

Faculté de philosophie, arts et lettres

Le clown et la fragilité de l'existence humaine - un essai sur des clowns d'aujourd'hui

« (Ronaldo, Nikolaus, Gretler) »

Auteur : Jeannine Gretler
Promoteur(s) : Jonathan Châtel
Lecteur(s) : Roberto Fratini Serafide, Véronique Lemaire
Année académique 2021-2022
Master en Arts du Spectacle
Finalité spécialisée : pratiques et métiers du théâtre

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout mon promoteur Jonathan Châtel. Je le remercie pour son écoute, ses encouragements, son enthousiasme et ses conseils précieux. Il m'a guidé avec générosité et bienveillance. Merci surtout de m'avoir fait confiance.

Je remercie tous les professeurs du CET qui m'ont transmis leur savoir et leur passion.

Je remercie Jean-Jacques qui m'a transmis son amour pour la langue française et qui m'a toujours encouragé dans ma voie.

Je remercie les clowns Nikolaus, Pepijn, Danny, Xavier et Benoît d'avoir partagé avec moi leurs expériences.

Je remercie Camille, Soline, Jason et Julien, les autres étudiants du CET avec qui j'ai passé deux années riches en échange.

Je remercie mes relecteurs Jean-Marie, Justine, Sylviane, Julien, Yannick, Jean-Jacques, Benjamin et Clotilde qui m'ont aidé jusqu'au bout.

Je remercie mes amis qui m'ont soutenu tout le long de près ou de loin : Michelle, Sibylle, Ella, Jael, Nicole, Serge, Patricia et plus spécialement Ivika, Clotilde et Norman avec qui j'ai discuté du sujet pendant des heures.

Je remercie ma famille : ma mère, mon père, Angelika, Janice, Ken, Gérard, Lisa, Charis et plus spécialement Jean-François et Zora qui m'ont encouragé au quotidien.

Je remercie Charis qui m'a sauvé avec son savoir-faire de mise en page.

Un grand merci spécial pour Benjamin qui m'a aidé du début à la fin avec tout son enthousiasme et sa sensibilité.

Je remercie mon chien Sany qui m'a promené et m'a écouté.

Sommaire

Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction	5
PARTIE I - Préambule	12
1. Petite histoire du clown	12
Origines	12
La naissance du clown a lieu à Londres	16
L'influence italienne	17
Paris, terreau fertile	17
Entre Londres et Paris, entre cirque et théâtre, on se vole la vedette	18
Le clown et le cheval	19
La naissance de l'Auguste	21
Vive le clown d'aujourd'hui !	23
2. Le concept de la fragilité	25
Le nouveau-né	27
Les ruines	29
Matérialité de la fragilité	31
Le penchant au mal	33
Conclusion : bien user de sa fragilité	33
PARTIE II – Analyse d'œuvres d'artistes de clown	35
1. Danny Ronaldo, le clown du Circus Ronaldo	35
La rencontre	36
L'histoire d'une famille de cirque et de clowns	37
Le spectacle <i>Sono io ?</i> - un spectacle pour un père et un fils	41
Quelques remarques sur la dramaturgie	50
Rapport public	52
Pepijn Van den Broeck-Ronaldo, le poids plume de la 7ème génération	54
Un spectacle autobiographique ? Échange autour du spectacle avec les créateurs	56
Charlie Chaplin	63
Le paradigme de la fragilité dans <i>Sono io ?</i>	65
2. Nikolaus, clown-jongleur du Nouveau Cirque	67
Nikolaus, clown ?	68
L'influence de la pédagogie de Jacques Lecoq sur la formation de Nikolaus	70

Je choisis l'option clown !.....	72
On m'a poussé à faire du jonglage !.....	73
Le début de sa carrière de jongleur, oups, Auguste !	77
Un clown philosophe - par survie !	79
Sa compagnie Préoccupé.....	82
Nikolaus, pas juste un clown, mais un créateur de mondes	87
Le clown au théâtre !	88
Les concepts de fragilité mobilisés	90
La fragilité dans l'esthétique de Nikolaus.....	91
3. Jeannine Gretler - le clown vécu de l'intérieur.....	93
Un rêve de clown.....	95
L'apprentissage de clown.....	98
Mise à nu	99
La création de la Compagnie Orange Sanguine	102
Partager sa solitude avec le public	105
Love - un spectacle tout public à partir de 12 ans	105
Retour à la rue	110
La fragilité dans notre pratique	110
<i>Conclusion.....</i>	<i>112</i>
<i>Bibliographie.....</i>	<i>115</i>

Introduction



Jean-Jacques Faber (professeur de français) et Jeannine Gretler, Zürich 1991, photo fin des humanités

Quand à l'examen oral de français à la fin de nos humanités à Zürich en Suisse, notre professeur de français nous a posé la troisième question, une question libre qu'il adaptait à chaque élève, c'est la question « qu'est-ce qu'un clown ? » qui a été choisie. Et de fait, notre professeur nous a posé cette question par connaissance de notre intérêt pour le clown. Son but était d'essayer de stimuler l'expression de la langue étrangère avec un sujet pour lequel ses élèves suisse-allemands se passionneraient. En même temps, mettre en mots tout ce qui était contenu dans ce court mot 'clown' nous paraissait impossible. Nous nous souvenons encore du grand vide dans notre tête que cette question a provoqué. Cependant, comme notre professeur nous offrait cette question comme cadeau pour nous faciliter la tâche, nous avons bien sûr tout fait pour lui faire plaisir et trouver quelques mots à dire dans le meilleur des français possible, langue qu'il nous avait apprise. C'était un examen oral avec, au fond de la classe, trois experts venus pour contrôler notre professeur. La pression était maximale. D'une part pour nous-même, car c'était notre premier examen oral et d'autre part pour notre professeur, qui allait lui aussi être examiné lors de cet exercice. Nous nous trouvions tous (le professeur et nous) dans le même bateau.

Il y avait donc un vide dans notre tête, un blanc. Le temps s'était arrêté. Il y avait comme la sensation que l'espace allait éclater mais, au dernier moment, il nous est venu quelque chose à dire ! Quelques semaines plus tôt, nous venions de réussir l'examen d'entrée d'une école de cirque nommée *Fooltime*¹ en Angleterre. 'Fool' veut dire idiot ou bouffon en anglais, et par extension désigne celui qui fait des bêtises. Tout ce qui nous venait à l'esprit pour pouvoir expliquer ce qu'est un clown, c'était de parler de l'un des exercices d'improvisation que nous avons exécuté lors de cet examen d'entrée. Devant ces trois experts et notre professeur, nous expliquions d'abord que l'on avait appris l'art de trébucher tout en portant une assiette. Il fallait que, tout en perdant son équilibre, l'assiette reste toujours face vers le ciel. Pour cela, il nous fallait faire un mouvement précis : une sorte de tour avec le bras qui faisait un huit vertical dans l'espace. Ainsi fait, ce mouvement nous permettait de garder cette assiette en équilibre. C'était un exercice technique au départ. Dans un deuxième temps, selon que l'assiette tombait ou que l'on réussissait l'exploit de la faire tenir en équilibre, il fallait improviser. Autant dire qu'il n'y avait pas grande chose comme matière pour improviser devant ce jury d'examen d'entrée. Nous étions juste là, tout nus avec nous-même, une assiette et un trébuchement. Il fallait se débrouiller pour être un 'fool', sur commande, être drôle. C'était une situation extrêmement précaire. Nous avons donc expliqué à notre professeur et aux experts que, celui qui arrive à faire rire avec cet exercice, était un clown. Voilà notre explication. Nous savions qu'elle était trop courte et qu'il y avait beaucoup d'autres choses à rajouter pour comprendre le phénomène clown, mais nous avons fait semblant que nous avons trouvé les bons mots pour l'exprimer.

Pourtant, à l'époque déjà, nous savions exactement ce que le clown voulait dire pour nous. Nous en avons une idée très claire. Ce n'était pas du tout l'image de l'Auguste² dans le cirque qui nous est venue en tête. Nous pensions à un état pur et à quelque chose d'essentiellement humain, de touchant et bien sûr de drôle. Quelque chose de fragile et d'éphémère à la fois, mais n'avons pas pu développer cela dans ce court instant. La situation d'examen était en elle-même une situation profondément clownesque et méta-théâtrale : l'élève était examiné par son professeur lui-même examiné par d'autres personnes. Il y avait finalement deux élèves dans cette salle dans une position précaire. Tous les deux voulaient bien faire tout en ayant le sentiment qu'il n'aurait pas fallu grand-chose pour que tout soit raté.

Pourquoi notre professeur nous a posé cette question ? A l'époque il était tout jeune, nous étions élève dans la première classe qu'il enseignait et qu'il amenait jusqu'à la maturité³. Quatre

¹ École de cirque basée à Bristol (GB), aujourd'hui nommée Circomedia

² Voir chapitre 'La naissance de l'Auguste' de ce mémoire

³ Équivalent du Baccalauréat français ou du diplôme de fin des humanités belges

années plus tôt, le jour où on lui avait fait visiter l'école avant qu'il ne commence à enseigner, nous étions dans le couloir devant la porte, la tête baissée car punis, comme si souvent depuis l'école primaire. Nous étions l'enfant qui ne tenait pas en place, mais nous voulions toujours tout bien faire, c'était simple ! Notre professeur de français nous a vus, debout devant la porte, la tête baissée et il s'est dit : « ça c'est un clown ! » Il faut rajouter que notre professeur était extraordinaire et avait une grande sensibilité. Il adorait le théâtre et en avait déjà fait avec Augusto Boal : *il Teatro degli Oppressi* à Florence en 1977.

Ça se voyait sur notre tête que nous étions un clown, dans la vie de classe et sur la scène de théâtre à l'école. Faire rire les autres élèves était notre spécialité et nous passions notre temps à faire des grimaces ou à délivrer de petits messages écrits en rampant au sol à travers la classe en essayant de ne pas se faire attraper par notre professeur d'allemand au milieu du chemin en dessous d'une table d'un autre élève. Nous avons reçu les premières insultes à propos de l'amour de notre art de la part de notre professeur de mathématiques qui, régulièrement, nous prenait à part et nous disait à cause de notre activité de grimaces : « Nous ne sommes pas dans une école de clown ici ! ». Il avait bien vu que nous ne rêvions que de ça. Il ne savait pas que c'était une entreprise extrêmement sérieuse et que nous nous entraînions déjà à l'acrobatie, au violoncelle et aux grimaces devant le miroir tous les jours depuis notre enfance.

Depuis lors, cette question, posée lors de l'examen, ne nous a plus jamais quitté. Nous avons cette intuition, qu'à l'époque nous étions dans l'impossibilité d'exprimer, que le clown a quelque chose à voir avec notre humanité profonde. Que nous sommes ici sur cette terre qu'un bref moment et que notre vie est essentiellement précaire et précieuse. Ce que nous aurions aimé dire, c'est que le clown est une manière d'habiter ce monde, une façon de poser des questions existentielles. Que quand nous parlons du clown, cette dimension philosophique est primordiale. C'est un personnage archétypal qui touche son public et va chercher ce qui est le plus enfoui en lui : son humanité même.

Jusqu'à aujourd'hui nous avons travaillé la question du clown en action : d'abord en apprenant les exploits et les chutes, et plus tard, dans nos spectacles. C'est maintenant que nous nous tournons vers la réflexion. Cette réflexion est devenue une nécessité. La nécessité de pouvoir mettre des mots sur notre pratique de clown qui, par son appellation, est enfermé dans une étiquette avec tous les clichés et la dépréciation que le mot peut induire dans l'esprit d'une majorité. En effet, le clown est un art mineur et nous voyons bien que les gens ne le comprennent ou ne le connaissent pas très bien, qu'ils pensent juste à un personnage vide ou d'horreur. Il y a une grosse lacune. Nous avons remarqué que même dans les études des arts du spectacle, le travail du clown était assez méconnu et enfermé dans un cliché. C'est pourquoi

nous écrivons aujourd'hui autour de cet art. Le but de ce travail est d'examiner cette figure du clown et d'en proposer une vision qui lui permettra, nous l'espérons, d'être mieux saisi et de voir plus clairement sa place dans le paysage artistique et scénique contemporain. Nous écrivons en tant qu'artiste pratiquant le clown. Cela implique donc une position fragile car parler de sa propre pratique tout en ayant le recul nécessaire est délicat.

Le théâtre est un art éphémère, précaire. Un art qui, par sa condition, a quelque chose de fragile. Il n'est pas fait pour durer dans le temps. Le clown pousse cette question de la fragilité encore plus loin. Le clown n'existe que dans l'ici et maintenant, il est éphémère. Il a un moment précieux à passer avec le public, et puis il disparaît. Tel le personnage *Izo* du roman éponyme de Pascale de Duve⁴ qui arrive en tant que goutte d'eau sur un banc public à Paris et disparaît quelques mois plus tard car il a fondu. *Izo* est un personnage enthousiaste de découvertes, avec une énergie qui l'anime en permanence. L'histoire d'*Izo* est là pour nous faire rire et nous faire voir la beauté et l'absurdité de notre monde et de notre vie. Il est un être éphémère qui découvre tout pour la première fois sans jugement. En cela il ressemble fortement au clown. *Izo* c'est un premier roman écrit par un philosophe qui se savait condamné par la maladie. Le clown c'est la même chose. Il est un catalyseur pour vivre l'instant. La vie par sa condition même est fragile. Le clown nous force à être dans l'ici et maintenant, condition qui est difficile à maintenir dans la vie quotidienne alors que nous sommes sans cesse encombrés par nos pensées. Le clown nous réveille et nous rappelle notre fragilité à grand coup de bousculades et de gamelles pour que nous arrêtions de nous faire croire que nous sommes invincibles.

Pour toutes ces raisons il nous paraissait évident de voir du côté de la philosophie, car le clown incarne ces questions existentielles. Souvent la vulnérabilité est employée pour parler du clown, car il est sensible, il est une victime désignée. La vulnérabilité suppose qu'il y a un agresseur qui vient de l'extérieur pour nous briser. La vulnérabilité ne s'applique qu'à des êtres vivants. La vulnérabilité est un terme à la mode aujourd'hui. Selon cette mode il serait important pour chacun de nous de trouver sa vulnérabilité de la même façon que chacun devrait trouver son clown intérieur. Ce terme de « vulnérabilité » est un terme qui ne nous convient pas et nous lui préférerons celui de « fragilité ». Nous parlerons donc du clown en termes de fragilité dans le cadre d'un concept philosophique strict qui nous amène beaucoup plus loin que de parler simplement de vulnérabilité. On pourrait être amené à croire, de manière peut-être simpliste, que « fragilité » et « clown » ensemble forment un pléonasme. Ce n'est pas l'idée que nous partageons. A notre sens, la fragilité est constructive du clown de la même manière qu'elle est

⁴ Pascale De Duve, *Izo*, Bruxelles, Espace Nord, 2016

constructive de la condition humaine. C'est autour de cet élément que va se déployer le clown et lui donner sa force. De plus, il faut comprendre, et nous y reviendrons, que de nombreux paradigmes se déploient autour de ce simple mot de « fragilité », et qu'ainsi le clown ne serait pas voué à une seule forme de fragilité mais a de multiples formes et possibilités de sens. Dans ce cheminement c'est l'approche de Jean-Louis Chrétien qui nous éclaire. Lire son essai sur la fragilité a été une révélation : tout ce qu'il décrivait dans son livre *Fragilité*, nous pouvions l'employer pour le clown. La fragilité c'est quelque chose d'instable et de précaire, la cassure peut survenir d'un moment à l'autre, comme le fil de notre vie qui peut être brisé instantanément.

Réfléchir sur le clown à l'aide de ce concept est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Nous allons le voir quand, dans la première partie, nous examinerons le concept de la fragilité dans la réflexion philosophique de Jean-Louis Chrétien. Sa notion philosophique est unique et à la marge. Ce concept définit notre esthétique et la réflexion que nous allons mener. D'ailleurs nous allons nous inspirer de sa façon de déplier sa pensée et allons dans ce travail déplier notre sujet à la manière d'un essai. Le mot essai est particulièrement approprié pour décrire la figure du clown, car il essaie toujours, encore et encore ! Nous avons choisi cette forme pour rendre compte de la poétique du clown avec justesse. A travers la notion de la fragilité nous allons pouvoir examiner chaque point qui concerne cet art. Nous allons amener le lecteur dans des terrains instables. Dans ce sens, l'approche de Jean-Louis Chrétien convient très bien pour essayer de cerner l'art du clown qui fait partie des arts dits mineurs. Ce qui est le plus fantastique dans la fragilité, c'est que ce n'est pas simplement la faiblesse ou la vulnérabilité. Au contraire, c'est un terme structurellement positif car il désigne une possibilité. Dans la fragilité nous voyons aussi une force, une ouverture des possibles et c'est en cela que nous avons choisi de travailler avec ce concept philosophique.

Jean-Louis Chrétien nous aide à examiner les questions esthétiques, philosophiques, formelles et méta-théâtrales de l'art du clown. Nous allons voir que même le cadre de production des clowns est souvent fragile. Nous verrons aussi que pour éclairer l'esthétique du clown sur tous les niveaux, ce concept est révélateur. Le clown c'est un art qui met en abyme le phénomène théâtre, de manière unique. La fragilité s'inscrit aussi à un niveau plus structurel des créations. Nous verrons que cet art est protéiforme et déjà en cela, il devient instable car il n'est pas synonyme de spécialisation unique, une spécialisation qui pourrait mener à la perfection. Celui qui exerce l'art du clown doit être spécialisé en tout : une entreprise impossible. Alors il fait comme il peut et travaille à la marge en réunissant tous les arts.

Comme exemple donnant foi, nous pouvons citer William Kentridge, avec ses multiples talents, qui crée un art protéiforme et unique. Au début de son parcours il était habité par la crainte qu'en ne choisissant pas qu'un seul art, et donc en n'étant spécialiste en rien, il se trouverait au milieu de nulle part. C'est justement cette recherche de l'artiste au milieu de nulle part qui a contribué à ce qu'il devienne un des artistes contemporains les plus renommés d'aujourd'hui. Il a un parcours insolite qui prend place sur le terrain terrible de l'histoire de la décolonisation en Afrique du Sud. Nous pouvons voir que sur un terreau comme celui-ci, qui ébranle notre humanité, il a fait émerger un art tellement fort. C'est un art qui propose une dialectique entre plusieurs médiums. En cela, le terme fragilité est intéressant aussi, car nous allons voir que c'est un terme paradoxal dont l'essence même se trouve continuellement en dialectique, contrairement à la faiblesse ou la vulnérabilité qui ne vont que dans un sens.

There is a performer inside William Kentridge and, therefore, a clown: the artist studied under Jacques Lecoq, interiorising the control of the body and physical expression that forms the very core of many of his formal solutions and aesthetic discoveries.⁵

Kentridge a été formé sous la direction de Jacques Lecoq⁶ à l'art du clown et l'analyse des mouvements. Dans plusieurs récits il parle de cette expérience comme élément déclencheur pour son travail.

Le but donc de notre écrit est de faire un état des lieux du clown. Qu'est-ce que c'est ? Quelle est son histoire ? Sa situation dans le paysage des arts scéniques de nos jours ? Nous le confronterons à la notion de fragilité tel que l'introduit Jean-Louis Chrétien pour voir ce qui en ressort. Pour voir comment et à quel point le clown, au-delà et à l'aide de ses galipettes ratées, ses exploits réussis par hasard ou sa façon d'être éternellement dépassé, nous parle de nous, de notre condition humaine, et de ce qu'est être au monde.

Pour ce faire, dans la première partie de notre travail, nous allons d'abord faire une cartographie autour de l'histoire du clown. Ceci est indispensable pour comprendre les clowns contemporains d'aujourd'hui qui répondent consciemment ou inconsciemment à toute cette histoire. Ensuite nous allons exposer la pensée de Jean-Louis Chrétien autour de la fragilité. Sa pensée est complexe et nous en dégagerons quelques motifs pour pouvoir, par la suite, les reconnaître et les analyser lors de nos études de cas des différents artistes pratiquant le clown que nous avons choisis.

⁵ Texte extrait de URL : <https://www.cccb.org/en/exhibitions/guide/william-kentridge/232743> consulté le 10 août 2022. Traduction : Il y a un comédien à l'intérieur de William Kentridge et, par conséquent, un clown : l'artiste a étudié avec Jacques Lecoq, intériorisant la maîtrise du corps et de l'expression physique qui est au cœur de nombre de ses solutions formelles et de ses découvertes esthétiques.

⁶ Pédagogue de théâtre, *1921-+1999, a ouvert son école Internationale de théâtre à Paris en 1956, école encore ouverte aujourd'hui

Pour examiner ce qu'est le clown d'aujourd'hui, il nous est apparu le plus approprié de décrire les démarches de différents clowns contemporains. Dans la deuxième partie, imprégnés de ces notions, nous allons examiner trois artistes de clowns venus d'horizons divers. Dans un premier temps nous parlerons de la pratique de Danny Ronaldo du Circus Ronaldo, clown renommé issu d'une famille de clown qui prend source au XIXème siècle et qui a su transformer cet art sclérosé du clown de cirque de la fin de ce siècle, en un art résolument contemporain. Puis nous irons voir du côté de Nikolaus Holz qui vient du Nouveau Cirque en France, mais qui met en question une tendance vers une esthétique du Nouveau Cirque qui peut paraître froide. Pour finir ce parcours, nous allons examiner notre propre pratique, nous qui avons commencé dans le cirque mais avons ensuite pris le chemin du théâtre. Trois clowns et trois parcours très différents qui permettent de faire un petit état des lieux de ce qui se passe dans cet art aujourd'hui sans être pour le moins exhaustif, les initiatives sont tellement nombreuses qu'il serait impossible d'en rendre compte dans sa globalité.

A travers le prisme de la fragilité nous allons dégager les lignes de force de chacun de ces artistes, voir leur cadre de production, leur esthétique, leur philosophie, dramaturgie. Pour ce faire nous avons choisi la notion d'essai protéiforme qui peut mieux rendre compte de cet art dit « mineur ». Nous avons regardé des spectacles, en présence, en captation ou vécus de l'intérieur. Nous avons aussi, pour chaque artiste, fait des interviews pour éclaircir et cerner leur pratique. Pour chaque clown nous avons adapté notre méthodologie car il nous est vite apparu que le clown nécessite une forme de souplesse dans sa manière de l'aborder. De plus, cette méthode nous permet de cibler avec plus de précision la particularité de chacun des artistes.

Bonne lecture !

PARTIE I - Préambule

1. Petite histoire du clown

Origines

D'où vient le clown ? Pour retracer son histoire, il faut remonter à l'origine de l'humanité car le rire fait partie de notre histoire depuis la nuit des temps. Définir ce qu'est le clown, est très difficile. A travers le temps, il a changé de forme, de rôle et de visage maintes fois. C'est sûr que ses origines datent de bien avant que le mot clown ne soit énoncé pour la première fois. Il y a beaucoup de polémiques autour de la question 'Qu'est-ce qu'un clown ?', mais tout le monde est d'accord pour dire que le clown fait rire. Bien sûr, beaucoup d'autres facettes cohabitent en lui : la sensibilité, un jeu physique et expressif, avec ou sans paroles, des exploits... mais avant tout, c'est « un prétexte pour dire l'état du monde, tel qu'il est, sans fard ni mesure. », ⁷ écrit Pascal Jacob dans son livre *CLOWNS!* qui vient de sortir en octobre 2021. Par ailleurs, n'est pas forcément dit clown, ce qui fait rire.

