opposition au succès. Pour cela, la réflexion s'appuie sur la diversité des représentations artistiques et littéraires : des entrées clownesques aux actualités politiques, en passant par des œuvres cinématographiques et picturales. Cultivant une promiscuité entre les différents objets et champs de recherche, la démarche adoptée se veut transhistorique et mobilise en cohérence des connaissances issues des études sur le cirque et le clown, les écrits d'artistes ainsi que les *queer* et *disability studies* qui ont

tout particulièrement investi les dimensions politiques du rater. Une première partie examine le raté comme matrice de types comiques. Une seconde partie analyse l'exploitation du rater comme ressort dramaturgique dans le cadre du divertissement et de la pratique d'un art (costume, maquillage, langue, conduite, parodie...). Cette contribution souhaite en définitive envisager le raté en termes d'écart par rapport à des normes, donc comme réservoir potentiel de façons d'être au monde, de savoir, d'agir, de créer et de comprendre nouvelles, différentes, alternatives.

INDEX

Mots-clés : clown, corps, norme, écart, queer, dérision

AUTEUR

RÉMI BAERT

Rémi Baert est doctorant en histoire de l'art contemporain à l'Université Rennes 2 (EA 1279 « Histoire et Critique des Arts »), chargé de cours et critique d'art. Débuté en 2019, son projet de thèse s'intitule « Clowns et identités visuelles : la dérision comme tactique politique (de 1980 à nos jours) » (dir. Elvan Zabunyan). Ses recherches croisent *gender*, *queer*, *cultural*, *circus* et *performance studies*.