Indémorable, sans âge, éternel peut-être, le clown de tous les instants, élégant ou grimaçant, incarne à la fois fascination muette et terreurs d'enfance. C'est de cette ambivalence, cette capacité à souffler le chaud et le froid, que le clown, tire son énergie. C'est de cette probabilité de la chute, de la glissade et de l'effondrement aussitôt mué en un bond joyeux que le clown pactise depuis longtemps avec le phénix... Et comme lui, jour après jour, soir après soir, d'une pirouette à l'aube, il ne cesse de renaître, toujours plus drôle, toujours plus fort. Être clown aujourd'hui, c'est choisir d'assimiler l'inassimilable. C'est accepter de juxtaposer, sans les juger, des anges, des monstres et des démons. C'est créer une bulle d'inattendu précisément là où on peut s'attendre à tout. ⁸

L'histoire du clown fait écho à celle du théâtre, le clown étant un personnage de scène et de piste. Le cirque et le théâtre puisent à la même source, dans le culte de Dionysos. Selon Tristan Rémy (1897-1977), écrivain français et historien de cirque, l'histoire du clown ne peut pas être racontée comme une histoire évolutive et elle est, comme toute histoire du théâtre, intimement liée à la grande Histoire. Il propose plutôt de se rendre compte du fait que le clown apparaît dans différents moments et dans différents contextes sociaux. Selon Jon Davison⁹, théoricien et pratiquant de clown anglais, le fait même de revendiquer que le clown est

⁷ Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p7

⁸ *Ibid.*, p8

⁹ Jon Davison, *Clown, Readings in theatre practice*, London, Palgrave Macmillan, 2013

intimement lié à l'histoire des grandes civilisations, peut paraître comme un moyen de se donner de l'importance, et il appuie la pensée de Tristan Rémy, selon laquelle le clown est une tradition récente et n'aurait pas d'ancêtres de beaucoup de générations. Annie Fratellini, première femme clown Auguste, fondatrice de la première école de cirque en France, fille de la famille de cirque *Fratellini*, affirme que les clowns sont nés avec les premiers cirques de 1800 en France et explique lors d'une interview en 1987¹⁰, qu'en 200 ans il n'y aurait pas eu plus de 20 clowns dignes de ce nom. Les clowns sont une denrée rare ! Nous verrons, dans la suite de cet essai scientifique, qu'aujourd'hui, le genre s'est élargi, car depuis les années 70, et en grande partie grâce au grand pédagogue Jacques Lecoq, le clown a pris un nouvel essor. Il est sorti du cirque pour de nouveau entrer dans le théâtre. Oui, 'de nouveau' car le mot « clown » est apparu la première fois sur la scène élisabéthaine au XVIème siècle en Angleterre. Laurent Ancion, journaliste des arts du spectacle qui suit l'évolution des arts du cirque en Belgique depuis 25 ans explique :

Aujourd'hui, le clown s'est en fait détaché du cirque et s'est autonomisé (...) Vieille querelle insoluble, le clown a toujours appartenu autant au théâtre (chez Shakespeare ou Beckett par exemple) qu'au cirque, dont il est parfois devenu le symbole, jusqu'au trop-plein. Effronté et parfaitement indépendantiste, l'art clownesque est lui-même indifférent aux excès, et poursuit sa transformation, y compris au cinéma, de Tati à Abel et Gordon.¹¹

Malgré toutes ces mises en garde, commençons avec 'un début' de l'histoire du clown, et pointons quelques moments décisifs. Comme toute histoire, elle est transmise majoritairement à l'oral. Il y a des mythes qui ont trouvé différentes formes, et comme dans tous mythes, il y a quelque chose de vrai. Dans ce court exposé de l'histoire du clown, nous nous baserons sur des faits étayés par plusieurs spécialistes dans le domaine de l'histoire du cirque et du théâtre, confirmés par les histoires orales des gens du terrain. Pascale Jacob commence son histoire du clown, en s'imaginant qu'un homme des cavernes ait glissé sur le sol de la caverne mouillée, au grand amusement des autres membres de la tribu, afin de tenter de la rattacher aux clowns d'aujourd'hui.

Né d'une chute vite rattrapée, pétri de maladresse, le jeu du clown moderne est l'écho du rire premier. Le mélange d'imprévu et de récupération instinctive fonde symboliquement le geste clownesque dans ce qu'elle a de plus intuitif et séduisant. Élaboré très largement à partir de l'éventail inépuisable des défaillances humaines, le répertoire des clowns s'est construit et développé en contrepoint d'une histoire des formes théâtrales qui s'épanouit dès l'Antiquité.¹²

¹⁰ France Culture, *Il y a le clown : c'est le blanc. Et l'Auguste : c'est l'autre*. 2020

¹¹ Laurent Ancion, *CIRQ en capitale*, Bruxelles, Trimestriel, N°17 Oct / Déc 2018, p10

¹² Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p13

Revenons donc à l'histoire du théâtre depuis l'Antiquité, et concentrons-nous tout de suite sur la période faste du théâtre grec antique au Vème siècle av. J.-C., à Athènes. « On en a conservé - en intégralité ou par fragments - », écrit Alain Viala dans son *Histoire du Théâtre* « une centaine de pièces ; mais cela signifie que des centaines, peut-être des milliers, ont été perdues. »¹³ Nous ne mettons pas souvent l'accent sur les 'pièces perdues', ni sur les genres même pas répertoriés. La *Poétique* d'Aristote a été écrite après cette période féconde du théâtre grec. Mais Viala souligne justement :

Aristote dit bien, dès le début, qu'il ne traite pas de tous les genres, même pas de tous les genres dramatiques (il exclut le mime par exemple), mais de la seule poésie imitative, et il étudie un genre dramatique, la tragédie, et un genre narratif, l'épopée - la partie vouée à la comédie n'a pas été composée ou a été perdue. Les autres genres n'ont pas eu l'honneur d'un traité équivalent. Ainsi, son ouvrage a contribué au prestige des genres qu'il examine, a influencé la réflexion sur le théâtre tout au long des siècles et a participé à l'élaboration d'un modèle.¹⁴

Pas étonnant qu'aujourd'hui à côté du théâtre avec un grand T, beaucoup d'autres formes des arts du spectacle, comme la marionnette, le cirque, le clown, le théâtre forain... se trouvent toujours dans l'ombre et cherchent leur reconnaissance comme tout art mineur. De son côté, André Dégaïne, dans son *Histoire du théâtre dessinée* parle de la *comédie ancienne*. Ce dernier précise que ce genre est née de la fête dionysiaque, mais surtout de la rue. « A Athènes-la-Méridionale, tout le monde joue à la comédie : marchands, bonimenteurs, badaux ! »¹⁵ Pour illustrer cette époque, il y met un dessin qui met en scène la parodie d'Antigone. Une célèbre pièce tournée en parodie à l'époque, qui fait penser à la pièce d'Hamlet tournée en dérision par les clowns du cirque au XIXème siècle.



PARODIE D'ANTIGONE : INTERPRÉTÉE PAR UN VIEILLARD GROTESQUE, ANTIGONE ÔTE SON MASQUE.

Dessin extrait de Jean Dasté,
Histoire du théâtre dessinée,
Nizet, Saint Genouph, 1992, p40

¹³ Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, Que sais-je ? n°160, 2005, p15

¹⁴ *Ibid.*, p15

¹⁵ Jean Dasté, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, Nizet, , 1992, p40

Au IV siècle av. J.-C., en Campanie, il y avait également, les *atellanes*, de courtes farces bouffonnes reposant sur des canevas simples.

Véritable ébauche de la commedia dell'arte, les *atellanes* établissent dès le Ier siècle, les fondements d'un jeu théâtral vif et acerbe dont le public raffole.¹⁶

L'empire romain s'effondre et avec lui le théâtre perd de son élan, et il n'y a plus beaucoup de traces, juste interrompu par un petit rebond pendant les foires de l'Abbaye de Saint Denis en 629 initiées par le Roi Dagobert. Seulement trois siècles plus tard, avec les *tropes* au Xème siècle, où, pour rendre la célébration attrayante par des inserts prétextes à sourire, le théâtre reprend vie. Un officiant revêtu d'une peau d'âne, un jeu plus sulfureux que sacré « sont autant de ruptures, brèves, mais fondatrices, d'un jeu basé sur la digression et la dérision. »¹⁷ L'histoire des clowns est ici l'histoire des mystères qui se farcissent de plus en plus pour finir avec la farce qui s'impose comme genre ancien. C'est donc au creux des messes et des fêtes populaires, sur un fond religieux profond, que la farce se développe remplissant « idéalement des fonctions cathartiques en faisant rire avec le triomphe du bon sens ou en maniant l'allégorie pour discréditer ou encenser les acteurs de la vie politique et sociale. »¹⁸ Elles prennent de l'ampleur et avec *La farce de Maître Pathelin* qui est parfois attribuée à Triboulet, le bouffon de René d'Anjou, nous voyons bien la relation entre le bouffon et la farce. Le bouffon, nous pouvons déjà le citer comme un proche cousin du clown.

La maîtrise du contrepoint est peut-être ce qui résume le mieux l'énergie et la force du bouffon... Impertinent par obligation professionnelle, il exprime en creux la voix du peuple, le bon sens populaire qui tanguent en filigrane chacune de ses piques et préfigure un profil de clown contestataire et libre.¹⁹

A partir du XIVème siècle, être bouffon peut être considéré comme un métier, et s'identifie au niveau vestimentaire avec :

(...) une jaquette aux basques pointues, le plus souvent teinté de jaune et de vert, des couleurs aussi difficiles à fixer que le bon sens de celui qui les arbore, une épée en bois dorée à la taille, un bonnet à oreilles d'âne et une marotte au poing qui caractérisera plus tard l'obsession.²⁰

Les oreilles d'âne, une suite de la peau d'âne portée par les officiers au Xème siècle, les différentes couleurs peuvent aussi faire penser au costume d'Arlequin. C'est également de cette manière que Jacques Lecoq, dans sa pédagogie, enchaîne les styles venant de la tragédie, en

¹⁶ Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p15

¹⁷ *Ibid.*, p16

¹⁸ *Ibid.*, p18

¹⁹ *Ibid.*, p22

²⁰ *Ibid.*, p28

passant par la commedia dell'arte et le bouffon, pour en arriver seulement au clown. C'est dans un souci historique peut-être, mais surtout dans un souci pédagogique, qu'il enchaîne les matières de cette façon.

La différence entre le clown et le bouffon, c'est que le clown est seul alors que le bouffon fait partie d'une bande. C'est aussi que nous nous moquons du clown tandis que les bouffons se moquent de nous.... Les bouffons viennent d'ailleurs, ils sont liés à la verticalité du mystère, ils font partie de la relation du ciel et de la terre dont ils renversent les valeurs. Ils crachent sur le ciel et invoquent la terre ; en ce sens, ils sont dans le même espace que la tragédie ; ils se croient sur la même verticale.²¹

La naissance du clown a lieu à Londres

Le clown est né vers 1550 en Angleterre, dans le théâtre élisabéthain..

Le public s'émerveille, grignote des noisettes, et il rit. Il s'esclaffe, fort et clair, aux facéties d'un étrange individu, un bouffon campagnard, une créature soumise aux quolibets, à l'ironie de sa condition, victime désignée et drolatique destinée à créer des ruptures de ton et de style dans la trame de la tragédie.²²

Selon cette anecdote, le clown serait né en jouant des intermèdes, pour détendre le public et non pas en étant au centre de la scène théâtrale, formant une sorte de contrepoint qui met en relief le spectacle principal. Il est déjà né en art mineur. A la scène II de l'acte III d'Hamlet, Shakespeare écrit, en réglant ses comptes avec 'son' clown :

Que ceux qui jouent les bouffons n'en disent pas plus que ce qu'il y a dans leur rôle ; car il en est parmi eux qui rient eux-mêmes, pour faire rire un certain nombre de spectateurs obtus, au moment même où il faudrait faire attention à un point important de la pièce. C'est une friponnerie, et cela montre une bien pitoyable ambition chez le sot qui le fait.²³

Ainsi interdit d'improviser, puis intégrée dans les pièces, chassé du théâtre, le clown va pourtant trouver refuge dans le théâtre de foire et beaucoup plus tard, dans le cirque. En Angleterre, suite à la prise de pouvoir des Puritains en 1642, et 18 ans plus tard, quand les théâtres réouvrent, la plupart des grands clowns ont malheureusement déjà disparu. C'est au tour des Italiens, avec leur vent frais de la Commedia dell'arte, ayant déjà envahi le théâtre européen, de prendre place sur les scènes d'Angleterre, avec leur registre comique venant des farces. Les clowns, encore aujourd'hui, revendiquent leur filiation à la Commedia dell'arte.

²¹ Jacques Lecoq, *Le théâtre du geste, mimes et acteurs (sous la direction de)*, Paris, Éditions Bordas, 1987, p119

²² Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p30

²³ Shakespeare cité par *Ibid.*, p32

L'influence italienne

Au milieu du XVI^{ème} siècle, à Padoue en Italie probablement, apparaît un théâtre de tréteaux: la Commedia dell'arte, un théâtre inspiré des farces, basé sur des caractères qui sont des archétypes humains. Il y a des personnages très clairement définis qui se peaufinent, les pièces se structurent en de canevas solides dans lesquels la place pour l'improvisation est clairement définie, entre autres les *lazzi*. Il peut par exemple être écrit 'Arlequin attrape et mange une mouche', mais la façon dont il le fait, dépend du comédien, chacun voulant montrer ses exploits et sa personnalité. *Commedia dell'arte*, est un terme qui peut mener à confusion, *dell'arte* veut simplement dire que c'est exécuté par des comédiens dont c'est le métier. Jacques Lecoq²⁴ la nomme *comédie humaine*, car elle est essentiellement tragique, tournant autour de thèmes fondamentaux comme celui de la peur : peur de mourir, peur de vivre, peur de manquer, peur de tout. Elle est cruelle, au présent, sans regret et tourne en dérision la misère en forçant le rire. L'Arlequin et les valets sont les personnages les plus bas dans l'échelle hiérarchique, comme le sera plus tard l'Auguste. Tout le monde connaît le costume d'Arlequin fabriqué de tissus de couleurs différentes, sortes de chiffons représentant la misère joyeusement. Carlo Goldoni signera la mort de ce genre, en écrivant chaque réplique, les pièces commenceront à ressembler à des pièces classiques.

Paris, terreau fertile

A Paris, l'histoire continue à la fin du XVI^{ème} siècle, on peut citer le farceur Tabarin qui, avec du vrai jonglage et le jonglage des mots, fait rire une foule quotidiennement sur la Place Dauphine. Molière aussi puise son inspiration dans la Commedia dell'arte pour ses comédies. A la fin du XVII^{ème} siècle les comédiens italiens sont momentanément chassés de Paris et les Français s'en approprient les archétypes en inventant un nouveau personnage : Pierrot. La censure qui pèse sur tous les théâtres, sauf sur quelques troupes attitrées, force les autres à inventer un nouveau langage basé sur le corps et le mime. Toutes les troupes, du Théâtre des Grands danseurs du roi, de Jean-Baptiste Nicolet, à la Comédie Française en passant par l'Opéra Comique, font front commun pour empêcher les écuyers, les acrobates et bientôt les clowns, de prononcer le moindre mot sur la piste. On peut citer Jean-Baptiste Debureau, le mime au visage

²⁴ Pédagogue de théâtre, *1921-+1999, a ouvert son école Internationale de théâtre à Paris en 1956, école encore ouverte aujourd'hui

blanc-lune sur le fameux Boulevard du Crime qui a porté le personnage de Pierrot sur les tréteaux boulevard du temple. Jean-Louis Barrault fera vivre ce personnage de 1828 dans le film *Les enfants du paradis* avec une interprétation exceptionnelle. « Les acteurs sont contraints de subterfuges pour s'exprimer. »²⁵ En 1791 seulement, après près de quatre siècles d'interdiction quasi totale, les privilèges en la matière seront abolis. Ce sera un véritable âge d'or, des salles qui s'ouvrent partout, mais ça ne durera pas longtemps. Ce ne sera que beaucoup plus tard, à la fin du XIXème siècle, que la parole est définitivement libérée et les premiers duos comiques se créent et jouent leurs 'entrées' dans les cirques et fondent un répertoire comique. Après un siècle, où le clown était résumé à ses qualités d'acrobates, il est redevenu parleur et renoue avec ses origines théâtrales. L'époque des clowns commence véritablement ici, dans les cirques des années 1800. Au début du siècle, par les clowns-acrobates, puis vers la fin du siècle, avec les clown-parleurs qui néanmoins, gardent leur jeu physique et leur agilité qui les distinguent des simples comédiens, et leur capacité comique et forte personnalité qui les distinguent des artistes de cirque, dits normaux.

L'accoutrement le plus ordinaire et le plus populaire des clowns se compose de pièces de vêtements toutes très vieilles et historiques. Le chapeau de feutre pointu, couvre-chef classique des clowns et instrument indispensable de la plupart de leurs tours, a des antécédents anciens, qui remontent aux costumes des bouffons grecs et romains. Le vêtement large, blanc presque flottant, le visage enfariné et la perruque bariolée, partagée en trois parties, remonteraient moins loin, mais auraient des prototypes encore plus remarquables, car on a prétendu qu'un accoutrement presque semblable était employé dans les mystères du Moyen Âge par les acteurs qui représentaient les esprits des morts. La couleur blanche du visage peut ainsi avoir primitivement figuré la pâleur de la mort quoiqu'il ne faut pas se dissimuler, les anciens même eussent déjà la coutume de se farder de blanc. La cape large peut provenir des chemises dont les images du Jugement Dernier affublent d'ordinaire les âmes. Et les touffes de cheveux qui se dressent, jaunes et rouges, sur le crâne des clowns, s'expliqueraient par la coiffure qui, dans le théâtre du Moyen Âge, devait indiquer par sa flamboyance et son aspect élancé les flammes de l'enfer qui crépitaient autour des tempes des damnés.²⁶

Entre Londres et Paris, entre cirque et théâtre, on se vole la vedette

Giuseppe Grimaldi (1779-1837), Joseph ou Joey pour les Anglais, était un enfant de la balle, né dans une famille d'origine italienne à Londres. Il était considéré dans le contexte de la pantomime anglaise comme le maître absolu du rôle de clown, et incarne encore aujourd'hui l'idole du clown pour les gens de cirque en Angleterre. Son jeu de clown dévastateur fracassait les conventions sociales et l'autorité, annonçant *le Blanc* et *l'Auguste*. Paradoxalement, cette

²⁵ Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p52

²⁶ Yriö Hirn, *Les jeux des enfants*, Paris, Stock, p219, cité par *Ibid.*, p57

star, encore prise aujourd'hui comme référence de clown, n'a jamais mis ses pieds dans un cirque (à l'exception d'une soirée bénéfice à Dublin chez Astley).

Grimaldi, rompu avant tout avec l'art de la pantomime, s'est produit dans *Hamlet* en 1899 dans le rôle d'un des fossoyeurs. Explicitement écrite par Shakespeare pour deux clowns, funèbre, mais décalée, c'est une respiration à caractère comique, un moment de pur théâtre qui peut se transformer en « cadeau » pour celui qui sait s'en emparer.²⁷



Le clown Joey Grimaldi, dessin extrait de URL : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/search/node/Grimaldi>, consulté le 12 juillet 2022

Il s'avère que ce fameux clown Grimaldi était l'élève du français Jean-Baptiste Dubois qui a été probablement le premier dans toute l'histoire du cirque à avoir été annoncé en tant que « clown » sur une affiche (en 1780), aspect que les Français revendiquent avec fierté. Jean-Baptiste Dubois serait effectivement bien le premier clown de l'histoire du cirque. C'était un artiste français aux multiples talents, aussi à l'aise sur le dos d'un cheval que sur un fil de fer. Ce dernier travaillait dans la troupe de Philip Astley, père fondateur du cirque moderne.

Le clown et le cheval

Philip Astley, dresseur de cheval moyen, mais homme d'affaire dans l'âme, a tracé le premier cercle de piste de cirque, comme par hasard de treize mètres de diamètre, une mesure encore de référence aujourd'hui, et, drôle de coïncidence, de la même taille de diamètre que

²⁷ Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021 p58

celui de l'orchestra grec et du cercle du bâtiment du Théâtre élisabéthain. En 1768, Astley, jusque-là saltimbanque, vient à peine d'ouvrir son cirque en dur. Lui-même n'avait jamais utilisé le mot 'cirque', mais 'amphithéâtre', pour donner à son projet une connotation liée à l'Antiquité, à la mode au XIXème siècle. Dès le début, il introduit l'humour dans le cirque et crée *La course du tailleur à Brentford*, la première manifestation de *comédie clownesque* dans un cirque. « ...elle relève en creux ce que le futur Auguste va devoir à ses origines rustiques. Entre tailleur et paysan, l'incarnation d'un cavalier maladroit est bien l'antichambre des fantaisies clownesques à venir. »²⁸ S'en suivent tellement de variantes des écuyers et puis un trio comique voit le jour : Gartwaeth, Derwin et Blincharde qui d'abord, accompagnent un numéro d'écuyer, puis s'insèrent entre les numéros équestres. On les appellera bientôt « les clowns à pied » pour les distinguer des clowns à cheval. Avec leur célébrité, le mot clown entre dans le langage courant à Paris en 1820. C'est une filiation en cascade, avec, par exemple, Auriol, admiré par l'écrivain Théophile Gautier en 1859 :

C'est le clown le plus spirituel et le plus charmant qu'on puisse imaginer. Les singes sont boiteux et manchots à côté d'Auriol, les lois de la pesanteur paraissent lui être complètement inconnues : il grimpe comme une mouche le long des parois vernissées d'une haute colonne, il marcherait contre un plafond, s'il le voulait ; s'il ne vole pas, c'est par coquetterie. Le talent d'Auriol est d'une merveilleuse souplesse, il est encyclopédique dans son art : il est sauteur, jongleur, équilibriste, danseur de corde, écuyer, acteur grotesque et à toutes ces qualités, il joint des forces prodigieuses.²⁹

De l'autre côté de la manche, les pantomimes anglaises deviennent de plus en plus virtuoses et rageuses avec les frères Hanlon-Lees qui y excellent. Ce sont des athlètes du rire qui sont effrayants dans leur brillante hystérie millimétrée et leur sens du non-sens. C'est dans ce registre qu'on peut voir le spectacle de James Thierrée, petit-fils de Charlie Chaplin, *La Symphonie du hanneton*.

Les objets y prennent vie, se transforment et assurent au dormeur éveillé de bien jolies frayeurs... Le registre de la terreur feinte est très important pour les clowns : il induit notamment un rapport au surnaturel, incluant sans aucune notion de hiérarchie les fantômes, les esprits, les fées, les anges, sans hésiter le cas échéant à convoquer le diable lui-même...³⁰

Pour déployer leur univers, les clowns usent de trucages rudimentaires, n'ayant pas de décor sur la piste et devant ainsi créer un univers à partir de rien. Ils mélangent cruauté et poésie comme le témoigne une entrée des clowns en 1925 des frères *Fratellini* : un clown tire une flèche sur une lune en papier, et aussitôt elle se couvre de rouge sombre. Cet exemple témoigne de la maîtrise technique de cet effet, de la virtuosité de tirer la flèche au bon endroit et du sens

²⁸ *Ibid.*, p52

²⁹ *Ibid.*, p74

³⁰ *Ibid.*, p80

aigu de la mise en scène. Le rôle du clown dans le cirque est aussi de détendre l'atmosphère, laisser souffler le public entre les numéros très acrobatiques, où les protagonistes jouent avec leur vie, et par un contrepoint de maladresse, il met en valeur la virtuosité des artistes de cirque.

Le clown fait partie du cirque depuis son début et par sa présence incarne en opposition à la grande maîtrise, la fragilité humaine en attisant les rires.

La naissance de l'Auguste

Agoust. Aujust, Auguste. Il n'a sans doute rien d'un César, mais son allure et son énergie vont pourtant lui permettre de régner depuis la fin du XIX siècle sur le cœur de millions de spectateurs à travers le monde. Son histoire est à la fois celle d'un renoncement et d'un dédoublement : le clown, figure victimaire malmenée par les autres membres de la troupe, aussi saisit littéralement la balle au bond en se déchargeant sur l'Auguste à peine né d'un passif trop lourd à porter. Partenaire promptement désigné, celui-ci n'a guère d'autre choix que d'apprendre à tomber pour provoquer les rires. Paré d'atours grotesques, maladroit et ridicule à excès, il se forge néanmoins une identité inédite. Avant la fin du XIXème siècle la rupture est consommée et, entre rejet et assimilation, le clown et l'Auguste sont devenus les deux facettes d'un duo. L'aventure est d'autant plus troublante que le clown élisabéthain est foncièrement un Auguste et que le clown tel qu'il se définit jusque dans les années 1890, bousculé et victimisé, en est un aussi... Dans le comportement plus que dans l'apparence, mais sa soumission au maître de manège et son rôle de pitre malheureux semblent à des années-lumière de ce qu'il incarne finalement, paré de costumes scintillants, le visage blanchi et poudré, plus arrogant et sûr de lui que ses ancêtres enveloppés dans leurs souquenilles et rompus à l'art de la culbute.³¹

Tradition orale oblige, on ne peut pas certifier avec exactitude le lieu et l'heure de la première apparition de l'Auguste, événement extraordinaire. Une des légendes qu'on raconte affirme que cela se serait passé à Berlin en 1865, lorsque la troupe du Cirque Ernst Renz se produisait. On raconte qu'un soir, un écuyer anglais Tom Belling, un peu éméché, s'ennuyait dans sa loge et avait envie de faire une blague à ses collègues. Il s'affuble alors d'un costume de garçon de piste, se colle une perruque et se promène dans les couloirs du cirque. Puis il aperçoit le terrible directeur Renz. Il tente de s'enfuir, apparaît sur la piste, trébuche dans le tapis, et s'étale à la grande risée du public heureux qui le qualifie d'« August! » qui veut dire en argot berlinois : idiot. A sa grande surprise, le directeur Renz lui redemande le même jeu le lendemain. La création du personnage de l'Auguste aurait eu lieu par accident ! Belling n'a pas interprété son personnage très longtemps, vite ce personnage lui a échappé pour s'affirmer à travers le globe, à Paris, Vienne, Rome, Londres, New York, Sydney...

En s'affirmant très vite comme une victime désignée, en butte aux exactions du clown, du maître de manège ou même du public qui ne le soutient guère lorsqu'il est malmené, préférant rire de sa détresse et sa maladresse, l'Auguste incarne avec force une figure

³¹ *Ibid.*, p96

christique, distanciée et métaphorique. Marqué au sceau de l'innocence, il est rattaché à la fragilité de l'enfance : ses codes de comportement stigmatisent son incapacité à vaincre une situation qui, à de rares exceptions près, le dépasse systématiquement...

L'Auguste touche, provoque un début de compassion parfois, mais il est façonné depuis la fin du XIXème siècle pour s'effondrer devant l'arrogance certifiée du clown blanc.³²



Albert Fratellini, dessin de Bils, vers 1920, dessin extrait de Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p95

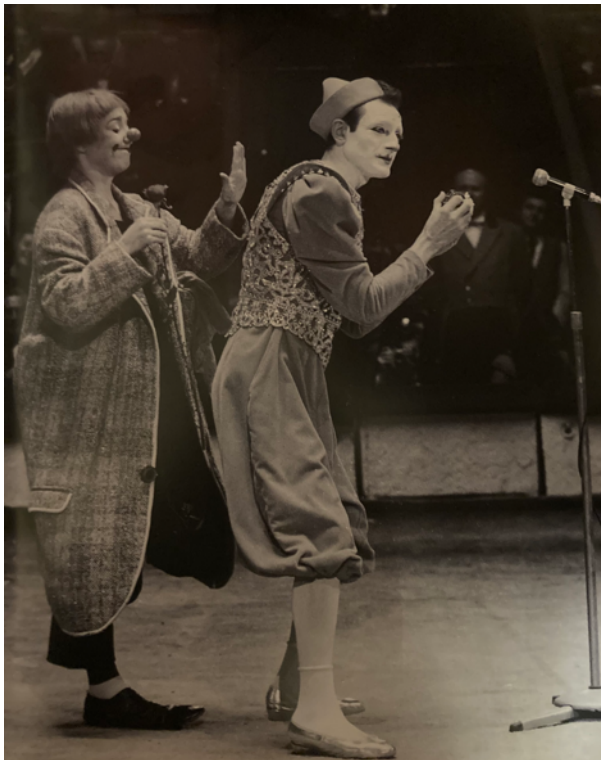
Aussi dans le cinéma muet, l'art clownesque est mis en scène. La plupart de leurs fabricants, de Charlie Chaplin à Buster Keaton, sont des enfants de la balle ayant grandi sur les planches du théâtre de Vaudeville. En Amérique, lors de la crise de 1929, des milliers de personnes sont désormais sans toit, sur les routes. Des vagabonds ou des *tramps* qui, par exemple dans la peau de Emmett Kelly, grignote en solitaire des trognons de chou et s'arrête à intervalles réguliers face à une section de gradin, fixant les spectateurs droit dans les yeux, suscitant ainsi un malaise. Ce personnage, très proche de l'Auguste, reste un apport singulier pour l'écriture clownesque contemporaine.

Dans les duos de clown, le Blanc est le faire-valoir de l'Auguste. Avec chaque duo, des nouvelles entrées clownesques naissent. Elles sont comparables aux canevas de la Commedia dell'arte dans leur style d'écriture. Il faut une grande complicité entre les deux protagonistes, pour que le clown blanc n'apparaisse pas méchant. En réalité, il fait tout pour faire plaisir à son Auguste qui adore les blagues ! Parmi ces duos, on peut citer *Footit et Chocolat*, qui dans la

³² *Ibid.*, p102

brutalité de leurs échanges paraissent plus âpres que complices, néanmoins c'est ici que se trouve leur force de faire rire le public. Puis le trio des frères *Fratellini*, avec un Auguste et un contre-pitre à côté du clown blanc. Il y aura aussi *Antonet et Grock*, plus tard *Laurel et Hardy*, et encore plus tard *Pierre Étaix et Annie Fratellini*, pour ne nommer qu'eux.

La notion de parodie est constitutive du répertoire clownesque, mettant en scène les failles de la société. Ces entrées obéissent à la règle des trois unités comme dans le théâtre classique sous Richelieu : le temps, le lieu et l'action. Au fur et à mesure, de plus en plus d'Augustes abandonnent leur clown blanc pour se trouver seul sur la piste, à l'instar du célèbre Auguste *Grock*, dont les célèbres entrées vont bientôt remplir la soirée. Les entrées ne sont plus juste des numéros, mais se rallongent dans la durée.



Pierre Étaix et Annie Fratellini,
Cirque d'Hiver, Paris, 25
novembre 1971
Photo extrait de Pascal Jacob,
Clowns!, Paris, Éditions du Seuil /
Bibliothèque nationale de France,
octobre 2021, p129

Vive le clown d'aujourd'hui !

Le renouveau du clown s'est produit en correspondance avec le déclin du cirque traditionnel fin des années 60. A ce titre, le film de Fellini *les clowns* entérine la disparition d'un personnage, et le spectacle du même titre, d'Ariane Mnouchkine, en annonce son futur sur les planches. Le clown abandonne ainsi le cirque comme un capitaine qui abandonne son navire. Les années 1970 sont très fertiles au renouveau du clown. Le duo de clowns, composé par le couple dans la vie et sur la piste, Pierre Étaix et Annie Fratellini, poétiques et délicats, sous-

tend l'effervescence créative qui s'annonce. C'est dans ces mêmes années que Jacques Lecoq³³ inclut une démarche créative à son école à Paris qui vise à « chercher son clown ». Pierre Byland y est l'élément déclencheur, introduisant le fameux nez rouge comme le « plus petit masque du monde ». C'est ici que dans les années 80, William Kentridge, peu confiant dans ses talents de plasticien, a étudié le mime et le théâtre. Il souhaitait devenir acteur, mais chez Lecoq il était heureux de découvrir qu'il n'était pas comédien, pouvant ainsi y découvrir ses vraies forces d'artiste complet. Les propositions artistiques se multiplient, des écoles de cirque et de clown se créent à travers le monde, ouvrant ainsi ce domaine aussi à ceux qui ne sont pas nés dans le cirque. Philippe Gaulier, professeur chez Lecoq, puis créant sa propre école via son approche de clown et du théâtre joue un rôle important dans la pédagogie clownesque. Il était le professeur des célèbres Simon McBurney, Yolande Moreau, Emma Thompson...

Aujourd'hui le clown se réinvente encore et encore avec audace, plaidant pour l'humain, l'artisanal et la liberté dans un monde hyper-organisé, où la place de l'improvisation est réduite aux matchs ou aux formations de décompression pour pouvoir supporter ce monde. Malheureusement quand nous disons clown, cela induit beaucoup de préjugés y compris celui de Ronald Mc Donald ou du clown-tueur par exemple, et le mot clown est même utilisé comme insulte. Nous n'arrivons alors pas à faire passer toute la profondeur qui est en lui. Ici n'est pas le but de présenter un panorama complet de toutes les initiatives qui sont nées depuis les années 70, mais les chemins sont larges, s'inspirant de toute la richesse historique de cette démarche unique qu'est le clown.

...du Cloyne de 1563 au Clowne de 1567, du Cloune de 1570 aux Claune, Klönn, Klaun, Klovdá, Klovni, Κλόουν ou Клоун, pausao, palhaço ou pagliaccio, les sonorités disent tout de sa généalogie. Le « clown » est universel ! D'un point de vue purement étymologique, le vocable *clown* est emprunté à l'anglais. Il procède de *clod* et de *clot*, deux mots qui signifient à la fois une motte de terre d'argile ou de glaise et stigmatisent une silhouette alourdie par la terre qui colle à ses pieds ou ses sabots.³⁴

³³ Pédagogue de théâtre, *1921-+1999, a ouvert son école Internationale de théâtre à Paris en 1956, école encore ouverte aujourd'hui

³⁴ Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021p5

2. Le concept de la fragilité

Pour aborder le concept de la fragilité, nous nous sommes essentiellement basés sur l'approche du philosophe Jean-Louis Chrétien tel qu'il nous l'a présenté dans son ouvrage : *Fragilité* paru en 2017 aux Éditions de Minuit. Jean-Louis Chrétien était un penseur atypique qui a consacré sa vie entière à la méditer. Il aimait procéder avec un fil conducteur qu'il disait précis et saisissable. Il a écrit plusieurs ouvrages en partant d'un simple mot du langage commun qu'il suivait dans toutes ses dimensions, dans la philosophie, mais aussi dans la théologie, la littérature, la poésie, l'histoire, le théâtre. Les termes qu'il choisissait désignent des affects ou des dimensions de la condition humaine (la dilatation, la joie, la fatigue, la fragilité...) et lui permettaient de déployer un concept philosophique précis, tout en laissant la place à des descriptions, évocations ou témoignages. C'est en cela que son approche reste exceptionnelle : il était à l'écoute de plusieurs voix, sans les confondre. Jean-Louis Chrétien illustre sa réflexion sans forcer les textes qu'il citait. Nous lui devons une herméneutique de la finitude mettant en relief le sens de la fragilité de toute existence humaine.

Est fragile ce qui se peut briser. Isidore de Séville autrefois, Émile Littré plus près de nous, ajoutent usant des mêmes voyelles, « facilement », précision nécessaire pour l'emploi le plus courant, mais qui est relative aussi bien qu'extrinsèque, puisqu'elle dépend de la nature des forces qui s'y appliquent. Deux traits s'imposent d'emblée à l'attention : la brisure, tout d'abord, peut survenir tout à coup, et de façon inattendue, s'opposant de ce fait à un lent procès d'usure, d'érosion, de fatigue - même si ces dernières peuvent certes aboutir à une rupture ou fracture, et d'autre part la neutralité du mot vis-à-vis de sa source. Rien n'indique en effet en lui qu'elle soit interne ou externe. On peut se briser de soi-même, et non par un choc ou une agression venant d'ailleurs. C'est une différence notable au regard de la vulnérabilité, souvent confondue avec la fragilité, et aujourd'hui très à la mode, car est vulnérable ce qui peut être blessé, ce qui suppose une atteinte venant de l'extérieur. Seul le vivant, au sens plus large, puisqu'on peut le dire d'un arbre, est au demeurant susceptible d'être blessé, alors que « fragile » peut qualifier des êtres inanimés. Le verre sera notoirement dans le langage et la tradition le paradigme de la fragilité.³⁵

C'est par ces lignes que Jean-Louis Chrétien commence son travail autour de la fragilité. Son écriture est dense et claire, sophistiquée, mais en même temps compréhensible. Suivant le fil de sa plume, nous essaierons d'explicitier quelques-uns de ses concepts. Tout d'abord, la fragilité est un mot décisif pour l'ancien empire romain et l'Europe occidentale. Le mot vient du latin *fragilitas*. « Il n'y a pas, en effet, en grec ancien, de terme par lequel on puisse traduire « fragilité » ...³⁶, nous dit Chrétien. Il nous explique que chez les Grecs on exprimait la fragilité de la condition humaine en terme de faiblesse humaine ; morale et physique : l'*astheneia*. Un

³⁵ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p8

³⁶ *Ibid.*, p10

terme qui est formé négativement : l'absence de *sthenos*, de force, de puissance, de moyens ou de ressources. Chrétien soulève qu'*asthénéia* « désigne un état, et non une *possibilité*... »³⁷. Il n'y a pas non plus dans cet état, le modèle de la fracture ou de la brisure comme dans la fragilité. Il poursuit que la fragilité, n'ayant pas d'antonyme courant, *infragilis* n'étant utilisé que rarement, n'est pas un synonyme de la faiblesse et non plus un antonyme de la force.

C'est ici que la différence avec la « faiblesse » se relève clairement, car la faiblesse a pour antonyme une force, au moins possible, qui se tient dans le même ordre ou sur le même plan, tandis que l'antonyme de la fragilité n'est pas humain, mais divin, ce sont l'immutabilité, l'infaillibilité, l'impossibilité de déchoir ou de se briser.³⁸

L'ouvrage de Chrétien peut aussi être vu comme une source de méditations, « ...déterminer qui je serai, et comment je serai dans cette fragilité, ce que je ferai d'elle, avec elle et par elle - en termes modernes - comment j'existerai ma fragilité. »³⁹ Chrétien nous présente comment s'ouvrir à une manière d'habiter ce monde.

Les choses sont *périssables*, parce qu'elles doivent finir : elles sont *fragiles* parce qu'elles peuvent finir à tout instant, et tomber sous les premiers coups qui les frappent.⁴⁰

Chrétien cite Condillac en suggérant que « La fragilité forme donc un péril perpétuel... » et qu'« un être ne se brise que selon lui-même et selon sa propre structure. »⁴¹ La fragilité est spécifique selon chaque type d'être, différente d'un être humain à l'autre. On ne se brise que selon soi-même. Chrétien parle d'une singularité de la fragilité. Ainsi le verre est fort et fragile à la fois et il se casse d'une autre façon qu'une assiette en céramique. Ce qui est intéressant pour nous, c'est que contrairement à la faiblesse, la fragilité exprime une possibilité. Chrétien nous propose de comprendre le terme positivement, malgré le péril constant qu'il signifie pour nous. « On pourrait être fragile toute sa vie sans jamais se briser ! »⁴² exprime-t-il lors d'une interview pour présenter son livre. Pour ajouter : « Il n'y a aucun homme fort qui n'a pas sa ligne de faille. Ce n'est que Dieu qui est indestructible. La fragilité, c'est une possibilité ! »⁴³ Il approfondit ensuite :

Tout homme a une ligne de faille. Comme tout terrain qui peut glisser, mais ne doit pas, mais peut. Les os sont fragiles, parce qu'ils peuvent se briser. Mais on peut passer toute sa vie sans les briser ! Je suis faillible, je peux déchoir. Mais, peut-être, je ne le fais pas. C'est une possibilité, une dimension de l'existence humaine.⁴⁴

³⁷ *Ibid.*, p11

³⁸ *Ibid.*, p26

³⁹ *Ibid.*, p26

⁴⁰ *Ibid.*, p8

⁴¹ *Ibid.*, p8

⁴² Jean-Louis Chrétien, France Culture, Les Chemins de la Philosophie, *Fragilité* de Jean-Louis Chrétien, 2017

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

Dans cet extrait on peut comprendre la fragilité comme un penchant vers le mal, vers l'injustice, sens que ce terme a acquis avec les pères de l'église. Dans ses réflexions, Chrétien suit toutes les figures de la fragilité et en décrit les différentes formes, les manifestations. Il s'appuie sur des poètes, des auteurs de pièces de théâtre, des romanciers, des historiens, des pères d'église.

Le nouveau-né

Jean-Louis Chrétien consacre le premier chapitre de *Fragilité* au nouveau-né. La naissance comme paradigme de la fragilité du corps humain « a constitué pour de nombreux penseurs et êtres humains l'objet à la fois d'un saisissement, d'un émerveillement et d'une angoisse. »⁴⁵

Notre venue au monde et notre sortie de lui, la naissance et la mort, sont à cet égard les événements insignes où contempler cette fragilité à laquelle nul n'échappe. La naissance de l'homme, en particulier, forme dans la latinité, païenne puis chrétienne, un miroir où se montrent avec un éclat singulier, dans une impitoyable lumière d'orage, des traits essentiels de la condition humaine en tant qu'elle est fondamentalement fragile. Ces traits sont l'indigence, la nudité, la détresse. Au lieu de voir dans cette misère initiale ce que l'homme, peu à peu, dépassera et surmontera dans la communauté, on y verra l'indéniable révélation de sa condition foncière, qui pourra bien être recouverte, cachée, oubliée, mais jamais ne sera dépassée. C'est notre propre, et perpétuel, dénuement que nous regardons dans celui, criant, de l'enfant.⁴⁶

Les textes choisis sont une invitation à contempler notre propre impuissance à travers la vision de la fragilité humaine que nous offre ou nous impose le nourrisson. Chrétien cite Lucrèce dans *De la nature des choses*, avec sa représentation tragique et sombre de la naissance. Lucrèce y compare l'enfant à un naufragé rejeté, « Comme si la naissance pouvait être une sorte de catastrophe, »⁴⁷. C'est un concept que reprendra deux mille ans plus tard Heidegger « (nous sommes jetés dans ce monde, la *Geworfenheit* de Heidegger) »⁴⁸

« Et l'enfant ? Comme un marin par les flots cruellement
rejeté, il gît par terre, nu, incapable de parler (*infans*),
sans secours pour vivre, dès qu'aux rives du jour
la nature en travail hors du ventre maternel l'a déversé.
De vagissements lugubres il emplît l'espace,
justes plaintes quand la vie lui réserve tant de maux ».⁴⁹

⁴⁵ Jean-Louis Chrétien, « Sens et formes de la fragilité », *Esprit*, vol., no. 5, 2018, p100-111.

⁴⁶ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p29

⁴⁷ Jean-Louis Chrétien, « Sens et formes de la fragilité », *Esprit*, vol., no. 5, 2018, p100-111

⁴⁸ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p30

⁴⁹ *Ibid.*, p30

Comme Lucrèce avant lui, Chrétien « commence par désoler pour mieux consoler. »⁵⁰ Il met l'accent sur la fragilité de la vie humaine, hasardeuse, tragique, qui peut être coupée de son fil d'un moment à l'autre. Chrétien cite alors Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* :

L'homme est le seul qu'au jour de sa naissance, elle (sc. la nature) jette (abicit) nu sur la terre nue, le livrant dès l'abord aux vagissements et aux pleurs ; nul, parmi tant d'êtres animés, n'est pareillement voué aux larmes et, qui plus est, au début même de la vie.⁵¹

Chrétien pense que ce sont surtout des leçons de morale que nous donne Pline l'Ancien, dans le but de rabaisser notre orgueil. En même temps il pose cette question : est-ce que ce ne serait pas spécifiquement notre orgueil qui nous ferait voir notre naissance comme quelque chose de scandaleux ? Et nous pourrions poursuivre : est-ce que ce ne serait pas aussi notre orgueil qui nous fait dire que nous sommes si différents des autres êtres vivants ? Nous qui naissons sans fourrure et sans grandes capacités ; nous qui ne pouvons pas nous nourrir seul, ni marcher, ni parler en sortant du ventre maternel ; nous qui sommes complètement dépendants d'autrui pour survivre et avons tout à apprendre, qui arrivons en hurlant, serions-nous au-dessus de tous les êtres vivants ? Et Chrétien nous répond justement à travers la pensée de Hans Blumenberg: « nous ne sommes pas seuls à naître et à mourir, puisque les mondes le font aussi. »⁵²

Au moyen-âge, ces visions noires de la naissance sont portées à l'apogée par le cardinal diacre Lothaire et « on en déconseille vivement la lecture à qui se sentirait abattu ou découragé »⁵³ ironise Chrétien. Chrétien affirme que « le mépris de la naissance n'est rien d'autre que le mépris de l'homme »⁵⁴ et invite l'homme à l'humanité, à être le protecteur de cette fragilité qui est la base de sa condition et de toute justice.

La justice, puisque c'est d'elle qu'il est question dans ces pages, va seule à l'encontre de ce penchant presque naturel à l'homme depuis le premier péché de piétiner celui qui est déjà à terre, de casser en deux ce qui est déjà fissuré, d'arracher ce qui se décolle, d'insulter celui qui est déjà humilié, de transformer en souffre-douleur celui qui est déjà blessé. Car la fragilité manifeste est aussi le signal qu'on peut être cruel sans péril, et la meute des lâches découvre ses crocs acérés, dont on ignorait jusque-là l'existence, dès lors que quelqu'un n'a plus pour protection que notre propre humanité, ce que la période d'Occupation a puissamment documenté dans notre pays et quelques autres.⁵⁵

La fragilité est constitutive et définitionnelle de la vie humaine. Le nouveau-né, fondamentalement fragile et livré au bien-vouloir des autres, est de ce fait ouvert à l'autre dans

⁵⁰ *Ibid.*, p30

⁵¹ *Ibid.*, p30

⁵² *Ibid.*, p30

⁵³ *Ibid.*, p33

⁵⁴ *Ibid.*, p35

⁵⁵ *Ibid.*, p37

une urgence vitale. L'autre peut lui donner l'amour en réponse à son cri. Il y a quelque chose de consolant dans cette pensée, nous ne sommes pas seuls dans notre fragilité.

Que nous soyons livrés à toutes les menaces par notre impéritie première signifie tout aussi bien que nous sommes par essence confiés et remis à la sollicitude d'autrui, que l'homme dès le départ en appelle à l'autre homme, et jamais ne se suffit.⁵⁶

C'est ainsi que notre vie commence, baignée dans une fragilité extrême. Emprunts de cette fragilité dès nos débuts, toute notre vie durant elle nous sera rappelée en mémoire dès que d'autres fragilités verront le jour, la fragilité intellectuelle et morale, entre autres.

Les ruines

Les ruines sont des édifices architecturaux porteurs de sens qui se sont effondrés, d'anciennes institutions, des lieux de prières, de culture, de politique. Chrétien nous rappelle que tout ce qui s'offre à notre vue peut être pris comme un miroir de notre condition. Les ruines sont la preuve que les civilisations les plus riches et de cultures les plus hautes peuvent s'effondrer, si sûres d'elles-mêmes qu'elles étaient. En regardant les ruines, nous voyons ce qui nous attend. Quand nous visitons un cimetière, nous contemplons notre propre mort. Au regard des ruines, une dimension collective de notre sort peut se faire ressentir à qui accepte de se laisser interpeller. Face au débris, méditer la fragilité de tout édifice humain nous permet de prendre conscience de notre propre fragilité d'être humain.

Mais la ruine met en jeu des dimensions autrement plus graves et plus déchirantes que celle de mon exposition individuelle à la mort. La plus commune consolation profane contre l'angoisse de la mort est en effet que ma propre disparition n'est pas pour autant l'effacement des traces de ma vie et de mon action, ni l'effondrement des institutions et du monde historique d'où mon existence tirait son sens, et auxquels j'ai apporté ma contribution, minuscule ou notable, ne serait-ce que par ma descendance ou mon travail. C'est le sol même du sens, hérité et transmis, que la vision des ruines nous montre comme pouvant s'effondrer et se dérober. (...) La destruction violente d'une communauté historique, qu'elle soit politique ou culturelle, et des lieux où elle s'incarnait, est, pour ceux qui en étaient membres et vivaient de cette appartenance, la seule véritable expérience de fin du monde (si l'on excepte certains délires dont c'est le thème).⁵⁷

Le fait même de contempler des ruines est un acte à double tranchant. Voyeurisme ou *Schadenfreude*⁵⁸ ? Ou nous rassurons-nous que la vie continue après la catastrophe ? N'avons-

⁵⁶ *Ibid.*, p33

⁵⁷ *Ibid.*, p78-79

⁵⁸ Mot allemand qui ne se traduit pas exactement : être content du malheur d'autrui

nous jamais un motif respectable pour méditer l'existence humaine en contemplant les ruines ?

Agissons-nous peut-être par pur divertissement ?

Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. Il s'y joint, en outre, une idée qui console notre petitesse, en voyant que des peuples entiers, des hommes quelquefois si fameux, n'ont pu vivre cependant au-delà du peu de jours assignés à notre obscurité.⁵⁹

Au XVIIIème siècle il est de bon ton de distinguer deux sortes de ruines, celles qui sont le fruit de l'usure du temps, et les autres, causées par la violence humaine. Ce n'est pas cependant la raison de la ruine qui importe, mais le motif qui nous pousse à la contempler. La regardons-nous parce qu'elle est pittoresque et esthétique ou plutôt parce qu'elle nous invite à méditer notre existence humaine ? Chrétien nous rappelle qu'au siècle des Lumières, Bernardin de St.Pierre anticipait la « société du spectacle » en affirmant que «les grandes destructions offrent des effets pittoresques nouveaux »⁶⁰. Pendant le romantisme, Victor Hugo ne trouvait pas très attrayant l'Arc de triomphe flambant neuf et aurait préféré qu'il ressemble à une ruine ayant vécue. Comme si humer le parfum d'un passé depuis longtemps révolu était plus authentique ! « A travers l'histoire du rapport aux ruines et leur transformation en distraction et en spectacle plutôt qu'en lieu de méditation, se transforme aussi le rapport à la fragilité. On ne les voit plus comme miroir. »⁶¹

Il faut antidater la « société du spectacle ». La jouissance prêtée, à tort ou à raison, à Néron devant l'incendie de Rome qu'il aurait provoqué, et souvent citée comme exemple de la monstrosité superlative, s'est démocratisée, et la télévision, puis l'électronique l'ont rendue accessible à chacun.⁶²

« Malgré ces ambiguïtés », nous dit Chrétien, « les ruines incarnent un avertissement et sont toujours des lieux porteurs de sens. »⁶³ Contempler des ruines peut nous inviter à méditer notre condition humaine si éphémère, si fragile. Sur le plan des sentiments, leur contemplation peut nous rendre mélancolique. Parfois, des fleurs ou de la mousse les recouvrent en partie. La vie suit son cours et cela peut nous consoler. Ainsi les ruines peuvent nous interpeler, nous parler. Les ruines qui résultent d'une guerre montrent deux attitudes de l'être humain face aux civilisations vaincues : le désir de la ruine-destruction complète de l'ennemi en signe de triomphe – et l'effet de miroir : notre civilisation sera-t-elle pareille un jour ? Montrera-t-elle pareil vestige ? Seule cette dernière attitude est poétique. Chrétien affirme :

⁵⁹ Chateaubriand cité par Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p88

⁶⁰ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p84

⁶¹ Jean-Louis Chrétien, « Sens et formes de la fragilité », *Esprit*, vol., no. 5, 2018, p100-111

⁶² Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p85

⁶³ Jean-Louis Chrétien, France Culture, Les Chemins de la Philosophie, *Fragilité de Jean-Louis Chrétien*, 2017

Et les grandes destructions de cités entières dans les guerres totales du siècle dernier ne se prêtent en aucune façon à une poétique des ruines, les photographies de Varsovie, de Hambourg, de Stalingrad ou d'Hiroshima n'inspirant que deuil et qu'horreur.⁶⁴

Matérialité de la fragilité

Chrétien nous invite à méditer sur différents matériaux. Le verre, symbole de la fragilité aujourd'hui, est de nos jours ce que le vase d'argile était autrefois. Le cristal, la bulle de savon sont des miroirs matériels de notre fragilité fréquemment employés par des penseurs et artistes. Bien sûr, il est exagéré d'interpréter chaque peinture d'un verre ou d'une bulle de savon par la fragilité humaine. Chrétien se réfère à Saint Augustin qui tire la réflexion sur le verre encore plus loin. Dans une surenchère de la prise de conscience de notre fragilité, Saint Augustin constate que nous sommes encore plus fragiles que le verre. Il relève qu'on peut boire dans des coupes de verre ayant servi à nos ancêtres. Ces coupes peuvent se conserver de génération en génération. Quand nous nous en servons dans un geste quotidien, elles soulignent notre fragilité. Nous pouvons prendre conscience que ceux qui y ont bu avant nous sont morts il y a bien longtemps et que leurs ustensiles leur ont survécu.

C'est au milieu des périls que nous cheminons. Serions-nous de verre (*si vitrei essemus*) que nous aurions moins de périls à craindre. Quoi de plus fragile (*fragilius*) qu'un vase de verre ? Et pourtant, il se conserve, et il persiste pendant des siècles. Même si, certes, on s'inquiète pour lui d'accidents, il n'y a pas lieu de s'inquiéter pour lui de la vieillesse ni de la fièvre. Nous sommes donc, nous, plus fragiles et plus faibles : du fait aussi de tous les malheurs qui ne cessent pas dans l'ordre humain, nous nous angoissons en tout cas pour notre propre fragilité tous les jours ; et même s'il n'arrive pas de malheurs, le temps continue d'avancer. L'homme évite un coup, est-ce qu'il peut éviter la mort (*exitum*) ?⁶⁵

Quand Chrétien nous parle de la bulle de savon, il relève pour commencer une opposition très ancienne qui met en parallèle la durée d'une chose ou d'un être avec sa puissance et sa valeur. Dans ce système de valeur, quelque chose d'éphémère est forcément futile. Chrétien nous propose ensuite de renverser cette opposition et nous invite à voir que ce qui n'est pas reproductible peut être plus précieux parce qu'unique. C'est ainsi que l'auteur en arrive à parler de la beauté du fragile et de la beauté de l'unique, à l'image de l'existence humaine qui n'a lieu qu'une seule fois et qui peut 'éclater' à tout instant comme une bulle de savon.

Chrétien nous parle aussi de la fragilité due à un effondrement, à un glissement de terrain, au sol qui s'effondre sous nos pieds. Il se penche alors sur un paradigme plus général, plus

⁶⁴ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p99-100

⁶⁵ Saint Augustin cité par Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p57

global. « On peut avoir cette sensation dans des moments catastrophiques, qui sont des situations collectives, quand notre monde commun s'effondre, dans des situations de guerre, d'épidémie, où tout devient possible »⁶⁶, nous dit-il. Il nous montre que sur le plan linguistique, la fragilité en latin, avait deux cousins : lubrique et labile. Dans *lubricus* (aujourd'hui un synonyme de débauché), il y a la racine du glissant employée autrefois comme un paronyme de la fragilité. L'homme peut *nolens-volens* glisser. Dans ce sens, un espoir lubrique était autrefois un espoir incertain, qui peut disparaître. Encore aujourd'hui nous parlons de sujets qui sont en terrain glissant : ils peuvent provoquer une dispute entre amis.

Chrétien nous apprend aussi l'étymologie du terme 'labile' : « ... *labile*, venu du verbe signifiant glisser, s'écouler, vaciller, trébucher, tomber, désignait une fois encore la capacité de glisser dans le mal ou dans l'erreur, et avait donc un sens voisin de la fragilité. »⁶⁷ Chrétien relève aussi que glisser sur le sol peut se révéler autrement perturbant si le sol glisse avec nous, lors d'un tremblement de terre par exemple :

Quant à la crainte de la fracture ou du dérobement du *sol*, elle est une forme *sui generis* de l'angoisse, et l'une des plus fortes. Car c'est une chose que d'avoir peur de tomber, et de se briser, sur un sol ferme, où notre désastre laisse le monde intact, et une tout autre que celle de sentir le sol même se dérober. Ce n'est pas alors mon existence seule qui est mise en danger, mais son orientation et ses repères, tout ce qui est mise en danger, mais son orientation et ses repères, tout ce qui lui donne sens et promet un avenir, qui n'est pas seulement le mien, mais aussi de mes proches et de mes frères humains. Il y a une panique spécifique de « fin du monde » dans le glissement de terrain ou le tremblement de terre, physiques ou sociaux, qui rendent le sol même incertain ou le dérobent.⁶⁸

Chrétien nous rappelle que moralement, nous sommes tous de cristal. Nul ne peut se permettre des jugements hautains sur ses semblables. A ce propos, il cite Jean de Bernières, qui tire la leçon suivante en contemplant quelques vases de Venise sur un buffet :

Il ne faut pas non plus s'étonner de la chute des uns que des autres, puisque nous sommes tous fragiles : nous ne sommes estimés forts, que lorsque nous ne sommes pas dans l'occasion et que nous ne sommes point choqués. Tous tant que nous sommes, nous sommes fragiles, comme des vases de Venise sur un buffet. Si quelques-uns sont plus tôt cassés, c'est que l'on s'en est servi, et qu'ils se sont trouvés entre les mains d'un maladroit; ceux qui demeurent sur un buffet, s'ils avaient du sens, ne se devraient pas glorifier de leur force, mais seulement reconnaître qu'ils ne se sont pas trouvés dans l'occasion.⁶⁹

Fragiles tels que nous le sommes toutes et tous, Chrétien nous révèle que nous le sommes tout autant physiquement que spirituellement et moralement.

⁶⁶ Jean-Louis Chrétien, France Culture, Les Chemins de la Philosophie, *Fragilité de Jean-Louis Chrétien*, 2017

⁶⁷ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p24

⁶⁸ *Ibid.*, p45

⁶⁹ *Ibid.*, p56

Le penchant au mal

Chrétien nous montre que les pères de l'église, donnent un sens tout à fait nouveau à la fragilité humaine, un sens qu'Immanuel Kant reprendra des siècles plus tard. Pour eux, la fragilité n'est plus simplement la fragilité physique ou affective. Le fait-même que l'être peut se briser dans tous les sens du terme devient symbole de son choix entre le bien et le mal. Sa fragilité rappelle l'être humain qu'il peut toujours choisir le mauvais chemin et se placer dans une situation où la tentation d'être exposé à une brisure devient plus grande. Il en a toujours le choix et la possibilité. Cela ne tient qu'à elle ou à lui. « La possibilité de se briser moralement est la faille majeure, puisqu'elle ne met en jeu ni ma santé, ni la durée de ma vie, mais son sens même. »⁷⁰ Nul ne peut prétendre être à l'abri de toute tentation. Sa fragilité lui rappelle la catastrophe qui peut en découler. Mais il a le choix de faire le mal, de s'aventurer en terrain glissant. Se savoir si fragile peut réduire le sentiment d'invulnérabilité. Se croire invulnérable rend le plus fragile. L'orgueil est un lieu de fragilité au sens strict, selon Chrétien.

Conclusion : bien user de sa fragilité

Chrétien est sceptique quand il médite le *Memento moris* de Sénèque : « Souviens-toi de ta fragilité ! », un thème obsédant chez le philosophe romain. Sénèque nous invite à un désinvestissement, à une concentration sur notre centre indestructible – en dépassant notre fragilité. Pour Chrétien, l'être est un ensemble vulnérable, un bloc fragile, qu'il faut prendre dans son entier sans le fragmenter. L'auteur nous invite à trouver la force cachée dans notre fragilité plutôt que de vouloir la surpasser.

D'autant mieux qu'on connaît ses fragilités, ses périls, d'autant mieux qu'on peut éviter le passage à l'acte, s'en protéger.

« C'est rajouter à la fragilité », dit-il, « que d'avoir peur de toujours se briser. On n'use bien de sa fragilité, d'une certaine façon, qu'en s'exposant et non pas en se retirant dans une existence diminuée et recluse. La fragilité c'est souvent ce qui nous prend par derrière, ce à quoi on n'a pas pris garde. La lucidité par rapport à la fragilité, c'est d'abord la meilleure sauvegarde. Il y a une part aussi d'improvisation. Se laisser surprendre. On peut simplement appeler à discerner sa fragilité, en comprendre le sens et à voir précisément quel sens nous pouvons donner à notre vie et comment nous pouvons la mener. Quand il y a quelque chose de précaire dans votre existence, vous devenez particulièrement inventif, habile, avec un incroyable flair pour pouvoir vivre malgré cela. Chacun a l'intelligence de son propre désir de vivre, selon la fragilité qui est la sienne, il ne s'agit pas de vouloir la supprimer, ni la masquer purement et simplement ! »⁷¹

⁷⁰ Jean-Louis Chrétien « Sens et formes de la fragilité », *Esprit*, vol., no. 5, 2018, p100-111

⁷¹ Jean-Louis Chrétien, France Culture, Les Chemins de la Philosophie, *Fragilité de Jean-Louis Chrétien*, 2017

Lire *Fragilité* de Jean-Louis Chrétien, c'est s'imprégner du sens optimiste de la fragilité humaine. Il nous invite à la contempler, la vivre en essayant d'y trouver des clés pour habiter notre vie dans toutes ces possibilités, en découvrir son sens-même, pour chacun si différent.

La fragilité est le lieu où tout se décide, le lieu du combat, de l'agôn, mais c'est aussi le lieu de l'espérance. Si j'étais tellement perversi que je ne puisse jamais faire autre chose que le mal, il n'y aurait rien à espérer ; mais si j'étais tellement pur que je ne puisse jamais faire autre chose que la justice, il n'y aurait pas non plus de nécessité ou d'objet d'espérance. Ce que j'appelle « transfiguration de la fragilité » consiste à la voir, non pas comme une sorte de tare qui pèse sur l'homme et dont l'idéal serait que nous ne l'eussions pas, mais le lieu où se décide notre propre humanité. C'est le lieu où je peux effectivement tomber ou me fendre, mais c'est aussi le lieu où, pour ces penseurs, je peux toujours me relever. On trouve chez saint Augustin ou saint Bernard, par exemple, des incitations à ne pas désespérer de sa fragilité. Là où est le péril, là aussi est le salut. La transfiguration de la fragilité permet de cesser de la voir en termes uniquement angoissants ou négatifs.⁷²

Cette investigation philosophique autour de la fragilité confirme notre intuition à employer ce concept comme grille de lecture, pour pouvoir analyser et parler de la figure du clown d'une façon pertinente. Bien imprégnés de ce terme dans toutes ces nuances, nous ferons appel aux différentes images et formes examinées dans ce chapitre pour parler de la démarche des différents artistes de clown contemporains. Souvent la vulnérabilité est employée et déclinée pour parler du clown. Mais vulnérable désigne une victime, supposant que la fracture serait due à un évènement extérieur. Le clown à la base est celui qui chute. La chute bien sûr peut survenir suite à une agression extérieure. Mais le clown peut aussi chuter sans raison extérieure, la chute étant inhérente à son être. La fragilité, contrairement à la vulnérabilité, contient des possibilités. C'est un terme profondément optimiste, comme celui du clown qui est celui qui continuera toujours à se battre, qui n'abandonnera jamais. Le clown met en scène les fragilités humaines, c'est son terrain de jeu. En chutant, les clowns transfigurent leur fragilité. En réussissant un exploit par pur hasard, ils la défient. Ce qui est intéressant avec la fragilité, c'est qu'elle peut aussi être appliquée à des objets inanimés. Le clown joue beaucoup avec des objets. Il utilise un matériel spécifique pour composer son univers poétique. Ainsi il matérialise la fragilité. Les clowns peuvent représenter une ruine de l'humain même. En regardant un spectacle de clown, nous interrogeons notre façon d'exister dans ce monde. En ce sens, nous utiliserons la fragilité pour parler présence scénique, écriture, décor, dramaturgie... Toutes les facettes de la figure du clown seront vues par ce prisme.

⁷² Jean-Louis Chrétien, « Sens et formes de la fragilité », *Esprit*, vol. 5, 2018, p100-111

PARTIE II – Analyse d’œuvres d’artistes de clown

1. Danny Ronaldo, le clown du Circus Ronaldo



Danny Ronaldo, *Amortale*, mise en scène de Danny Ronaldo, Circus Ronaldo, Espace Cirque d’Antony, 2013, photographie de Christophe Raynaud de Lage, extraite de Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p6

CLOWNS !⁷³ Ce livre était tout fraîchement sorti en octobre 2021, alors que nous venions de commencer notre recherche sur ce sujet depuis un an. C’est un magnifique travail sur l’histoire du clown et sur son état des lieux d’hier et d’aujourd’hui. Nous n’étions pas étonnés de voir comme première image celle du clown Danny Ronaldo dans son spectacle *Amortale*⁷⁴, tout nu, son sexe couvert avec une feuille de chou. Nous venions, une semaine plus tôt, de le découvrir sur la piste de son cirque pour la première fois. C’était peut-être une simple coïncidence, néanmoins cela confirmait notre intuition : Danny Ronaldo résume en sa personne, à la fois toute la richesse de ce que peut être le clown aujourd’hui et son histoire dans le temps avec toute sa complexité. Car cela nous pouvons l’affirmer haut et fort : lui c’est un clown, un vrai !

⁷³ Pascal Jacob, *CLOWNS!*, Paris, Éditions du Seuil/ Bibliothèque nationale de France, octobre 2021

⁷⁴ Spectacle du Circus Ronaldo créé en 2013

Clown renommé qui, depuis plus de quarante ans, arpente les plateaux ou foule la sciure des pistes. Incarnation vivante du patrimoine et de l'histoire circassiens, formé aux traditions anciennes du cirque et du théâtre au sein d'une famille d'artistes circassiens active depuis six générations.⁷⁵

La rencontre

Nous avons découvert le clown Danny Ronaldo avec cette recherche.

« C'est vrai, de temps en temps nous sommes quelque part en France ou en Italie ou n'importe. Il y a un festival et un artiste qui demande : « Tu viens d'où ? ». Je réponds: « La Belgique ! » et lui dit: « Ah, nous aussi ! »

« C'est vrai ? »

« Ah oui ! »

« On ne se connaît pas, comment c'est possible, ça ? » Oui, ça arrive beaucoup ! »⁷⁶

Il fait l'effort de nous parler en français, avec un accent flamand charmant qui souligne son charme naturel.

Les gens qui parlent avec un accent gardent un mystère à nul autre pareil. D'où viennent-ils ? (...) Les gens qui parlent avec un accent sont en général moins emmerdants que ceux qui nous cernent de près sans la moindre intonation d'ailleurs. L'accent aide aux rêves d'adoration. Il donne un lointain dont l'amour se nourrit obligatoirement. Le clown, ça tombe à pic, converse avec un accent qui aide et aux rêves d'amour et à la compréhension du texte.⁷⁷

Les expressions de Danny Ronaldo sont souvent rigolotes, car elles sont traduites littéralement du flamand. Pour nous, avec deux langues maternelles, l'anglais et le suisse-allemand, c'est très compréhensible. La Belgique étant tellement verrouillée par ses frontières linguistiques, et le Circus Ronaldo venant de Flandre, en Wallonie nous n'en avons que vaguement entendu parler. Comme son nom le dit, nous croyions « simplement » que c'était du cirque. *Circus Ronaldo*... nous imaginions un petit cirque traditionnel, certes original, mais pas assez pour que nous franchissions le seuil de son chapiteau. Nous étions sans doute influencés par toute la connotation que cette étiquette de « petit cirque familial » peut porter et nous ne cherchions pas à découvrir ce qui se cachait derrière les apparences. Aujourd'hui nous regrettons d'avoir raté les anciens spectacles du Circus Ronaldo et de n'avoir pas vu de nos propres yeux Danny Ronaldo dans le rôle d'Adam⁷⁸. Mais ça aussi c'est une des caractéristiques importantes des arts vivants : on rate beaucoup de spectacles ou de performances avec un certain regret, mais quand on assiste à quelque chose d'exceptionnel, on se sent d'autant plus touché

⁷⁵ Dossier de présentation *Sono io?*, <https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/>, consulté le 10 juillet 2022

⁷⁶ Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022

⁷⁷ Philippe Gaulier, *Le gégéneur, jeux, lumière, théâtre*, Editions Filmiko, 2021, p126

⁷⁸ Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Editions du Seuil/ Bibliothèque nationale de France, octobre 2021, p6

et chanceux. Puis on se nourrit aussi de ce qu'on entend des spectacles, en cela les descriptions et analyses d'expériences de spectateurs sont essentielles pour tenter d'inscrire les œuvres dans l'éternité. Donc oui, une fois découvert sur scène, ce clown exerce la forte attirance que toute personne charismatique produit sur son public et nous avons envie de le voir et le revoir pour rester en communion avec lui. Pour finir, c'est la base du clown selon Philippe Gaulier ⁷⁹, séduire et être aimé immédiatement par son public et rester sur scène le plus longtemps possible, tout faire pour être aimé sur la durée ! Selon Gaulier, toutes les sept secondes, le public peut changer son avis sur le clown qui est devant lui sur scène. Le film *Limelight* ⁸⁰ de Charlie Chaplin témoigne du sort tragique d'un clown qui n'est plus aimé par son public.

Il renoue avec le succès l'espace d'une soirée, qui sera malheureusement sa dernière apparition. Mourant, il assiste en coulisses au triomphe de Terry, donnant tout son sens au premier carton du film où l'on pouvait lire : « L'éclat des feux de la rampe, que doit quitter la vieillesse quand la jeunesse entre en scène. » ⁸¹

L'histoire d'une famille de cirque et de clowns

« L'éclat des feux de la rampe, que doit quitter la vieillesse quand la jeunesse entre en scène », est justement un des thèmes centraux du spectacle *Sono io?* dans lequel nous avons découvert le clown Danny Ronaldo en octobre 2021 à Malines en Flandre, en duo avec son fils Pepijn Van den Broeck/Ronaldo. C'était une révélation pour nous, une évidence : mais oui, c'est ça le clown ! Jusque-là nous n'en avions qu'un rêve secret jamais matérialisé. Nous avons vu des personnages clownesques et des esprits clownesques dans des spectacles, mais sans jamais avoir vu un vrai clown. En demandant à Danny Ronaldo, comment reconnaître un clown, il nous disait ces mots que nous trouvons saisissants de justesse et qui décrivent ce que nous avons vécu en le découvrant :

C'est vrai que je sens la différence quand je vois un clown de temps en temps. Je sens, « ça c'est vraiment un clown ! » Et de temps en temps tu dis : « ah, j'ai beaucoup ri, mais je ne sais pas si j'ai vu un clown. » Ça c'est vrai. Mais je ne sais pas si tu peux dire des mots à ça, c'est quelque chose que tu sens. Et ça n'a même rien à faire avec le maquillage. ⁸²

Ce n'est pas par sens du devoir que nous avons vu ce spectacle trois autres fois et que nous avons noté où il se jouerait encore. C'était fin octobre 2021, il faisait déjà très froid. Pour les 50 ans du Circus Ronaldo, leurs chapiteaux étaient plantés à Malines, leur port d'attache. Le

⁷⁹ Ceci il n'arrêtait pas d'expliquer lors du stage que nous avons suivi avec lui en juillet 1993 à Londres

⁸⁰ Charlie Chaplin, *Limelight*, 1952

⁸¹ Texte extrait de URL : <https://www.charliechaplin.com/fr/films/9-Les-Feux-de-la-rampe/articles/31-Synopsis-des-Feux-de-la-rampe>, consulté le 20 juillet 2022

⁸² Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022.

cirque porte son nom depuis 50 ans, mais existe déjà depuis le XIX^{ème} siècle sous différents noms. Cette troupe foraine a été créée au XIX^{ème} siècle par un couple : Adolfe Peter Van Den Berghe, cavalier-acrobate dans un cirque et Maria Cronenberg, une actrice de pantomime et de commedia dell'arte d'une troupe de théâtre forain. C'est donc le mariage entre le cirque et le théâtre qui a donné à cette troupe foraine son identité. Danny Ronaldo fait bel et bien partie de la 6^{ème} génération de cette famille d'artistes itinérants. Aujourd'hui, c'est lui le directeur artistique.

Nous arrivons donc en Flandre, à moins d'une heure de voyage de Bruxelles, mais le monde y est si différent. En pleine quatrième vague de la pandémie Covid19, ici on ne doit plus porter de masques pour voir un spectacle dans un chapiteau bondé. Nous arrivons sur le terrain des chapiteaux. L'arrivée du spectateur est déjà une mise en scène en soi et fait partie du spectacle. La vue de ce lieu nous amène de suite à une réflexion sur l'espace. En effet, il contraste avec les théâtres. Au XVIII^{ème} siècle le spectateur entrait au théâtre de Bordeaux en empruntant ses escaliers somptueux. Ceux-ci mettaient en scène et en lumière les spectateurs faisant partie de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie. Tout le monde n'osait pas traverser ainsi le seuil de ce théâtre imposant. Ici, en arrivant dans ce domaine de graviers, en voyant les chapiteaux et les roulottes joliment disposés et éclairés, nous nous sentons tout de suite faire partie de la troupe itinérante. Les couleurs rouge bordeaux et blanc cassé des roulottes et chapiteaux font allusion au rouge des rideaux de théâtre et au blanc du maquillage du clown. Nous les prenons pour un clin d'œil conscient ou inconscient de la troupe oscillant entre cirque et théâtre. En entrant, nous sommes accueillis par les artistes qui soit font une performance ambulante, soit sont là pour parler et accueillir simplement le public. L'ambiance est chaleureuse malgré le grand froid et nous nous trouvons tous sur le même sol, à la même hauteur, au même niveau. Le campement invite à la convivialité, les chapiteaux dégagent une atmosphère chaleureuse. Il y a même un feu de camp quelque part. Avançant un peu plus, il nous vient à l'esprit le film *La nuit des forains*⁸³ de Bergman. Ce film montre la dure vie d'une troupe foraine du début du dernier siècle qui se bat pour sa survie, inventant les parades les plus originales pour attirer le public. On voit souffrir les chevaux qui tirent les lourdes roulottes à travers la pluie et la boue. On est immergé dans la vie éprouvante des artistes forains qui chargent et déchargent, montent et démontent leurs chapiteaux et qui dans cette humidité éternelle n'arrivent même plus à faire sécher leurs costumes miteux. Mais une fois sur la piste, ils transpirent la passion de leur métier et leur talent se déploie dans leurs numéros. Ce film est aussi l'histoire d'Alberti, le directeur

⁸³ URL: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/sawdust-and-tinsel>, consulté le 15 juillet 2022

de ce cirque qui croule sous les soucis financiers, qui se trouve en marge de la société, mais malgré tout, ou grâce à tout, jouit d'une liberté. On y voit aussi deux clowns faisant leurs numéros classiques : Frost le clown blanc et un Auguste sans nom.

Ces dures réalités ont aussi fait partie de la vie des ancêtres du Circus Ronaldo. En 1933, pendant la crise mondiale, ils ont dû mettre fin à leur théâtre populaire itinérant qui s'appelait *Le train de Van Den Berge*. Sur leur site internet on peut lire leur sort pendant les années de guerre : « Ils vont à pied et en train, chargés de lourdes valises, dans des salles de théâtre froides et humides. »⁸⁴ Mais en 2020, la grande histoire a de nouveau soumis la troupe à de rudes épreuves.



Photo extraite de URL:
<https://www.circusronaldo.be/fr/histoire>,
consulté le 30 juillet 2022

Mon père m'a si souvent parlé de mon arrière-grand-père qui avait dû fermer son théâtre ambulant en bois après le crash boursier de 1930. La guerre qui a suivi a définitivement sonné le glas de l'impressionnante caravane théâtrale. Oh, mon père revenait si souvent sur notre chronique familiale et pourtant, j'avais presque oublié que de tels événements pouvaient effectivement se produire. Le 13 mars 2020, juste avant la première de *Sono io?*, soudain les portes se sont fermées partout – au propre comme au figuré. Je n'avais pas imaginé une seconde qu'un jour viendrait où il ne serait plus permis, nulle part dans le monde, de présenter un spectacle.⁸⁵

On ne peut qu'imaginer leur détresse quand les tournées de leurs trois spectacles, en tout 150 représentations, ont été annulées. Difficile de se rendre compte du poids qui a dû se poser sur les épaules de leur directeur Danny Ronaldo. En 2020, le Circus Ronaldo n'était pas encore soutenu par une subvention structurelle. La pandémie a influencé et a suspendu la création de *Sono io?*. Danny Ronaldo a su transformer le poids sur ses épaules en création concrète qui pouvait se jouer pendant la pandémie : *Applaus*. Ce spectacle a été conçu sans présence sur la

⁸⁴ Texte extrait de URL : <https://www.circusronaldo.be/fr/histoire>, consulté le 15 juillet 2022

⁸⁵ Danny Ronaldo dans dossier *Sono io?*, URL: <https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/>, consulté le 24 juillet 2022

piste, mais avec plusieurs artistes. Chacun dans son espace ou roulotte accueillait une ‘bulle de spectateurs’⁸⁶ qui assistaient au drame des artistes qui peinaient à exister sans leur public. Un spectacle touchant sans être vraiment drôle, car la réalité pesante était la base de la dramaturgie de ce spectacle. Comme nous l’avons vu dans le chapitre sur la fragilité, un paradigme général et global de la fragilité est celui d’une sensation d’effondrement du sol sous nos pieds. C’est une sensation que nous pouvons éprouver dans des moments catastrophiques. C’est le cas dans des situations collectives, comme c’était le cas dans cette période du premier confinement, une impression que notre monde commun s’effondre et que tout devient possible. C’est sur fond de ce terrain glissant que le spectacle *Sono io ?* s’est créé en grosse partie. Et comme il fallait rester en famille, avec un petit clin d’œil sérieux, Danny Ronaldo expliquait que c’est le Covid19 qui est devenu le metteur en scène du spectacle, car toute personne extérieure à la famille était interdite de présence.

Nous voici alors le 12 octobre 2021 à Malines, entre deux vagues du Covid 19, conscients de la chance que nous avons de pouvoir assister à un spectacle vivant. Nous rentrons dans cet univers chargé d’histoire qui en même temps ouvre sur un futur plein de possibilités. Des jeunes artistes d’ici ou venus d’autres horizons participent à la vie de ce cirque ainsi que les anciens et les membres de la famille. Depuis 2021 seulement, le Circus Ronaldo est subventionné par le Ministère de la Communauté flamande. Depuis longtemps il est reconnu à travers l’Europe et aussi à l’International pour son originalité et l’envie de faire sauter les barrières entre le cirque traditionnel et le Nouveau Cirque.



Photo extraite de URL :
<https://circusweb.nl/circus-ronaldo-2019/>,
Consulté le 12 août 2022

⁸⁶ Une règle mise en place en Belgique pour gérer la pandémie

Le spectacle *Sono io* ?⁸⁷ - un spectacle pour un père et un fils

Le public entre dans le chapiteau de cirque par les coulisses. Il y a des cordes tendues à travers toute la partie arrière du chapiteau. Dessus pend du linge qui sèche. Nous arrivons, le spectacle a déjà commencé. Ou plutôt, nous entrons dans l'intimité de l'artiste et nous nous sentons privilégiés : le clown Danny Ronaldo est là, tout nu dans sa baignoire, chez lui, sur la piste de cirque circulaire. Cette piste est une petite scène ronde en bois, posée sur le sol du terrain qui est couvert de gravier. Nous passons tout près de lui et il nous regarde, comme il regarde tous les autres spectateurs qui entrent, droit dans les yeux avec un naturel désarmant. Sans pouvoir réfléchir, nous sommes avec lui, nous sommes séduits, nous sommes enthousiastes, nous sentons la joie de vivre dans l'ici et maintenant. Marchant sur le gravier, nous cherchons une place dans ce gradin de cirque qui est très proche de la scène. On pourrait dire qu'il n'y a pas de seuil de scène, puisqu'en entrant nous traversons les coulisses et nous frôlons la scène. Le gradin est lui aussi circulaire, fait de simples planches en bois. Il embrasse la scène. Nous nous serrons, sans masque, coude contre coude avec nos voisins. Sur la piste, nous découvrons un joyeux bordel. Au milieu de tout, côté jardin, est posée une vieille baignoire avec des jolis pieds en fonte, un décor qui pourrait être sorti tout droit d'un décor de film de Charlie Chaplin mais en couleur.



Charlie Chaplin, *Payday*, 1922,
photo commandé sur
<https://photo.charliechaplin.com>,
consulté le 5 août 2022

⁸⁷ Spectacle vu le 12 octobre 2021 à Malines, Belgique sous chapiteau (aussi vu le 12 mars 2022 à Erpe-Mere au Centre Culturel *Emotia*, le 27 mars 2022 à Anvers au théâtre *het paleis*, le 11 juin 2022 à Bonheiden sous chapiteau)



Danny Ronaldo, *Sono io?*, 2021,
Photographe : Gaetan Dardenne,
photo extraite de URL:
<https://focus.knack.be/meer/podium/s-ono-io-van-circus-ronaldo-een-bloedmooi-portret-van-een-vader-zoonrelatie/>, consulté le 30 juillet 2022

Dans la baignoire, Danny Ronaldo prend son bain. Au pied du bain est posée une paire de pantoufles. Un peignoir rouge bordeaux n'est pas loin. Il y a une culotte blanche sur le bord de la baignoire. Le clin d'œil continue, car en regardant tout le linge suspendu à partir de notre nouvelle perspective, nous voyons que tout est blanc : draps, culottes, chemisettes. Mais quelque part pendent deux chaussettes rouges ! Au centre cour, il y a un vieux piano noir avec des chandeliers intégrés, les bougies sont allumées. Il y a une grosse malle, dedans un violon et un alto. Une boîte de violoncelle se tient debout. Un magnétophone du dernier siècle est placé à côté de la baignoire. Danny Ronaldo se penche pour faire rembobiner la bande et trouver le bon endroit. Le public entre. C'est un brouhaha général. Quelques-uns l'observent, d'autres discutent. Assis dans sa baignoire, il nous parle dans un italien tout bas et presque incompréhensible, prenant chaque fois quelqu'un de spécifique à témoin. C'est le son de la voix qui importe, moins les mots qui, par effet de ponctuation, soulèvent un fait important. Mais pas d'inquiétude pour ceux qui ne comprendraient pas l'italien, les mots sont universels et important peu pour la compréhension du spectacle. La dernière personne entre, la lumière baisse, le silence s'installe. Le focus est sur l'homme dans sa baignoire éclairée par un petit lampadaire noir métallique. Maintenant on entend bien l'enregistrement qui sort du magnétophone. Sur fond de musiques de cirque, d'applaudissements, d'annonces qui crient « ... Ronaldo ! », Danny nous raconte sa vie de cirque. Son magnétophone est le dernier témoin des spectacles dans lesquels il a montré ses numéros virtuoses. Avec cette bande-son originale comme support, il nous raconte ses succès, et seulement ses succès « Internazionale! »⁸⁸. Bien sûr ce n'est pas Danny Ronaldo privé qui nous parle, mais

⁸⁸ « Internationaux ! »

le clown. En même temps, il puise dans sa vraie vie. Le fil est tissé finement entre lui et son clown, jouant justement avec ce doute du « Est-ce que c'est vraiment vrai tout ça ? Est-ce que c'est lui ? Est-ce qu'il est comme ça ou c'est un personnage ? ». Il n'a pas de maquillage, il est juste là, en pure nature, tout nu dans sa baignoire. Avec des petites mimiques et des petits gestes, tout en se lavant, il manipule le magnétophone et nous interpelle. Chaque détail est étudié. Assis sur ses fesses, c'est à l'envers qu'il sort vite ses pieds de la baignoire et nous montre par le mime, comment il prenait appui avec ses pieds sur la corde de funambule pour faire le « salto mortale ! »⁸⁹, s'exclame-t-il. Ce petit geste de pieds est précis et drôle. Nous réfléchissons à comment expliquer exactement pourquoi ce geste est si drôle. Danny Ronaldo est très sérieux, à l'instar du Salto morale, dit saut périlleux en français, qui est un geste pouvant induire la mort, comme l'indique son nom. Il nous regarde avec franchise. Dans ses grands yeux bruns nous pouvons apercevoir la profondeur de la détresse humaine, cette détresse de l'homme accroché à son passé qui lui file des doigts à la vitesse de la lumière. Le reste du visage ne bouge pas. La présence du clown ici nous renvoie opportunément à la question *Qu'est-ce que le contemporain?* évoqué par Giorgio Agamben :

Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela être contemporains. C'est bien pourquoi les contemporains sont rares. C'est également pourquoi être contemporain est avant tout, une affaire de courage : parce que cela signifie être capables non seulement de fixer le regard sur l'obscurité de l'époque, mais aussi de percevoir dans cette obscurité une lumière qui, dirigée vers nous, s'éloigne infiniment.⁹⁰

Nous nous reconnaissons en ce clown immédiatement, même si nous n'avons jamais fait de salto. Paradoxalement, il nous paraît si ridicule avec son sérieux, si fragile avec ses jambes trop fines. Alors le rire nous échappe et sort de nos profondeurs, comme pour nous consoler. Cela nous rassure de nous dire que lui, c'est encore pire que nous ! Cela nous console de voir qu'il n'est vraiment pas parfait et sûrement pas fait à l'image des dieux, ni dans son apparence physique, ni dans ce qu'il dégage d'un être à l'automne de sa vie. Il apparaît comme un raté, un naufragé de la vie, un fragile. En réponse nous, le public, rions aux éclats. Ce rire n'est pas méchant, car en riant de lui, nous rions de nous-mêmes. Ce rire remplit le chapiteau d'une chaleur humaine qui circule entre nous tous qui sommes assis épaules contre épaules, côte à côte, fesses contre fesses dans ce petit gradin compact qui peut contenir 250 spectateurs. C'est un rire qui exprime la joie de se trouver tous ensemble dans cet instant précis. Un rire qui célèbre la vie qui ne peut qu'exister dans l'instant. Nous avons vu dans l'histoire, que c'était ça

⁸⁹ « Saut périlleux ! »

⁹⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000, p26-27

précisément le rôle du clown, faire rire entre les numéros qui mettent en danger les artistes de cirque. C'est ce qu'il fait ici précisément. En racontant et mimant les numéros de cirque qu'il a présentés dans sa jeunesse, il nous fait rire. Avec sa façon minimaliste, nous comprenons toutes les disciplines qu'il a travaillées pendant sa carrière : le trapèze, la blague avec le coude et le piano, le funambule...

Fièremment il commente la bande-son qui monte et descend en volume. Mais quand nous entendons les applaudissements qui durent longtemps « Cinque Minuti ! »⁹¹, comme il le crie en se vantant, nous sommes attendris, cet orgueil est si ridicule. Il laisse durer les applaudissements d'un autre temps si longtemps. Il monte le volume pour qu'ils remplissent l'espace. Nous nous mettons aussi à applaudir. C'est ce qu'il voulait : encore une fois entendre les applaudissements du public d'hier et d'aujourd'hui. En un claquement de mains le temps du passé et du présent se réunissent et tout en nous parlant, il nous sort une poêle qu'il lave et égoutte dans la baignoire, petit clin d'œil aux clowns d'antan qui faisaient frire une 'Omelette' en imitant 'Hamlet' entre deux numéros de cirque vertigineux pour nous faire rire et respirer. Il se lave, mais lave aussi sa culotte, vérifiant à l'intérieur si elle est bien propre. Il lave ses chaussettes blanches et les suspend sur le bord de la baignoire. Il égoutte une fourchette, sort un couteau de l'eau du bain. Tout est mélangé, les tâches quotidiennes et les histoires des gloires passées, l'ordinaire et le spectacle, le privé et le professionnel. Les actions sont absurdes, mais symbolisent bien sa réalité. Alors elles paraissent normales. Il est chez lui, tout nu dans sa baignoire, on est au plus intime. En même temps il nous voit et nous prend à partie. Un paradoxe apparent, mais mis en scène et joué avec un grand naturel. Il nous assure à plusieurs reprises : « Sono io ! »⁹² Il insiste sur le fait que c'est lui, la star de l'enregistrement.

Et puis un dernier spectateur entre. Il arrive avec un grand sac et une valise. Avec ces quelques accessoires et un mot, on comprend que c'est son fils qu'il n'a pas vu depuis un bon moment. C'est son fils aussi dans la vie, Pepijn, et donc ici aussi la frontière entre la vraie vie et la scène est fine. Ce sont les retrouvailles tendres, soutenues par une musique sentimentale et triste. L'esthétique générale, la musique incluse, fait penser à celle des films muets de Charlie Chaplin. Une ambiance mélodramatique est installée, dessus se pose le comique immédiatement et incessamment.

Ça se voit que Danny aime bien faire rire les gens avec des choses très tristes. Pendant la création de ce spectacle, son père était en train de mourir. Juste une semaine après son décès, il expliquait lors d'une interview : « Le cirque c'est quelque chose que tu vois, tu entends des

⁹¹ « Cinq minutes ! »

⁹² « C'est bien moi ! »

sons aussi. Mais le plus important pour un spectacle, c'est ce que tu sens », ⁹³ et il touche son ventre avec ses deux mains et affirme, « mais ce ne sont pas seulement les acteurs vivants. Je suis sûr qu'il y a beaucoup de choses que tu sens... », ⁹⁴ ouvrant la porte à une autre dimension, « sans doute. ».

Le père se lève, se rend vite compte qu'il est tout nu, cache ses parties intimes avec un caleçon longues jambes blanc. Par un signe sec de la main, il demande à son fils de lui donner son peignoir. Il égoutte ses pieds et sort de la baignoire en enfilant les pantoufles, accessoire par excellence pour résumer la vie des vieilles personnes qui sont enfermées dans leur univers et leurs histoires qui tournent en rond. La scène ronde en est la métaphore parfaite. Les pantoufles sont aussi l'accessoire fétiche du célèbre clown français Auriol du XIX^{ème} siècle, dont l'exploit incroyable était de faire un saut périlleux, sortant de ses pantoufles en décollant, et en y rentrant de nouveau en atterrissant. Auriol était un athlète virtuose, Danny Ronaldo l'est aussi, cela se voit à son corps et dans ses gestes.

Le vieux regarde la belle chevelure de son fils, la touche. En réponse, il montre sa tête avec ses cheveux parsemés au milieu du crâne avec un air sérieux. Et sans un mot, nous comprenons la tragédie humaine, que le temps passe vite et fait ses dégâts. Qu'un jour on est jeune et beau avec une chevelure de lion et le lendemain on ressemble plutôt à un chiffon et que c'est ça la dure réalité, que nous ne sommes pas éternels, que le temps laisse des traces et que nous nous dégradons, avec tout le regret pour les temps passés où on se sentait beau. Ce simple geste nous montre beaucoup de choses. Le père et le fils se ressemblent fort, sauf que le plus âgé n'est plus que l'ombre de lui-même, annonçant la mort et incarnant le spectre de ceux qui sont déjà morts avant lui. Nous contemplons la précarité du vieillissement du corps quand nous les voyons côte à côte. Un dans la force de l'âge, l'autre sur le déclin. On pourrait voir le fils déjà dans ce corps plus âgé. C'est comme quand nous contemplons une ruine d'anciennes civilisations qui annonce notre propre destin, la vision du corps plus âgé annonce la vieillesse du plus jeune.

Ils se ressemblent, on pourrait les confondre. C'était le point sensible de la création, il fallait trouver dans toutes ces similitudes les différences dans les détails des gestes pour se distinguer et ne pas se fondre dans l'identité de l'autre. Aussi le fait de bouger si pareillement, sans vraiment s'être côtoyés beaucoup en grandissant, relève du mystère de la vie qui peut être vertigineux. « Je me vois en toi, tu te vois en moi ». On s'interroge sur des questions d'identité. Comme ils se ressemblent tellement, c'est consolant, peut-être sont-ils éternels comme la vie

⁹³ Danny Ronaldo dans l'interview Frans Brood, URL: <https://vimeo.com/491613901/09d90160ac>, consulté le 22 juillet 2022

⁹⁴ *Ibid.*

qui se transmet de génération en génération telle une course de relais jusqu'à l'origine de l'humanité où le premier clown a chuté sur le sol glissant de sa caverne.

J'ai toujours eu un lien sensible avec mon papa, avec une façon d'être et d'agir qu'il m'arrive parfois – c'est terrifiant – de reconnaître dans mes moindres gestes. J'ai envie de porter en scène cette ressemblance, comme dans un miroir – nos points communs, mais aussi nos différences.⁹⁵

Le fils ouvre sa valise et donne un ballon rouge gonflé à son père. Au lieu de s'envoler, le ballon retombe et reste à la même hauteur entre les deux. C'est drôle et en même temps tragique. Le ballon, un des paradigmes clownesques de la fragilité, incarne ici la fragilité de leur relation. Ils n'ont pas l'habitude d'être ensemble. Le père range le ballon vite dans sa grande malle, l'air de dire : « Il n'y a rien, tout va bien ! » Embarrassé devant le public et devant son fils, il se force à faire quelque chose pour remplir le vide et présente son fils : « Il mio figlio ! »⁹⁶, puis lui donne un bonbon. Un geste maladroit de la vieille personne qui n'a pas vu que son enfant a grandi et le traite encore comme un petit. Le fils suce le bonbon poliment et fait du bruit avec le papier doré qu'il tortille entre ses mains. Le bruit fait monter le malaise. Vite il suce ce bonbon ostensiblement pour rassurer son père : « Oui je suis encore ton petit ! » Le père le débarrasse du papier bruyant d'un geste brusque et fait un tour de magie avec, encore un essai vain de faire disparaître le malaise. Il nous raconte comment le fils était quand il était petit, comment il a grandi, il n'arrête pas d'embarrasser son fils qui est de plus en plus mal à l'aise devant nous. La gêne continue à être mise en scène, au plus grand plaisir du public qui, comme dans chaque détail du spectacle, se reconnaît. Fièrement le clown Danny, le père, nous présente son fils : « 7 generazione di clown ! »⁹⁷ et le force à faire un numéro avec les trois chapeaux qu'il a trouvés dans le sac de voyage de son fils. La gêne est parfaite. Pour se sortir de là, et sauver la situation, le fils voudrait de la musique pour son numéro et montre sa clé usb qu'il veut mettre dans le magnétophone. « Fragile ! », crie le père en interrompant le geste de son fils sèchement. Dans ce son, on entend toute l'autorité patriarcale. Finie la tendresse, fini le rire. Mais le public rit d'autant plus, car il reconnaît toute la fragilité de ce père qui vit dans le passé et essaie de se donner de l'importance avec un orgueil déplacé.

L'orgueil est, comme on a pu le voir chez Chrétien, un terreau majeur de la fragilité. Le père ne veut pas que son fils touche son « magnétophone sacré » avec lequel il peut se remémorer toute sa vie de clown, ce que nous l'imaginons faire quotidiennement tout seul chez

⁹⁵ Pepijn dans dossier *Sono io* ? texte extrait de URL: <https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/>, consulté le 24 juillet 2022

⁹⁶ « Mon fils ! »

⁹⁷ « 7 générations de clowns ! »

lui. Ce magnétophone, une antiquité comme lui, est fragile. Il enlève la clé usb de la main de son fils et cherche comment ça marche. Il cherche une musique sur sa grosse bobine, mais ne trouve que des vieilles musiques. Le fils veut du rythme, - oui, oui, il cherche ! Pour finir, c'est le père qui se trouve à faire un numéro avec les trois chapeaux, mais il peine avec le jonglage des chapeaux qui devraient voler entre ses jambes, puis arriver sur sa tête. Il prétend le peignoir qui gêne, mais il a perdu l'habitude. C'est pathétique. Alors le fils tendrement l'aide avec les chapeaux aux moments critiques. Sans que le père ne s'en rende compte, le solo du père se transforme ainsi en numéro de jonglage à deux. Le père est de plus en plus en confiance et refait ses mouvements comme dans le passé. On voit bien qu'il fait son spectacle à lui tout seul dans sa tête, tout en partageant la joie avec nous.

Subitement, le fils se trouve seul sur scène, face public. Nous sommes témoins d'une crise. Le père a quitté la scène. Le fils en rigolant, se justifie au public pour les disputes : « La famiglia! »⁹⁸, en un mot nous avons tout compris. C'est lui maintenant qui se moque un peu du père pour dédramatiser la situation. Maintenant que le père est parti, il peut créer sa complicité directe et personnelle avec les spectateurs. Il nous sourit, et commence timidement un numéro solo. Petit à petit il prend confiance, sa façon de faire est plus moderne, moins classique, plus improvisée. Avec le piano, en mouvement et en musique, le ton est un peu plus contemporain. Le père revient et l'observe. Son regard est ambigu. Est-il fier ou est-ce qu'il doute de son fils? Et ainsi les retrouvailles s'enchaînent, parfois avec tendresse, parfois en se provoquant mutuellement.

Le père est si fier de son fils, veut lui laisser la place mais, au fond de lui, n'a pas envie de quitter la scène. Il pousse son fils à faire des numéros, mais dès que son fils commence quelque chose, le père dit qu'il l'a déjà fait. On a par moment l'impression qu'il veut écraser son fils. Le rapport entre le père et le fils est ambigu, entre amour et destruction. Son fils oscille entre tendresse et moquerie envers son père, comme le père oscille entre la fierté et l'envie de dévaloriser son fils. Danny et Pepijn remettent cette figure autoritaire du père en cause et questionnent ainsi le pouvoir qu'il peut exercer sur les personnes qui l'entourent. Alors ici dans le petit, ils nous parlent du grand, de ce qui se passe dans la société et dans le monde et de toute la violence qui nous est transmise de génération en génération. Ils nous parlent des figures masculines qui s'étiolent et se fragilisent. C'est une invitation à se rapprocher de l'autre qui nous est devenu si étranger. Ils nous montrent que malgré les difficultés, nous avons besoin de

⁹⁸ « La famille ! »

transmettre quelque chose, que le temps est précieux et que nous ne pouvons le vivre que dans l'instant même.

On a un peu pitié avec le vieux clown. Nous avons même entendu des gens dans le public dire « Il a vieilli ! », quelques personnes ne comprenant pas que tout ceci est justement le but de la mise en scène : exposer le ridicule du père qui veut tout mieux savoir, tout mieux faire et exprimant ainsi la solitude dans sa vieillesse. Le père se sent tellement diminué, qu'il veut renchérir. Pour montrer sa force, il en fera encore plus : pieds nus en glissant sur le sol mouillé, il porte le piano tout seul, tentant de le mettre sur le rouleau pour faire le numéro de rola-bola sur le piano. Ici nous voyons le paradigme du sol glissant se décliner pour dévoiler la fragilité de ce vieux clown en plein jour. Le sol est mouillé, et soulever un piano si lourd sans vrai appui, pieds nus, pour le mettre sur un rouleau qui empêche sa stabilité est totalement incongru. C'est ainsi qu'il exprime sa rage contre le temps qui passe et montre qu'il est capable de surmonter l'insurmontable.

Le vieux clown pousse son fils tellement à bout, que tout en se poussant mutuellement, ils construisent ensemble un numéro inédit : faire du rola-bola debout sur le vieux piano à deux ! Ils arrivent à la solution ensemble, mais l'équilibre ne tient pas longtemps. L'harmonie ne s'installe pas. Le père tombe du haut du piano jusque dans la baignoire deux mètres plus loin. L'heure est grave. Avec son peignoir mouillé, le père se sent humilié « Una figura di mierda! »⁹⁹ crie-t-il. Il ne s'est encore jamais trouvé avec une figure de merde devant le public. C'est la honte extrême.



Pepijn et Danny Ronaldo dans *Sono io?* Photo extraite de URL: https://www.nieuwsblad.be/cnt/dmf20210718_95170664, consulté le 30 juillet 2022

⁹⁹ Ici on voit que c'est un italien inventé

Il s'agit de deux personnes qui se regardent et se soutiennent mutuellement, mais qui, ce faisant, s'affaiblissent également. Le père crée une ombre pour son fils, sans le vouloir, parce qu'il est si fier de lui et veut tellement le montrer. Mais il est lui-même si désireux d'être sous les feux de la rampe.¹⁰⁰

Dans une autre scène, ils expriment leur concurrence en musique. Qui peut faire la note la plus aiguë, ou bien qui peut faire la note la plus grave sur la trompette ? Cela devient une véritable surenchère, un numéro de musique virtuose avec au point culminant, le fils qui l'emporte : il joue le Sousaphone la tête à l'envers tout en faisant le poirier sur le grand instrument à vent. Le père trouve les fausses excuses avec ses lunettes de lecture qui tombent de sa poche de peignoir. C'est la faute aux lunettes s'il ne peut plus faire le poirier ! C'est trop dur pour le père. Il sent sa fin approcher et comme un spectre qui monte derrière les draps blancs en hauteur tel un fantôme il crie : «NON ANCORA FINITA! NON EST POSSIBILE DE QUITTARE LA CENA. PUBLICO VOLE VEDER MI. EXISTA. IO SONO GRANDE CLOWN RONALDO. PIENI IDEA. NON E FINITA!!! »¹⁰¹



Pepijn et Danny Ronaldo, *Sono io?* Photo extraite de URL: <https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/> consulté le 30 juillet 2022

La tendresse s'exprime dans une autre scène : Pepijn fait de l'acrobatie dans la baignoire et tombe aussi dans l'eau. Le père l'essuie et lui donne une chemise sèche. C'est tendre, il

¹⁰⁰ Danny Ronaldo, texte extrait de URL : <https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/>, consulté le 14 juillet 2022

¹⁰¹ Texte dit au spectacle en italien, voici la traduction: « CE N'EST PAS ENCORE FINI! CE N'EST PAS POSSIBLE DE QUITTER LA SCENE. LE PUBLIC VEUT ME VOIR MOI. J'EXISTE. JE SUIS LE GRAND CLOWN RONALDO. PLEIN D'IDEES. CE N'EST PAS FINI!!! »

reprend sa place de père sans voir en son fils une menace. Dans la musique aussi ils trouvent de l'harmonie. Lors de moments furtifs ils jouent le tuba à deux voix et le piano à quatre mains. Vers la scène finale, le père hisse son fils dans les hauteurs du chapiteau de cirque en tirant sur de longues cordes avec des poulies. C'est en même temps l'image du cirque et un symbole : sur la piste, avec sa dernière force, le père rend possible l'envol de son fils. Ce numéro de cirque où Pepijn suspend la contrebasse avec sa cravate et l'utilise comme trapèze est d'une poésie inouïe. Les instruments à archets commencent à jouer tout seuls, le son sort de leurs boîtes et de la contrebasse qui lui sert à la fois d'accroche et de partenaire de trapèze. La pièce finit avec le père assis dans les gradins, applaudissant son fils. Le fils ouvre la malle et le ballon rouge s'envole en guise d'espoir de la nouvelle génération. « Bravo! », crie Danny.



Pepijn et Danny Ronaldo, *Sono io?*
Photo extraite de URL:
<https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/>, consulté le 30 juillet 2022

Quelques remarques sur la dramaturgie

Dans ce spectacle, tout se passe avec un naturel déconcertant. Est-ce que c'est du théâtre, du cirque ou du clown ? Les définitions vacillent. Parfois il y a le quatrième mur. Ils ne s'embêtent pas avec la logique. Le public est constamment pris à témoin, d'une façon si spontanée, sans insistance, tendrement. Parce que oui, on s'attendrit pour ces personnages. Ils nous prennent à partie. Il n'y a pas beaucoup de mots, mais beaucoup d'actions. Ce que Chaplin

expliquait pour ses films, prend son sens ici sur scène : « The essential vitality of comedy on a screen springs from action, not speech. Dialogue is quickly forgotten. Action directly transmitted to an audience leave an indelible impression. »¹⁰²

Ce spectacle est construit d'actions qui impriment une trace émotionnelle chez les spectateurs. Qui dit action, dit mouvement ; mouvement des corps, mouvement des objets, mouvement musical. Chaque objet introduit dans le spectacle voyage, et a son utilité symbolique. La lampe éclairant la baignoire devient trapèze, les draps suspendus se transforment en entrée de la piste du cirque ou en écran pour le théâtre d'ombre, les chaussettes rouges en cravate. Les assiettes qu'il lavait dans sa baignoire deviennent ustensiles de jonglage. Il y a des courses-poursuites avec un vélo qui vient de nulle part, des jeux d'ombres qui évoquent la vie du cirque à l'ancienne. Les instruments de musique servent pour la musique, mais aussi pour créer des images et de la magie sonore. C'est le monde du cirque, c'est le monde des illusions. Le spectacle a une dramaturgie simple, mais il y a quand-même des numéros. Tout est très virtuose. Cependant, loin de surexposer cette virtuosité, les artistes exécutent leurs exploits 'mine de rien'. Il y a cette volonté de faire plaisir au public tout en retenue.

Tous ces exploits, comme par exemple la chute spectaculaire du piano dans la baignoire, arrivent naturellement et sont exécutés avec une adresse sans faille, car nous ne nous inquiétons aucunement pour le bien-être du comédien qui tombe, tellement il maîtrise sa chute. Un moment avant, le père fait du rola-bola sur ce rouleau avec une chaise. En même temps il tient en équilibre une assiette sur sa tête, tout en jonglant avec deux, trois, quatre assiettes ! Lors de plusieurs représentations, nous avons vu les assiettes casser. On a peur pour eux après quand ils marchent pieds nus entre les fragments. Quoi de mieux pour illustrer la fragilité que de marcher pieds nus au travers des assiettes cassées ? Pepijn, lors de l'interview à Bonheiden, a expliqué avec son accent aussi charmant que son père, que cette dimension est une part essentielle de leur spectacle de clown :

Le clown a aussi quelque chose de situation, plus qu'au théâtre. Je vois beaucoup ça ici avec ce spectacle. Il est tous les soirs différent, une fois le public est comme ça...et le public fait partie du jeu ! Une autre fois tu as un autre facteur. Tout peut jouer. Tu peux être ouvert à tout ce qui donne. Ce n'est pas quelque chose que je fais de A à B et que je sais d'avance. Tu es toujours dans quelque chose qui est ouverte aux situations, avec l'improvisation et comment je vais trouver les solutions. Je pense ça aussi donne quelque chose de naturel au fait. Voilà tu es là, et tu peux le partager. Si c'est pas facile et que tu sens que c'est pas bien, tu peux prendre le moment pour dire : mais non, je sais pas ! Et personne trouve ça grave !

¹⁰² Charlie Chaplin cité par Paul Duncan dans *The Charlie Chaplin Archives*, Köln, Taschen, 2021p473, traduction française : « La vitalité essentielle de la comédie sur un écran provient de l'action et non de la parole. Le dialogue est vite oublié. L'action directement transmise à un public laisse une impression indélébile. »

« Comme c'est un spectacle avec quasi tout le temps un rapport direct avec le spectateur, la création commence seulement quand les spectateurs sont là, la vraie émotion ne peut commencer qu'avec le public »¹⁰³, explique Danny Ronaldo. Le spectacle aurait dû avoir sa première pendant le premier confinement en 2020. La réalité a bien influencé et intensifié le cours de la création. Pepijn et Danny ne pouvaient plus travailler en équipe comme d'habitude. Ils se sont retrouvés un moment à deux dans une sorte de huit clos à travailler leur spectacle sans public. Cette expérience leur a permis de creuser des profondeurs et d'explorer les solitudes d'un monde aux portes closes. La solitude est bien ancrée dans la dramaturgie du spectacle. Comme le clown n'existe que devant le public, il va sans dire que le spectacle a changé encore beaucoup lors des premières représentations.

Ce spectacle se joue au cirque et au théâtre. C'est le premier spectacle que Circus Ronaldo crée directement pour les deux espaces. C'est différent, tous les deux ont un pouvoir particulier. Au théâtre il y a le seuil de scène qui est beaucoup plus présent. La scène et la salle sont coupées, donc le lien avec le spectateur n'est pas immédiat comme dans le cirque. Au théâtre il y a un silence absolu tandis qu'au cirque on entend les bruits de la vie tout autour. Sous le chapiteau il n'y a en effet qu'une membrane qui nous sépare de l'extérieur. Il n'y a pas à dire, avec son atmosphère particulière, le cirque crée immédiatement un lien avec ses spectateurs.

Rapport public

Pour analyser plus spécifiquement le rapport si particulier qu'ont ces deux clowns avec le public, il nous est très instructif de creuser l'origine du théâtre de Brecht. Comme évoqué, la parenté avec l'esthétique des films de Charlie Chaplin est évidente dans *Sono io ?*. En parlant d'esthétique, nous incluons ici aussi le rapport public. Chez Chaplin bien sûr il a été différent, mais à l'époque, ses films ont été principalement projetés pour un vrai public, donc le lien avec le spectacle vivant était très présent. Catherine Naugrette soulève que Berthold Brecht a pu développer son théâtre épique en partie grâce à son expérience de spectateur de films de Charlie Chaplin. Après avoir vu le sketch *Alcool et amour* de Charlie Chaplin au cinéma, Brecht décrit et analyse son expérience de spectateur tel qu'il l'a vécue en regardant *Alcool et amour*. Comme le dit le titre, le thème est grave, mais :

D'une part, le spectateur du sketch réagit à contrario des émotions qui lui sont montrées, comme le veut le théâtre épique. De l'autre, le jeu de l'acteur présente une série de

¹⁰³ Danny Ronaldo dans l'interview avec Frans Brood Productions, URL:<https://vimeo.com/491613901/09d90160ac>, consulté le 24 juillet 2022

décalages et de contradictions qui annoncent les techniques épiques. Il est à la fois totalement bouleversant et mortellement drôle. Il raconte une situation terriblement triste, mais avec une gestuelle tellement insolite - dans un portrait, il fignole précisément les lignes des fesses - qu'il provoque le rire au lieu des larmes, empêchant l'identification du spectateur (...) ¹⁰⁴

Brecht écrira ensuite : « Étranger à la tradition théâtrale, Chaplin, l'ancien clown, avait élaboré une nouvelle forme de figuration de comportements humains. » ¹⁰⁵ Brecht rend donc hommage à Chaplin et le remercie de lui avoir montré cette nouvelle forme qui, comme Brecht l'a écrit, ne vient pas du théâtre, mais du clown. Brecht admire Chaplin pour « son 'art entièrement pur', qui provoque le rire du public alors qu'il est 'd'un sérieux mortel' » ¹⁰⁶. « En introduisant le narratif dans le dramatique, Brecht opère ainsi une véritable révolution poétique, contredisant, abolissant vingt-cinq siècles de séparation entre les genres. » ¹⁰⁷

En lisant juste cette dernière phrase, on pourrait oublier l'influence clownesque, comme c'est si souvent arrivé par le passé, l'influence de l'art mineur sur le développement du théâtre. Ce serait alors grâce à un clown que Brecht aurait inventé le schéma du théâtre épique ? Le théâtre épique invite le spectateur à éprouver des émotions fortes, sans le plonger dans la situation, mais en le plaçant au-devant de la situation, pour qu'il ne soit pas paralysé, mais puisse agir. Il le fait en introduisant dans la forme dramatique le principe narratif, sans être la narration pure. Ce nouveau rapport au public est pour Brecht la clé pour éveiller la conscience collective et politique. C'est ce qu'on appelle la distanciation, die *Verfremdung*, qui empêche l'identification avec le protagoniste. Selon Brecht, le spectateur du théâtre dramatique se dit : « Je pleure avec celui qui pleure, je ris avec celui qui rit. », ¹⁰⁸ tandis que le spectateur du théâtre épique se dit : « Je ris de celui qui pleure, je pleure sur celui qui rit. » ¹⁰⁹ Et c'est exactement ce qui se passe ici dans *Sono io ?*. Nous verrons plus loin que l'influence de Chaplin et de Brecht est profondément ancrée dans la démarche de Danny et Pepijn. « Un théâtre sans contact avec le public est un non-sens » ¹¹⁰ écrit Brecht. Pour lui, « les deux fonctions du théâtre » seraient « : divertir et instruire », et il affirme que « depuis toujours, l'affaire du théâtre, comme d'ailleurs de tous les autres arts, est de divertir les gens ». ¹¹¹

¹⁰⁴ Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2010, p282

¹⁰⁵ Brecht cité par: *Ibid.*, p282

¹⁰⁶ Catherine Naugrette, *Ibid.*, p281

¹⁰⁷ *Ibid.*, p280

¹⁰⁸ Brecht cité par: *Ibid.*, p281

¹⁰⁹ Brecht cité par *Ibid.*, p281

¹¹⁰ Catherine Naugrette, *Ibid.*, p280

¹¹¹ *Ibid.*, p276

L'adresse est souvent invocation à bien agir (théâtre des jésuites, miracle médiéval) ou à prendre conscience de son aliénation. Elle tente d'établir un passage entre le monde de la fiction théâtrale et la situation concrète des spectateurs.¹¹²

Dans *Sono io ?* Danny Ronaldo a souvent ce « visage immobile, comme de cire » celui que Brecht décrit en sortant du film de Chaplin : « ...le visage de Chaplin est toujours immobile, comme de cire, un seul tressaillement le déchire, tout simple, fort pénible. Une figure blême de clown : il salit son gilet, s'assoit sur la palette, trébuche dans sa douleur, et dans un portrait il fige précisément les lignes des fesses. »¹¹³ A la place des paroles d'usage au théâtre épique de Brecht, les deux clowns dans *Sono io ?* usent de leur présence profonde pour invoquer le public. Tout en vivant leur drame dans leur univers, avec leur simple ouverture au public, ils nous interpellent et ouvrent notre cœur, leur expression minimaliste ouvrant des abîmes non accessibles aux mots. Et ainsi, nous sortons de leur spectacle transformés, dans l'état que Brecht souhaitait pour son public à l'issue de ses spectacles : prêts à agir.

Pepijn Van den Broeck-Ronaldo, le poids plume de la 7ème génération

Pepijn est le premier de cette famille de cirque et de théâtre forain qui choisit de faire le cirque, sans l'apprendre dans le cirque familial. Nous avons eu la chance d'avoir Pepijn comme élève pendant deux ans à l'École Internationale de Théâtre Lassaâd en jeu, analyse de mouvements et acrobatie. Lassaâd est une école de théâtre basée sur la pédagogie de Jacques Lecoq (Paris)¹¹⁴, une pédagogie essentiellement basée sur le jeu physique et la création. Pepijn venait à peine de sortir de l'école secondaire en option cirque et n'avait même pas vingt ans. Personne ne savait que c'était le fils de Danny Ronaldo. En lisant les paroles de Pepijn maintenant, et surtout en découvrant tout le Circus Ronaldo, nous comprenons mieux cette démarche.

Il arrive un moment où un fils réalise que son père aussi n'est qu'un homme. Presque en même temps, j'ai découvert le monde en dehors du cirque. Tout à coup je n'étais plus le jeune fils d'un grand homme, le fils qui marchait dans ses pas. Je traçais ma propre voie, qui m'a rapidement placé devant le choix entre le cirque et le monde extérieur. Le cirque possède une singularité indomptable. Les familles circassiennes existent entre les mailles du filet. Plus je voyageais loin et plus je me sentais indissociablement lié à ce que mon père, et son père avant lui, avaient créé. Ça circulait dans mes veines. J'apprenais d'innombrables nouveautés et continuais inconsciemment à me battre contre nos ressemblances. Puis je suis revenu et, en entrant sous le chapiteau, j'ai repris sans me retourner mon rôle de fils. Même si ce rôle m'était à présent étranger.¹¹⁵

¹¹² Patrick Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Malakoff, Armand Colin, 2019, p113

¹¹³ Brecht cité par: Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2010, p281

¹¹⁴ URL : <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>, consulté le 25 juillet 2022

¹¹⁵ Pepijn dans dossier *Sono io?* <https://fransbrood.com/producties/sono-io/>, consulté le 14 juillet 2022

Pepijn était l'élève dont un professeur peut rêver. Talentueux, travailleur, équilibré émotionnellement, à l'écoute de toutes les propositions, un élément amenant calme et confiance dans le groupe, qui tire vers l'avant discrètement, sans s'imposer. Il avait les meilleures bases, ses capacités physiques au top, il était déjà acrobate, ça se voyait. Mais chaque année il y a des acrobates parmi les élèves, donc ça n'éveillait pas de soupçons. Nous n'avons même pas songé une seconde en lui donnant cours qu'il était le fils d'une si grande famille de cirque et de théâtre. Il suivait toutes les indications à la lettre, sans aucune prétention, en se laissant guider car il était en pleine confiance. Ce fut à la fois une chance et un honneur d'avoir pu le compter parmi nos élèves.

Quelle élégance de ne pas avoir dit qu'il était le « fils de », quelle liberté ça lui a procuré d'apprendre une autre façon de faire que celle qu'il avait vue tracée devant lui par ses ancêtres. Ainsi libérés de toute pression inutile et nocive, c'est avec aisance que ses professeurs ont pu se consacrer à l'apprentissage et à la transmission des savoirs. Par ailleurs, quand nous sommes venus voir son spectacle *Sono io ?* la première fois il s'est senti sous pression et a voulu bien faire pour son ancien professeur. En lui rappelant le cours de clown que nous avons eu la chance de pouvoir lui donner dans le cadre de sa classe, il s'est souvenu :

Moi j'ai bien aimé l'école Lassaâd, parce que pour moi, c'était remettre en question de nouveau tout, vraiment tout ! Par exemple, le clown chez Lassaâd, moi je n'ai pas compris. Je pense ça c'est dans l'âme de l'école. Elle dit : « Mais attends, prends encore le temps, on va te faire redécouvrir tout ce que tu peux faire ! » C'était vraiment joli de redécouvrir toutes ces différentes approches. Je me souviens aussi que Lassaâd disait toujours, qu'il ne faut jamais aller contre, jamais être offensif, qu'il faut toujours être avec, c'était quelque chose de très ouvert. Et je me disais : « Mais ça ne peut pas marcher, quand je suis toujours avec ! », et après je pensais aussi : « C'est la sensibilité ça ! » Et du coup je trouvais intéressant qu'il disait ça. Alors tu te dis, ah oui, ça aussi et ça... »¹¹⁶

Et c'est vrai qu'il a bien écouté les consignes. En lui proposant un exercice de clown que Lassaâd a souhaité que nous dirigions avec la classe, c'est le seul élève qui s'est montré entièrement disponible, ouvert et inventif.

Pour un exercice peu spectaculaire et contraignant, c'est avec rien qu'il a trouvé sa liberté. Son côté touchant et drôle nous avait touché. Et oui, c'était une évidence pour nous : lui c'était un clown, les autres ils essayaient. Lui seul était un clown né.

¹¹⁶ Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022. Les citations suivantes seront aussi issues de cette interview

Un spectacle autobiographique ? Échange autour du spectacle avec les créateurs



Pepijn et Danny Ronaldo, *Sono io?* Photo extraite de URL: <https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/>, consulté le 30 juillet 2022

Les questions : « Qu'est-ce qui est vrai ? Qu'est-ce qui est la fiction ? » ont de l'importance dans la dramaturgie du spectacle. Nous avons eu la chance de pouvoir converser avec Danny et Pepijn avant une représentation de *Sono io?*, pour nous éclairer.¹¹⁷ Nous apprenons que le fait de voyager entre la vraie vie et l'imaginaire fait partie intégrante de la démarche du Circus Ronaldo aujourd'hui. Nous avons envie de commencer par la base du spectacle, le clown, car *Sono io ?* est un hommage au métier de clown. A la question, s'il se présente comme clown, Danny nous répond : « C'est difficile à dire. Oui, certainement un clown ! ... je crois », pour tout de suite semer le doute. Expliquant son incertitude, il continue :

Quand j'étais très jeune, j'avais même un peu honte de dire que je suis clown. A cette époque, c'était un art un peu bouché. L'image du clown était vraiment forcée. C'étaient des personnages très commerciaux qui n'étaient pour moi pas en lien direct avec le métier de clown.

Alors il nous explique, qu'à la question « Qu'est-ce que tu fais ? », à l'époque il était plus à l'aise de répondre « artiste de cirque » que clown. Aujourd'hui, il affirme plutôt son identité de clown. Pour terminer le sujet, il lance d'un air grave : « Ce n'est qu'un mot. » Avec l'âge, il dit qu'il aime vraiment de nouveau beaucoup le théâtre. Il a eu des périodes dans sa vie où il a fait beaucoup de jonglage, du funambulisme et beaucoup de techniques de cirque. Maintenant

¹¹⁷ Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022. Les citations suivantes seront aussi issues de cette interview

quand il fait un spectacle, il se demande toujours : « Est-ce que je dois faire ça encore ? » Mais il est toujours dans l'ambivalence : « Quand je vois des films des jongleurs à l'ancienne, je dis ah oui, il ne faut pas du théâtre. C'est aussi dramatique un jongleur de massues ! » Mais en même temps, c'est une sorte de nostalgie. Il dit d'un air très sérieux : « Je n'ai plus cette naïveté de me prendre moi-même au sérieux, c'est plus possible. Je dois faire quelque chose de comique avec ! » Ce qu'il aime aujourd'hui, c'est tendre un miroir au public, jouer avec les sentiments. Mais juste montrer une discipline, il n'en est plus capable, explique-t-il avec un brin de nostalgie et de malice. « C'est dommage de temps en temps même ! », et il se souvient de sa jeunesse, quand il était si fier de ses numéros circassiens et il avoue : « Et maintenant ça me semble si ridicule. »

En l'entendant parler, je vois le vieux clown qu'il joue dans *Sono io ?* qui se prend tellement au sérieux, mais que lui Danny le créateur et metteur en scène tourne au ridicule. Quand nous lui demandons si ça ne correspond pas un petit peu à ce qu'on dit aussi du clown ; que d'abord c'est un acrobate ou un jongleur, qu'il doit être très bon dans des disciplines, puis il devient plus âgé et n'a plus besoin de faire tout ça, qu'un clown doit être passé par là, il nous répond songeur : « Ça c'est la grande question ! Il y en a qui disent qu'il faut passer par tous ces points pour après les effacer. Peut-être oui ! » En voyant la qualité du jeu depuis le début quand il est dans la baignoire, on sent et on voit que c'est ce corps qui a vécu des choses. Ce n'est pas juste quelqu'un qui a l'idée : « Oui, je vais faire le clown ! » S'il n'avait pas fait tout ça, certainement, ça ne résonnerait pas de la même façon. Danny continue à réfléchir : « Il y a un genre de vérité présente dans ce que tu fais, quand tu l'as vraiment fait. »

Quand nous lui demandons-si ça a été toujours une évidence pour lui, de faire du cirque, il nous répond clairement :

Depuis tout petit, je voulais faire ça, je n'avais pas de doute. Les doutes sont venus quand j'avais seize ans. C'était vraiment une période difficile, où je me demandais : « Est-ce que je veux vraiment faire ça ? » Et après aussi, quand j'avais trente ans, j'ai eu une période avec beaucoup de doutes et de frustrations. Les doutes sont certainement venus, parce que j'ai senti qu'il me manquait quelque chose. La communication avec le public n'a pas marché, j'étais frustré. A cette époque, je ne savais pas encore, comment faire mieux. Je ne savais pas comment tu fais ! » Et aujourd'hui il dit de ne plus avoir de doute et affirme : « Et même maintenant, si je pouvais choisir de nouveau depuis le début, je crois que je vais choisir de nouveau pour faire du clown et le cirque, parce que j'aime vraiment hyper fort ! Mais c'est vrai, j'ai eu des périodes, oui, avec beaucoup de doutes, oui.

Pepijn nous répond à la même question :

Oui, je pense que c'était toujours une évidence, normal quand tu as un peu grandi avec le cirque. Mais je sens que ça change selon comment se passe le spectacle. Si j'ai eu un très mauvais spectacle, je m'assois, et je me demande « Pourquoi je fais ça ? » Et le lendemain peut-être je ne me pose plus du tout cette question ! » Puis il parle de la période du covid : « Ce qui est très étrange et spécial avec l'art et le clown, c'est à quel point ils sont

nécessaires dans cette société ! Pendant le covid, on pensait le contraire, qu'on était peut-être le moins urgent dans la vie. Maintenant ça fait très plaisir d'entendre les gens qui disent « On a besoin de vous ! ». Et alors pour moi, ça devient évident, et je me dis que je fais un métier. Il n'a pas la même utilité que celui du boulanger : quand il n'y pas de pain, tout le monde a faim. Mais maintenant l'utilité, je la sens quand les gens sortent le soir après le spectacle, je sens qu'on a apporté quelque chose au niveau humain. C'est une recherche qui me tient à cœur, de voir à quel point tout ce que je fais est important pour une image plus grande. Maintenant on sent à quel point on aide aussi les gens à comprendre des choses.

Et avec un rire joyeux il dit : « Il y a ça beaucoup dans le clown, que tu fais comprendre des choses aux gens, comme un prof à l'école, mais d'une manière plus joyeuse. » Dans sa façon de voir la fonction de son métier de clown dans la société, nous pouvons voir la parenté avec le théâtre de Brecht. Brecht affirmait que le théâtre à la base c'était du divertissement, mais il l'a utilisé pour éveiller les consciences : « divertir et instruire ». Avec d'autres mots, Pepijn nous décrit la même motivation pour jouer son spectacle : « comme un prof à l'école, mais d'une manière plus joyeuse. »

Cela nous mène à poser notre prochaine question qui consiste à savoir, s'il y a une sorte de philosophie derrière tout ça, et Danny nous répond : « Si tu es né sur cette terre, tu veux partager des choses. C'est un désir humain. Mais comment ? Qu'est-ce qui est nécessaire dans le monde? »¹¹⁸ Puis il explique qu'à chaque nouvelle création, il réfléchit beaucoup à ces questions, en se disant qu'en même temps il ne faut pas trop penser à ça. Mais on sent que ça lui tient à cœur.

C'est vrai, je cherche toujours quelque chose. Et ça commence avec un manque. Quand je me rends compte qu'il y a quelque chose qui me manque vraiment fort, beaucoup de fois, c'est le début d'une idée. Et si je rencontre d'autres personnes à qui manque cette même chose, je sens que je suis sur quelque chose. L'idée de jouer ensemble, est venue par le fait de se manquer beaucoup. J'étais souvent en tournée quand Pepijn était petit et je n'ai pas pu passer beaucoup de temps avec lui. Maintenant quand on fait le spectacle, on a cette connexion avec le public qui se dit : « Mon fils me manque beaucoup aussi ! » ou : « Je ne trouve pas le lien. J'ai perdu le lien... » Donc oui, si tu es un artiste, tu essaies de sentir, ce qu'on a besoin dans le monde pour continuer et pour être plus heureux.

Puis il continue dans sa réflexion sur la situation actuelle du monde avec la guerre en Ukraine: « Je me demande vraiment, toutes les personnes du monde, de quoi avons-nous besoin pour se comprendre ? Pourtant, les clowns ont déjà joué il y a longtemps dans la commedia dell'arte avec leur innocence les horreurs de la guerre ! », mettant les clowns et la commedia dell'arte dans la même famille. D'un air pessimiste il constate que ce besoin de faire la guerre est si fort, qu'encore aujourd'hui, c'est la loi du plus fort qui gagne.

¹¹⁸ Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022. Les citations suivantes seront aussi issues de cette interview

On peut se poser la question, si ça vaut la peine d'être clown et de créer le miroir des gens? Parce qu'à la fin, on ne change pas beaucoup ! Même si à côté de ça, plein de choses au niveau social et communication évoluent dans le bon sens. Mais cette loi-nature est beaucoup plus forte que toute la culture, la poésie, le romantique qu'on crée. C'est dur de réaliser cela. Et en même temps tu dis : « Ah oui, c'est comme ça. » Et ça aussi, c'est un peu le clown qui dit ça. »

On voit ici que même son point de vue sur le monde est forgé par les yeux du clown qui regarde ce monde et il retrouve le rire : « Même si je ne le fais plus moi-même, j'aime encore beaucoup les clowns qui font les claques, les coups de pieds et les gâteaux dans la figure. Parce qu'à la fin le monde humain, c'est ça ! Et c'est bon qu'on s'en rende compte en fait. » Clairement avec leur spectacle ils ouvrent un espace qui mène chacun à contempler sa propre fragilité. Humblement contempler les fragilités dans nos relations humaines pourrait amener à plus de paix dans le monde. Le clown selon Danny a ce rôle, de montrer à l'humain ses fragilités pour pouvoir évoluer vers un monde meilleur, tout en se rendant compte que c'est une mission inaccessible.

Les micro-conflits qui éclatent quotidiennement dans nos pensées et nos familles sont en relation directe avec ceux qui déchirent les peuples et les nations, dans le monde entier. La certitude de détenir la vérité, l'intolérance pour tous ceux qui ne partagent pas notre point de vue, ont été à l'origine de bien des maux. Dès que nous nous enfermons dans la certitude que telle idée est une vérité absolue, nous devenons prisonniers de nos propres opinions (...) Porter notre attention sur les racines de la violence qui est en nous, c'est revenir à la guerre à la source : si nous l'arrêtons dans nos cœurs et nos esprits, nous saurons forcément la faire cesser dans le monde extérieur.¹¹⁹

La conversation est intense, nous parlons de leur spectacle, mais aussi du clown qui est le personnage central de cette pièce. Ils parlent de la 7^{ème} génération de clown que Pepijn incarne. C'est vrai dans leur spectacle, et c'est vrai dans la vie de leur famille. Cela nous permet d'apprivoiser davantage toute la profondeur de ce spectacle.

Mon fils... Je me reconnais dans ton regard. Le moindre de tes gestes semble être l'un des miens. Quand je te regarde, je me vois. Mais tu es plus léger. Sans rien faire, tu soulignes ma propre lourdeur. Tu m'obliges à ne pas sombrer dans un océan de pure évasion. Je veux être là pour toi. Je veux être grandiose. Non seulement en tant qu'artiste, mais aussi comme père...¹²⁰

Aujourd'hui en Flandre, le gouvernement, pour son décret des arts de la scène, doit définir clairement les limites du cirque pour distribuer les subventions. La voix de Circus Ronaldo compte pour l'élaboration de ce nouveau décret, ainsi que celles de jeunes nouveaux circassiens qui s'élèvent et qui disent que le clown ne fait pas partie du cirque, qu'il doit aller au théâtre !

¹¹⁹ Thich, Nhath, Hanh, *L'art de la paix*, 2006, JCLattès, , p21-23

¹²⁰ Danny Ronaldo, texte extrait de dossier *Sono io ?* <https://fransbrood.com/producties/sono-io/>, consulté le 14 juillet 2022

Danny rétorque : « Pour nous le clown, c'est l'âme du cirque ! » Quand Danny tente de nous expliquer ce qu'est le clown selon lui, trouver les mots justes en français est difficile : « Le clown, c'est la combinaison pour moi. » Pour mieux se faire comprendre, il rajoute :

Il y a aussi dans la vraie vie des personnages qui sont stupides, qui font des choses moches et contraires et pas bien. Ils sont toujours un peu les victimes de la société. Ils tombent, ils ne sont même pas capables de bien s'habiller. En même temps tu te dis : « Ce personnage a beaucoup de richesse de vie ! ». Il y a cette double ligne, entre stupide et sage en même temps. Et ça te touche, des personnages comme ça. Le clown c'est un peu ça. Il n'est pas seulement comique. Il a une autre sagesse que celle qui est valorisée par notre société. Il a un autre univers. Quand le clown entre sur scène ou dans la piste ou dans les rues, tu vois qu'il a une autre manière de voir les choses. Ce n'est pas seulement quelqu'un qui fait des blagues ou qui est super entraîné à faire des mouvements. C'est un peu mystérieux, c'est un peu la magie. Chaque clown joue avec les sensations de là où il se trouve dans son propre monde. Pour cette raison, un clown de cirque est souvent très différent d'un clown de théâtre ou de rues. La source dans laquelle il puise pour ses blagues et les situations qu'il a envie de mettre en scène, se trouve dans son monde de cirque. Presque tous mes spectacles parlent du cirque. Et c'est certainement parce que c'est mon monde et que j'y ai grandi, que je fais toutes les sensations et émotions de mon monde. C'est pour ça que je suis, pour moi, un clown de cirque.¹²¹

Sa définition est limpide. Nous nous intéressons à la différence entre le clown et le comédien et Pepijn nous répond :

Un comédien peut jouer plusieurs rôles. Le clown joue toujours son clown à lui et sa manière comment il est, comment il voit les choses. Il ne peut pas dire : « Je vais le faire comme l'autre ». Maintenant je le vois beaucoup avec nous, que la frontière entre le personnage, le clown et toi-même dans la vie est très mince. Mince même pour le spectateur: à la fin il dit ton nom ! Il dit : « Ça c'est toi. » Dans le cirque il y a beaucoup ça, que tu ne vois pas la frontière entre « il joue » et « il est comme ça ».

Danny précise : « Il y a beaucoup plus de vérité, même que c'est une vérité théâtrale. C'est la croyance que tu as dans ce personnage qui est différente de celle du comédien au théâtre. Quand le comédien joue le roi, tu crois qu'il est vraiment le roi. Mais c'est un autre code. Pour le clown, la vérité est beaucoup plus proche. » Nous demandons à Danny, si suite à la période de doutes à l'âge de seize et trente ans, c'était sa propre recherche qui l'a amené à être le clown qu'il est aujourd'hui. Et alors il nous explique précisément, en détail, sans s'interrompre :

Cette frustration que j'ai eue venait du fait que j'étais en train de grandir plus large que la possibilité de l'image que j'avais apprise de ce que c'était le clown et le cirque. Je suis né dans une situation. J'ai vu des autres clowns dans mon petit monde de cirque et j'ai toujours pensé : « Ah oui, c'est comme ça que je dois le faire aussi ! » J'ai grandi dans une époque où c'était très important que le clown soit adapté aux enfants, comme c'était la plus grande partie des spectateurs. Il y avait des périodes que ça n'a vraiment plus marché, moi et les enfants. J'étais en guerre avec le public. Je me rends compte seulement maintenant que j'avais déjà des désirs pour faire autre chose, mais sans savoir exactement ce que je voulais. Je n'avais pas beaucoup d'exemples. Quand j'ai vu quelques exemples et que j'ai vu que

¹²¹ Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022. Les citations suivantes seront aussi issues de cette interview.

le public accepte, là ça m'a appris beaucoup. Surtout dans le monde du théâtre j'ai vu qu'on peut aussi jouer avec des sentiments et des émotions, que le clown ne doit pas être tout le temps drôle. Quand j'étais jeune, j'ai toujours appris qu'il faut soigner le spectateur, parce qu'il n'y avait pas de subventions. C'est eux qui te payent le ticket, donc tu as vraiment besoin d'eux ! Donc il ne faut jamais faire quelque chose qui va provoquer. Et en fait, ce n'est pas vrai ! Parce que les gens viennent aussi pour être un peu provoqués et ils demandent en fait que tu les tires dans la situation relax. Quand tu as seize ans, tu sens qu'il y a quelque chose que tu veux changer, mais tu n'as pas de perspective comment le faire. Ça m'a vraiment fait du bien de commencer à jouer l'Arlequin avec un masque et vraiment être démoniaque et moche pour les spectateurs, de crier. C'était quand j'avais vingt-deux ans. Pour le spectateur ce n'était pas vraiment 'le clown', donc c'était possible d'être un peu moche. La commedia dell'arte n'était pas du tout connue à l'époque. Ces personnages avec le masque me permettaient d'être un peu plus diabolique. Ça m'a déjà aidé. J'avais toujours appris que les clowns versent les larmes dans les coulisses et quand tu es sur scène tu dois être le clown qui rit. C'était un peu une chose, un cliché. Petit à petit, j'ai appris que tu peux aussi partager tes émotions sur scène. Mais c'est encore dur. Il y a quelques années seulement, quand j'ai créé mon solo *Fidelis Fortibus*, c'était même difficile, parce que la dernière demi-heure, j'arrête de jouer, j'arrête vraiment le personnage. Quand j'ai fait les essais au début, il y avait beaucoup de gens qui disaient, aussi des amis : « Ah non, il ne faut pas faire ça, ah, c'est dommage ! Il y a des moments si beaux et à la fin tu casses tout ! Ça ne va pas marcher ! Tu vas vraiment perdre beaucoup de possibilités ! » Et j'avais la chance que j'avais une femme qui m'a aidé avec la mise en scène qui a dit : « Non non, ça va, c'est bien, c'est ça que les gens veulent ! » C'était il y a six années seulement, il n'y a pas si longtemps. Ça reste difficile toujours. Qu'est-ce que je peux faire sur scène ? C'est toujours une question. Même ici avec ce spectacle qu'on fait maintenant, on ne fait pas beaucoup de techniques de cirque, et quand-même, c'est annoncé *Circus Ronaldo*. Il y a un chapiteau. Je sens ça aussi, tu peux arriver jusqu'où là ?

D'après son récit, on pourrait penser que dans *Sono io ?* il n'y a pas beaucoup de techniques de cirque. Mais comme soulevé plus haut dans le chapitre sur la dramaturgie, il est rempli de prouesses circassiennes, seulement, l'axe principal est le fil théâtral. Quand nous avons vu *Sono io ?* la première fois dans le chapiteau, il faisait déjà très froid. Danny est dans une baignoire. Même si l'eau est peut-être chaude, il faisait froid. Quand on sort du spectacle, tous les deux sont pieds nus sur le gravier, cette image nous est vraiment restée, c'est une image christique. Ils sont à la sortie, on ne les attend pas, on est presque saisi par leur apparence, car on sort de la pénombre des coulisses et on pense qu'ils sont partis. Mais ils tiennent la bâche du chapiteau pour nous laisser sortir. Quand nous demandons si ça fait partie de la démarche, de dire que tu pousses ton corps un peu à la limite, Danny s'étonne : « Hmm oui, ... pour moi ça ne se sent pas comme ça. C'est une évidence un peu pour moi. » Pepijn enchaîne :

Il y a beaucoup ça dans le cirque. Il faut te pousser, et je pense que c'est ce qu'on fait. C'est l'idée derrière ça, que les deux poussent l'un et l'autre, ou au moins ils essaient de pousser. La question est : « Où est-ce qu'on va arriver ? » Le père et le fils ne savent pas. Ils arrivent, c'est tout. Ils ont ça en eux, de se pousser plus loin, si ça va mal, si ça va bien. Mais je pense en vérité qu'on n'est jamais dans l'exploit. C'est juste quelque chose dans le jeu. On se pousse dans le jeu. Quelles sont les limites du personnage ? Où est-ce que ça fait mal ? Où est-ce que c'est mieux ? Je pense c'est physiquement, mais aussi émotionnellement.

Et Danny :

Je me rappelle un emplacement où il y avait du gravier. On a dit : « Ah oui, ça va faire mal aux pieds ici ! » Mais tu dis : « Oui, oui ça va faire mal ! ». Je ne sais pas pourquoi, si c'est parce que c'est ton métier ou si c'est que tu veux faire bien, la question « Mais est-ce qu'on va faire ça, oui ou non ? » ne se pose pas.

En tout cas l'image était forte. Nous voyions juste les pieds sur le gravier. On voit bien que ce n'est pas calculé, mais ça rajoute à l'émotion du spectacle. Parlant des incalculables, Pepijn raconte : « On joue à beaucoup d'endroits différents, et à chaque fois tu sais que du début à la fin tu veux faire le mieux possible. Souvent, quand il y a beaucoup de choses cassées sur scène, tu te dis : « Mais dans quelques minutes il faut que j'aïlle là-bas, est-ce que je vais trouver une solution ? » Tu penses à différentes possibilités et après tu y vas et tu fais. En pensant aux obstacles, Danny témoigne :

C'est aussi comme ça quand tu as un public difficile. Quand de temps en temps les organisateurs te demandent : « Est-ce que tu peux jouer pour des jeunes de seize à dix-sept ans ? » Et là tu sais, ça va être vraiment difficile. En même temps tu te dis : « Ah oui ! » Je crois que derrière dans ta tête tu as une petite voix qui dit : « Mais oui, c'est bien quand c'est difficile ! » Je me dis c'est aussi un moteur. » Danny continue : « J'ai une fois fait mon solo, c'était une scolaire, mais les organisateurs ont vraiment fait une erreur. Ils arrivent et c'étaient que des petits de quatre ans ! Le plus vieux avait cinq ans. C'est un spectacle vraiment pour les au moins douze ans et plus. Je dis : « Mais ce n'est pas possible ! » Mais il n'y a rien à faire. Au moment où tu vas dire : « Non, je ne fais pas, on va annuler ! », il y a quelque chose en toi qui dit : « Mais oui, on va faire ! » Et tu adaptes sur le moment. Ici c'était un personnage qui se fâche vraiment sur les spectateurs et qui commence à jeter les choses. Au début tu penses : « Comment vais-je faire ça ? » Mais c'est vrai, c'est comme Pepijn dit, ça te pousse à t'élargir. Parce que si tu es seulement capable de faire quelque chose dans les « bonnes conditions » et que tu ne vas pas prendre le risque de jouer sur le gravier ou pour un public pas vraiment adapté, alors là tu n'es jamais à cent pourcent sûr que c'est juste ce que tu fais, car ça ne marche que dans certaines situations, tu restes dans ton palais. Il y a toujours ce désir en toi de vérifier la réalité de ce que tu fais.

Nous avons pu voir chez Chrétien, qu'il n'y a pas de recette pour faire face à notre fragilité. C'est comme le clown qui doit traverser la scène pleine d'assiettes cassées, il y a une part d'improvisation dans l'acceptation de notre fragilité. Le fait de se laisser surprendre et laisser place à l'imprévu pour trouver la voie, est essentiel. Quand il y a quelque chose de précaire sur notre chemin, nous devenons inventifs ! Sur scène chaque clown trouvera sa propre façon. Communiquant au public cette difficulté qu'il éprouve, il nous invite à ne pas masquer les situations qui nous poussent en pleine fragilité. Nous lui demandons si ce ne serait pas propre au clown. Le clown essaie toujours de s'en sortir, même si le bateau coule. Danny nous répond :

Quand tu es clown, tu sais que les meilleurs clowns sont ceux qui sont le plus sensibles et le plus capables de sentir les gens tout en jouant. Les meilleurs clowns c'est aussi ceux qui ont le plus d'expérience en rater les choses. Chaque fois que tu rates et que tu te rends compte, que ce n'était vraiment pas bien, et que tu te dis : « Je n'étais pas capable, » dans ces moments-là, tu sais que tu apprends beaucoup. Chaque chose qui n'était pas bien, dans

ton cerveau est une petite fiche extra qui dit : « Si ça arrive une prochaine fois, tu peux aussi faire ça ! » Il y a tout des petits « trucs ». Parce qu'un clown c'est aussi un manipulateur, si on est très honnête. Il manipule les gens avec beaucoup d'amour. Tu dois être capable avec un public qui n'est vraiment pas avec toi, qui est difficile, de trouver des trucs pour retourner la situation. Tu apprends dans les moments les plus difficiles, comme un marin apprend le plus quand il y a la tempête sur la mer !

Nous nous interrogeons sur ces « petites fiches extra »¹²² et comment les employer sur scène. Chez le clown tout doit apparaître comme si c'était la première fois et doit être joué le plus naturellement possible. L'art de faire et refaire les choses exactement de la même façon n'est pas donné à tout le monde. Il faut avoir une grande technique comme un virtuose de musique, pour pouvoir sortir et jouer avec ces fiches.

Oui c'est vrai. Une des choses pour être le meilleur clown, c'est aussi eux qui ont dans leur tête un ordinateur le plus sophistiqué. Si tu joues cent pourcent avec tout ton corps et tout ton cerveau dans le jeu, ça ne va pas. Si tu es trop dans ton ordinateur en train de régler des choses, ça ne marche pas non plus. C'est le mélange de ces deux, d'être pour la plus grande part dans le jeu, mais il y a toujours une petite part de toi, une petite pièce de l'ordinateur qui reste très « pas émotionnelle », mais très technique, qui réalise : « Ah oui, cette Madame il faut faire attention. Elle rigole beaucoup maintenant, mais ça veut dire que peut-être à la moitié du spectacle, on va la perdre... » Il y a toute ton expérience dans ce petit ordinateur qui est tout le temps en train de te donner des informations. Donc l'ordinateur le plus sophistiqué donne le maximum de possibilités. C'est vrai que tu apprends ça en train de jouer dans des situations très difficiles.

Charlie Chaplin

Dans l'interview que nous avons eu la chance de mener avec Pepijn et Danny Ronaldo en mai 2022, nous avons demandé à Danny quel était l'acteur de cinéma muet qui l'inspirait le plus. Sa réponse venait droit du cœur.

Pour moi parmi tous les acteurs géniaux, il y en a un qui est super-super génial : Charlie Chaplin. Harold Lloyd et Buster Keaton sont super forts aussi, mais pour moi Chaplin est juste encore plus haut parce qu'il est capable de voir les choses dans la vie et il est capable d'adapter ça dans un film avec un genre d'humour pour faire rire les gens avec quelque chose qui n'est pas drôle, pas du tout, et ça, c'est fort pour moi, le moyen comment il peut être comique avec les choses qu'il a senties dans sa vie. Je parle là de l'époque de ses grands films : comment il a toujours fait de sa propre situation, comment il était dans la société, dans le monde, adapté ça dans un film, adapté ça dans son monde de clown. Ça pour moi, c'est très grand. Par exemple avec *The great dictator*¹²³, où il était capable de prendre un sujet si sérieux, surtout au moment où il l'a créé, si fort, si lourd, si dangereux-même, et de faire là quelque chose de comique, oui, et en même temps très émouvant, ça pour moi c'est hyper-hyper fort.

¹²² Comme il l'explique dans la citation précédente

¹²³ Charlie Chaplin, *The great dictator*, 1940

Puis Pepijn, son fils ajoute : « C'est beau, comment il utilise le clown pour dire des choses... » et Danny termine la phrase : « ...très sérieuses. » Et en pensant à la démarche de Chaplin, Pepijn réfléchit : « Ça manque parfois je trouve aux clowns qui font plein de blagues. Ils ne savent pas ce qu'ils veulent dire avec ça. » Son père continue la réflexion : « Ou ils cherchent ce qu'ils veulent dire et j'ai l'impression que Chaplin a juste adapté ses émotions dans son travail. Dans le film *Limelight*¹²⁴ c'est si clair pour moi. Chaplin était vraiment un vieux clown, son histoire avec l'Amérique qui l'a poussé dehors... » Cela correspond à ce que Chaplin a vécu à ce moment. « Et c'est dangereux, parce qu'on risque de faire un film où le gens disent : 'Allez, il s'apitoie sur son sort !' »

Ici nous entendons résonner tous les risques que Danny prend à chaque spectacle pour faire quelque chose de nouveau, d'encore plus touchant, d'encore plus personnel. Dans leurs réponses, nous voyons clairement une admiration pour Charlie Chaplin qui est partagée par les deux clowns, père et fils. En commençant cette recherche sur le clown, Charlie Chaplin était pour nous l'exemple le plus proche de ce que nous définirions comme être un clown. Pas étonnant que nous nous retrouvions complètement avec l'univers de ces deux clowns. Il y a une sorte de nostalgie vers un ancien temps, c'est aussi pour cette raison-là que nous avons posé cette question. L'esthétique du décor, des costumes et des accessoires n'est en général pas contemporaine, mais fait plutôt penser au début du dernier siècle. Aussi la musique y joue un rôle important. Quand elle est enregistrée, elle appuie les sentiments. Leur spectacle *Sono io ?* contient ce qu'ils admirent dans les films de Charlie Chaplin : être drôle sur un fond sérieux. Si ça c'était un des buts du spectacle, c'est clairement réussi. *Limelight*,¹²⁵ le film de Chaplin évoqué par de Danny, parle en quelque sorte d'une thématique similaire que celle dans *Sono io ?* : celle du clown qui vieillit. Danny Ronaldo cherche clairement à faire quelque chose qui fasse sens en rendant ce monde plus joyeux, plus paisible. Les paroles de Chaplin dans son personnage de *Limelight* parlent du miracle de l'existence : « You are alive, you better make the best of it ! »¹²⁶

¹²⁴ Charlie Chaplin, *Limelight*, 1952

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Le clown Calvero dans *Limelight*, traduction: « Tu es en vie, autant en faire, de ce qui à de meilleur ! »

Le paradigme de la fragilité dans *Sono io ?*

Comme nous l'a montré Jean-Louis Chrétien dans son livre, la fragilité, contrairement à la faiblesse, indique la présence d'une ligne de faille, d'une possibilité de brisure qui pourrait survenir à n'importe quel moment suite à des événements intérieurs ou extérieurs. Le mot fragilité contient en lui un nombre indéfini de possibilités. L'humaine fragilité a de multiples sens et peut arriver sous différentes formes et à différents endroits. C'est un monde des possibles et en cela ce terme est résolument positif. C'est ce qui nous semble exactement illustré par la mise en scène des deux clowns dans *Sono io ?*. Ils se promènent tout le long du spectacle sur cette ligne de rupture. En quelque sorte, c'est la spécialité du clown de faire le funambule sur cette ligne de faille humaine. Danny et Pepijn expliquaient que dans des situations difficiles, il y a aussi une possibilité de découvrir quelque chose de nouveau. Le clown prend des risques, le risque que ça casse, comme par exemple quand ils font du rola-bola sur le piano. Plutôt au début du spectacle, pour empêcher son fils de toucher le vieux magnétophone, le père dit : « *Fragile, fragile !* ». Dans le spectacle pour enfants¹²⁷ le clown Danny Ronaldo jongle avec des œufs qui cassent. Nous lui demandons-comment il voit le rapport du clown avec la fragilité humaine.

Je crois que le clown est un peu un symbole de la fragilité humaine et il est en même temps la preuve que la fragilité à la fin est la plus grande force qu'on a. C'est pour ça que je crois qu'on aime le clown si fort. C'est parce qu'il donne de l'espoir. Parce qu'il n'est pas capable de faire les choses bien. Il tombe, il rate beaucoup de choses, il est hyper fragile et à la fin il a le plus grand succès avec ça. Dans le monde du cirque traditionnel, c'est le clown, beaucoup de fois, qui a le plus grand succès de tout le spectacle. Encore plus que le trapèze volant, que le dompteur de lion ! Ça c'est un espoir ! Tu rentres à la maison avec la pensée que même si tu es dans la société « le plus fragile », tu peux avoir le plus grand succès. Il y a une possibilité pour l'homme fragile dans nos sociétés. Et si tu perds dans la société cette émotion, c'est vraiment très dur de vivre. Si tu sais : « Ah oui à l'école je dois vraiment toujours avoir dix, dix, dix, parce qu'autrement il m'arrive à être puni ! », alors là pour un enfant c'est bien d'aller au cirque et de voir que le clown il a toujours zéro, zéro et encore zéro. Et à la fin tu dis que c'est lui que j'ai aimé le plus de tout le monde. Et ça fait du bien ! Donc je crois que cette fragilité en apporte la preuve. Ce qui est également bizarre c'est que comme enfant, on découvre cela au cirque. Après, on devient grand et on oublie à nouveau. Poutine aussi il était au cirque quand il était petit, sans doute, parce que la Russie a une richesse clownesque. Tous les bons clowns russes qu'on connaît, montrent justement ça ! Je crois que le clown donne beaucoup de preuves aux spectateurs. La preuve aussi que tu peux être fragile et que ça peut te protéger même, d'être transparent et honnête dans tout ce que tu fais. Tu peux être fragile ! Mais on oublie. On veut jouer à qui est le plus fort. C'est pour ça que le monde continue ainsi.¹²⁸

¹²⁷ Spectacle *DOE DE GROETEN AAN DE GANZEN*, hetpaleis & De Nwe Tijd/ Freek Vielen, vu le 22. février 2022 au Bronx, Bruxelles

¹²⁸ Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022.

Et malgré ces constats ambigus ils continuent, jour après jour, à voyager avec leur chapiteau, le monter et démonter à trois avec leur régisseur et demandent juste l'aide de quelques personnes sur place. Ce n'est pas que sur scène qu'ils vivent leur aventure, c'est une façon de vivre.

2. Nikolaus, clown-jongleur du Nouveau Cirque



Nikolaus dans *Tout est bien*, 2012 photo: Martin Wagenman, Cie Préoccupé

Le livre *Clowns!*¹²⁹ a un défaut : pas une page, pas une photo ne traite du travail de clown de Nikolaus. Un livre bien sûr ne peut pas être exhaustif, mais c'est dommage de ne pas mentionner Nikolaus dans une seule ligne. Dans le paysage des clowns d'aujourd'hui, Nikolaus est un grand défenseur de cet art et aurait mérité cette place dans ce livre qui vient de sortir. Est-ce dû à la spécificité qu'incarne ce phénomène qu'est Nikolaus ? C'est vrai qu'il est inclassable : il est clown, il est jongleur, il fait de la mise en scène, il est pédagogue dans une grande école de cirque¹³⁰ et en même temps, il dirige sa propre compagnie. Ce qui est sûr, Nikolaus est toujours fidèle à lui-même et dit ce qu'il pense. Il vit corps et âme son destin d'artiste de cirque tel qu'il le conçoit quitte à ce que cela provoque.

Et quelle grandiose entreprise de s'engager ainsi corps et âme dans cette voie épique, où il s'agit d'exacerber toute sa fibre poétique en même temps que de sculpter et d'éduquer son corps à cet usage intensif et pathétiquement humain, tout en étant soi-même le seul garant de l'efficacité de cette vision.¹³¹

C'est ainsi que l'immense comédien Denis Lavant parle du clown Nikolaus avec qui il forme un duo dans le spectacle *Mister Tambourine Man*.¹³² Denis Lavant soulève dans ces mots deux particularités du métier de clown : la solitude et le travail physique rigoureux. Comme

¹²⁹ Pascal Jacob, *CLOWNS!*, Paris, Éditions du Seuil/ Bibliothèque nationale de France, octobre 2021

¹³⁰ CNAC (Centre national des Arts du Cirque)

¹³¹ Denis Lavant, *Frictions 34*, Trimestriel, 2021, p162

¹³² Spectacle mis en scène par Karelle Prugnaud et écrit par Eugène Durif, Création Avignon IN, 2021

nous le verrons plus loin, Nikolaus est bien plus qu'un simple clown. Le clown pour nous se définit aussi d'un point de vue philosophique et existentialiste, à côté de son essence clairement très physique d'habiter la scène.

Nikolaus, clown ?

Nikolaus a tant de respect pour ce métier de clown qu'il n'ose pas toujours se présenter comme clown. Il respecte tellement les grands clowns qui lui ont appris et transmis le métier, que nous imaginons qu'il trouverait ça prétentieux de se présenter comme tel. Nous lui avons posé cette même question qu'au clown Danny Ronaldo. « Est-ce que tu te définis comme clown ? »¹³³

Non, je ne me définis pas comme clown, car le clown ce n'est pas une technique. C'est un état d'esprit. Parfois on y est, et souvent pas. Un état d'esprit, mais un état d'urgence, proche de l'enfance. J'aime bien le clown, comme il y en a qui aiment la Formule 1. Et puis je suis acrobate, je suis jongleur. Ça c'est plus simple, ça je sais faire, je fais tous les jours, je fais très ridiculement mes exercices de circassien. Mais on ne peut pas faire des exercices de clown devant la glace. On ne peut pas dire : « Là tu m'as vraiment surpris ! Là tu étais vraiment drôle ! » On ne peut pas. Mais on peut développer un sens de l'absurde, un amour pour l'idiot, découvrir un sens d'idiot.¹³⁴

Prenant cette réponse au pied de la lettre, on pourrait penser qu'être clown serait quelque chose d'éphémère. Cette supposition a une part de vrai. Cependant plus tard Nikolaus nous affirme que oui il a déjà vu plusieurs personnes qui sont vraiment clown et il cite notamment Roseline Guinet¹³⁵. Mais pour comprendre exactement tout ce qu'il exprime dans sa réponse à notre question, nous devons faire un saut en arrière dans le temps et suivre le parcours de Nikolaus pour déceler ce qui l'a fait devenir clown aujourd'hui. Pour nous il est un clown. Donc nous décidons ici de le nommer ainsi.

Dans une des nombreuses légendes sur le clown de cirque on dit que les clowns sont aussi de vieux acrobates. Paradoxalement, Nikolaus a commencé à être acrobate déjà « vieux ». En effet, avant de devenir clown et avant d'entrer dans le monde du cirque, Nikolaus a étudié la philosophie à l'université de Cologne. Dans une interview, il s'exprime comme suit : « Je suis toujours passionné par la philosophie, mais je suis trop physique pour n'être que dans l'analyse ! Dès cette époque, j'avais envie de sautiller partout ! »¹³⁶ Après sa tentative ratée de rester assis

¹³³ Interview que nous avons menée à Paris, Gare du Nord, le 23 juillet 2022

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Clown issu de la compagnie des Nouveaux Nez, elle continue son chemin après la disparition de cette compagnie

¹³⁶ Julie Bordenave, 2012, *Nikolaus, l'art de la catastrophe*, Stradda, p56

sans sautiller sur les bancs de l'université, il a commencé ses études de cirque assez tard, à 28 ans. Il a reçu son diplôme du Centre National des Arts du Cirque (CNAC) avec les félicitations du jury en 1991. Il a eu la chance d'y étudier parmi de très bons professeurs. Pour ce qui concerne la discipline de clown, il a eu Pierre Byland, ancien professeur chez Jacques Lecoq, et il y a aussi côtoyé l'ancien clown blanc Francesco Caroli, ancien artiste cavalier de cirque et dresseur de chevaux au CNAC.

Francesco Caroli, le dernier des grands clowns blancs disait : « Dans le cirque il y a le danger ! Et là où il y a le danger, il faut absolument... Il faut absolument le respect ! Et le respect, c'est quoi ? C'est l'amour ! » Ce grand clown, qui savait à peine lire et écrire nous dit en trois mots d'une manière absolument géniale comment le cirque agit face à la peur, face au danger. Et bien premier constat : Face au danger, faut pas rester seul ! Face au danger faut l'autre, faut son « respect ». L'autre n'est pas de trop. Mais aussi : face au danger je suis disponible pour l'autre et pas par contrainte, pas parce qu'on m'oblige à tenir la longe, à parer l'autre, non. Je tends la main par « amour », avec cette générosité qui est déjà là parce qu'elle est inhérente à l'amour. Donc le cirque agit par sa nature au cœur des tensions, au cœur de la déprime, au cœur de la colère, au cœur de l'idée autodestructrice de l'exclusion de l'autre parce qu'il agit sur la peur !¹³⁷

A l'époque, dans les années 80, le CNAC venait d'ouvrir à Châlons et Nikolaus dit avoir eu la chance de faire partie de ce mouvement dès le début. L'État français avait décidé de sortir le cirque du Ministère de l'Agriculture pour le mettre dans la Culture. Le cirque traditionnel était en déclin depuis les années 60 et l'État français a donc décidé d'investir dans ce domaine en soutenant les formations des jeunes circassiens. Ainsi le cirque devenait de l'art. Jusque-là, le métier était resté assez inaccessible aux personnes qui n'étaient pas nés dedans et la relève manquait. « La preuve de voir si le cirque est un art, c'est de voir s'il y a des vieux artistes de cirque. Si c'est un sport, ce n'est pas possible ! »¹³⁸, dit Nikolaus en rigolant et espère avec un clin d'œil être un de ceux qui réalisent cet œuvre d'art de vieux circassien juste avant de mourir.

A l'époque, à l'intérieur de la formation du CNAC, il y avait une vraie formation de clown. « Une chance ! »¹³⁹, dit Nikolaus. Auparavant il avait découvert le clown suisse Dimitri et voulait suivre son exemple. Quand il était sur le point de s'inscrire à l'école Dimitri, une école privée, donc payante, il avait entendu parler de cette école de cirque qui venait d'ouvrir ses portes en France. De l'Allemagne il était alors arrivé à Châlons dans l'espoir de devenir clown. Pour Nikolaus l'art du clown est résolument lié au corps, lié à l'acrobatie, comme le préconisait Jacques Lecoq. Nikolaus cite Lecoq comme grand maître qui aurait découvert « des choses qu'il ne faut pas perdre »¹⁴⁰. Il s'inquiète pour les formations de clowns d'aujourd'hui qui sont

¹³⁷ Nikolaus Holz, *Préface d'un clown*, 2014, texte extrait de URL : <https://precoupe.com/preface-dun-clown.html>

¹³⁸ Interview que nous avons menée à Paris, Gare du Nord, le 23 juillet 2022

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

parfois moins dans le physique et à son goût trop dans le psychologique et sensible. « Je déteste les clowns qui parlent ! »¹⁴¹ s'exclame-t-il pour préciser que s'ils parlent et qu'ils tombent en même temps, comme lui, ça va !

L'influence de la pédagogie de Jacques Lecoq sur la formation de Nikolaus



Jacques Lecoq avec une élève de clown analysant la marche, photo extraite de URL: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-galerie-photos/>

Dans les années 1980, l'école de cirque à Châlons a appliqué une part de la pédagogie mise en place par Jacques Lecoq¹⁴². En plus de la formation aux disciplines de cirque, les élèves suivaient donc la formation théâtrale et corporelle développée par Lecoq. Cette formation de deux ans commence par le masque neutre et se termine par le clown, tout en passant par tous les styles du théâtre ; le mélodrame, la tragédie, la commedia dell'arte et le bouffon, ainsi que d'autres styles moins connus comme la bédé par exemple.

Une deuxième ligne de cet enseignement est l'analyse des mouvements qui se matérialise dans l'apprentissage des vingt mouvements ; allant d'une simple roulade jusqu'à l'analyse précise du mouvement et des attitudes du lanceur de disque antique par exemple. Cette ligne aboutit dans la composition personnelle d'un enchaînement et dans l'application concrète de ces mouvements dans le jeu. Cependant une des clés du succès de cette formation que Lecoq a développée est l'auto-cours. L'auto-cours consiste, comme le nom le dit, en des moments où

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Pédagogue de théâtre, *1921-+1999, a ouvert son école Internationale de théâtre à Paris en 1956, école encore ouverte aujourd'hui

les élèves se consacrent à leur travail, seuls ou en groupe, pour mettre en œuvre et expérimenter les matières vues aux cours d'improvisation dans des créations personnelles. C'est un cours où les élèves peuvent s'essayer à différents rôles : est-ce qu'ils se sentent plus comédien, metteur en scène, scénographe... ? Ils trouvent ainsi au fur et à mesure leur propre style et le plus important c'est qu'ils apprennent à communiquer avec les autres, à travailler en groupe et à y trouver leur place, qualité primordiale pour un métier des arts de la scène. Chaque semaine ces auto-cours sont présentés à l'assemblée. C'est pour cela que l'école n'est pas une école de comédiens qui deviennent de simples exécutants : c'est une école de création. C'est ici que beaucoup de talents ont éclos : William Kentridge, Christoph Marthaler, Simon Mc Burney, Caroline Richards, Julie Beauvais, Julie Taymor, Geoffrey Rush, Sergi Lopez, Avner Eisenberg, Philippe Gaulier ... L'école reste jusqu'à aujourd'hui une référence et ses matières se sont petit à petit intégrées dans les écoles « classiques ». La base de l'apprentissage de Jacques Lecoq c'est de trouver le plaisir de se tromper. Car comment est-ce que l'enfant a appris la marche ? En tombant ! Avec Pierre Byland qui était professeur chez Jacques Lecoq à l'époque, cette voie a trouvé son apogée dans l'enseignement du clown, l'apprentissage du ratage. C'est ici que la pédagogie du bide est née¹⁴³. Au CNAC à l'époque, il y a plus de 30 ans, Nikolaus a apprécié cette ambiance d'école où il a su se reconnecter avec le plaisir de l'erreur.

Quatre promotions d'élèves, ... et pour chaque promotion une présentation toutes les quatre semaines. Ça fait une présentation par semaine. Présentation interne de l'école, attention ! Très improvisée, très bricolée.... Il y avait des présentations tout le temps. La création était un boulot « normal ». Ce n'était pas l'évènement du siècle. Ça faisait partie comme la musculation comme l'acrobatie etc. Et c'est ainsi que j'ai pu survivre à la critique sur mon « mélodrame » raté. Mais aussi : ceux qui nous critiquaient, ceux qui nous donnaient des retours sur ce que nous faisons, étaient de grands artistes, et restaient à notre côté pendant des années. Ils nous attendaient au tournant, comme on dit.¹⁴⁴

¹⁴³ « Le clown est celui qui 'prend le bide', qui rate son numéro et, de ce fait, place le spectateur en état de supériorité. Par cet échec, il dévoile sa nature humaine profonde qui nous émeut et nous fait rire. Mais il ne suffit pas de rater n'importe quoi, encore faut-il rater ce que l'on sait faire, c'est-à-dire un *exploit*... », Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Actes Sud, 1997, p155

¹⁴⁴ Nikolaus Holz, « Châlons mon amour », *Frictions 30 et 31*, Trimestriel, 2017 (impossible d'avoir accès au Trimestriel *Frictions*, Nikolaus Holz nous a envoyé son texte qui a été publié

Je choisis l'option clown !



Nikolaus (à droite) avec Pierre Byland (à gauche) dans *Le corps utopique*, 2013, phot: Martin Wagenhan, Cie Préoccupé

A la naissance de l'école de cirque à Châlons quelques professeurs, notamment Pierre Byland, anciennement professeur chez Jacques Lecoq, ont eu l'idée de continuer encore la matière après les deux années de formation prévues selon Lecoq. Leur idée était de continuer avec la formation dans la voie du clown en créant une vraie spécialisation de clown. Nikolaus a naturellement continué, vu qu'il était venu pour le clown, et il a choisi cette option en combinaison avec le jonglage. D'autres, à la base des acrobates, ont découvert le clown dans cette école un peu par hasard. Au plus grand regret de Nikolaus, l'option clown n'existe plus aujourd'hui dans cette école. Les élèves peuvent seulement choisir entre les grandes disciplines de techniques de cirque : « Propulsion – Voltige, Équilibre sur engins, Aériens, Acrobatie – Équilibres, Jonglerie – Manipulation d'objets, Mât chinois »¹⁴⁵, comme on peut le lire sur le site du CNAC. Le clown n'a plus sa place ici. Dommage, quand on connaît le rôle que le clown tenait dans le cirque depuis le début. Dommage aussi quand on sait que beaucoup de grands clowns sont tombés dans le métier par hasard et que souvent ils étaient de grands acrobates avant. Aujourd'hui le cirque contemporain a perdu le clown et l'a chassé au théâtre. Danny Ronaldo disait que pour lui « le clown c'est l'âme du cirque »¹⁴⁶. Nikolaus dit la même chose avec ses mots :

¹⁴⁵ URL : https://cnac.fr/article/190_Disciplines-de-cirque, consulté le 5 août 2022

¹⁴⁶ Voir chapitre 'Un spectacle autobiographique ? Échange autour du spectacle avec les créateurs' de ce mémoire

Je l'ai déjà cité, le grand flâneur allemand Walter Benjamin et qui adorait le cirque : « ...C'est la réalité qui a la parole dans le cirque, pas le faire semblant... »... réalité donc, constituée autour de deux axes, deux thèmes : L'EXPLOIT et le RIRE. Si l'exploit renvoie à notre enfance, c'est cette enfance qui renvoie sur le rire. Le rire du cirque est d'abord un rire de l'enfance. Un rire qui est incapable de se moquer de l'autre, qui rit par pure joie d'être au monde. C'est un rire sans arrière-pensée, sans psychologie. Ce rire si fragile a pourtant la puissance de changer le monde !¹⁴⁷

Rire de nos fragilités humaines aurait donc, selon Nikolaus, la puissance de changer le monde. Regarder le clown qui expose en plein jour ses fragilités devant nous sur scène ou dans la piste reviendrait à admirer le fragile qui est en nous. Ceci rejoint la pensée de Chrétien, selon lequel vivre en tenant compte de nos fragilités et aviser le voyage au gré de celles-ci reviendrait à être plus proche de son sens de vie. Le clown incarne le plaidoyer à vivre sa fragilité, l'exprimer, la contempler et surtout ne pas la nier. Comme nous avons pu le voir chez Chrétien et comme nous le verrons chez Nikolaus, avancer avec des œillères mènerait forcément à la catastrophe des plus sombres heures de l'histoire de l'humanité.

Contempler notre penchant au mal pourrait nous sensibiliser aux injustices et calmer notre orgueil naturel.

On m'a poussé à faire du jonglage !

Nikolaus a choisi le jonglage parce qu'il a fait confiance à ses professeurs qui lui ont décelé un talent de jongleur. Nikolaus aime jongler avec de grandes balles rouges. Est-ce un hasard que ce soit le même rouge que celui du nez de clown ? Comme il ne porte pas le nez rouge sur scène, avec ses balles toutes rouges, il lui rend hommage. Un bel hommage, car il sait faire de grands exploits avec. Pour un néophyte en jonglerie, jongler la tête à l'envers semble être un exercice peu spectaculaire, mais pour les jongleurs qui l'ont déjà essayé, ils connaissent la difficulté que cela représente ! Nikolaus ne cherche pas l'exploit spectaculaire, mais l'exploit pour lui-même. Pour avancer, avoir une routine quotidienne, une technique, avoir un repère, s'accrocher à quelque chose de concret, peut-être en contrepoint à l'effondrement qu'il met en scène dans tous ces spectacles. Mais en jonglant, il court toujours le risque que les balles tombent. Et c'est exactement ça. Le jonglage c'est son exploit. L'exploit est, avec le rire, comme il l'expliquait auparavant, un des deux gestes fondateurs du cirque.

¹⁴⁷ Nikolaus Holz, *Préface d'un clown*, 2014, texte extrait de URL : <https://precoupe.com/ecrits.html>

C'est ce moment où le public va dire : « Mais non ! il ne va pas le faire ! » C'est relatif à soi-même. C'est ce quelque chose « qu'on met dans la balance »¹⁴⁸, comme Nikolaus aime le dire. C'est le moment où on se met en déséquilibre, où on transforme la chute en salto, d'une manière ou d'une autre.

L'origine de l'exploit se trouve dans l'enfance : c'est super important ! Le plaisir de sautiller. L'enfant sautille, c'est con ! « Tu vas être au chômage, il ne faut pas sautiller ! » « Regarde ce que je sais faire ! Regarde, je sais faire la roue ! » c'est désarmant et touchant. Ça c'est l'origine de l'exploit. Cet effort que je fais, qui demande de la discipline, qui est souvent dangereux, qui demande l'autre qui nous rassure et qui ne sert à rien ! On ne sait pas d'où ça vient ! Ça vient de l'énergie dingue de l'enfance où tout est encore possible. Maintenant il faut faire ces exploits contre le réchauffement climatique ou pour combattre les Russes. Mais tous ces exploits, cette énergie anti-écologique, toute cette énergie dépensée... les vaches ne sont pas écologiques parce qu'elles pètent, et l'acrobate, qui perd toute cette chaleur, ça a à voir avec le clown. Le clown est anti-écologique : il est généreux !¹⁴⁹

Le problème avec le jonglage c'est que, même après avoir atteint le plus haut niveau, les balles continuent à tomber. Même au sommet de la maîtrise, cette discipline est plus fragile que les autres disciplines de cirque, car la chute fait partie du spectacle quotidiennement. Ce drame des balles qui chutent sur le sol, Nikolaus le met en scène dans son spectacle solo *Jongleur*¹⁵⁰. C'est un spectacle-conférence où il met en abîme ce drame de la chute. Le son de la balle qui tombe par terre hante le clown-conférencier.

Le spectacle nous laisse entrer dans le cerveau d'un jongleur, nous montre que c'est ça le propre du jongleur, la hantise des balles qui peuvent tomber au moindre moment de déconcentration. Cette hantise serait sa fragilité et sa force. Parfois il attrape la balle, et il est content. Parfois il ne l'attrape pas, et son monde s'écroule. Ici son approche de la création est autobiographique, comme chez Ronaldo. Si on lisait juste le texte du spectacle, ce serait aussi angoissant que de lire un texte de Franz Kafka, sans y voir la dérision. Franz Kafka, est un de « ses amis » qu'il aime citer. Ces autres « amis » sont Samuel Beckett et Thomas Bernard. Pour Nikolaus ces trois écrivains sont aussi des clowns. « Si nous savons les écouter, ils vont nous faire mourir de rire ! »¹⁵¹ Ces trois auteurs de texte l'inspirent. Ils ont trouvé une forme particulière dans l'écriture pour faire passer leurs émotions à partir de l'espace qu'ils occupent dans le monde. Chez Nikolaus le clown, le jonglage, la scénographie, le mouvement dans l'espace font partie de ses « mots » pour dire ce qu'il a à l'intérieur au même titre que les « vrais mots ».

¹⁴⁸ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Spectacle créé en 2011, mise en scène Michel Dallaire

¹⁵¹ Interview Paris, 23 juillet 2022

Pour écrire une œuvre il faut être ému, dit Henry Michaux et il a raison. Pour écrire une œuvre il faut avoir de la distance, dit Anton Tchekhov et il a raison aussi ! J'ai compris aujourd'hui que l'émotion... que la passion... que le désir de dire... que le désir de faire, c'est le carburant d'un artiste, mais attention ! C'est aussi le carburant d'un terroriste ! Mais la plupart du temps c'est le carburant pour la mélancolie et la dépression. Voilà pour le contexte dans lequel nous vivons aujourd'hui en 2017...Et pour ça l'autre : Anton Tchekhov ! « Pour écrire, il faut de la distance ! » Il faut une forme, il faut un intermédiaire entre mon émotion et le spectateur. Il faut une écriture et si je ne suis pas prêt à mettre l'énergie et le temps qu'il faut pour apprendre ce langage pour dire, (par exemple le langage du cirque) eh bien, mes émotions restent dans un état brut. Incompréhensible, privé, égoïste, pubertaire, sans aucun intérêt pour le spectateur.¹⁵²

Dans ce spectacle *Jongleur*, comme dans tous ses spectacles d'ailleurs, Nikolaus place la technique de cirque et de clown entre lui et ses émotions et le drame devient absolument drôle et touchant pour les spectateurs. La façon dont il met en scène le paradigme de la fragilité du jongleur, ce moment où la balle tombe sur le sol, est osée. Il joue avec cette ligne de faille qu'évoquait Danny Ronaldo, ce moment où le public pourrait se dire : « Mais il s'apitoie sur son sort ! »¹⁵³. Mais non, tel un vrai clown, Nikolaus nous fait rire, nous rions de lui et sommes soulagés de n'être pas aussi idiot que lui. Nous nous identifions avec lui, pour aussitôt nous « désidentifier » car, heureusement, nous ne sommes pas jongleurs !

Ce mécanisme nous le connaissons bien depuis Charlie Chaplin, et nous nous souvenons comment Brecht décrivait cette distanciation : « Je ris de celui qui pleure, je pleure sur celui qui rit. »¹⁵⁴ En contemplant ce jongleur seul, nous contemplons notre propre solitude en riant de nos propres angoisses et obsessions, nos propres lignes de faille et nous nous interrogeons sur notre existence.

Mais quoi qu'il en soit : à un moment il faut absolument arrêter de lancer des balles d'une main à l'autre. Il faut penser à son avenir pour devenir quelque chose. Moi, j'ai raté ce dernier moment où il fallait absolument arrêter à lancer des balles d'une main à l'autre pour penser à mon avenir pour devenir quelque chose et maintenant j'ai un problème : je suis jongleur.¹⁵⁵

¹⁵² Nikolaus Holz, « Châlons mon amour », *Frictions 30 et 31*, Trimestriel, 2017

¹⁵³ Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo, Bonheiden, 11 juin 2022.

¹⁵⁴ Brecht cité par Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2010, p281

¹⁵⁵ Nikolaus Holz, *Le Jongleur*, 2011, texte extrait de URL : <https://preocoupe.com/ecrits.html>, consulté le 12 août 2022



Nikolaus dans *Jongleur*,
photo extraite de URL:
<https://preocoupe.com/jongleur.html>

Dans ce spectacle il pousse le jeu avec la ligne de faille à sa limite. Il nous a raconté¹⁵⁶ que parfois cela pouvait être génialement drôle avec un public qui rit aux éclats et d'autres fois complètement catastrophique, avec un silence absolu dans la salle où le spectacle devenait une vraie torture. Est-ce qu'il aurait brisé la ligne de faille ?

Le clown n'a pas besoin de conflits, il est en permanence en conflit, notamment avec lui-même. Ce phénomène appelle à une très grande attention du pédagogue, dans ce passage psychologique difficile pour les acteurs, afin d'éviter toute interprétation pseudo-psychanalytique. Il faut éviter que les élèves ne se prennent au jeu de leur propre clown, car c'est le territoire dramatique qui rapproche le plus l'acteur de sa propre personne. En vérité, le clown ne doit jamais être blessant pour l'acteur. Le public ne se moque pas directement de lui, il se sent supérieur et rit, ce qui est tout à fait différent. De plus, l'acteur est masqué, en partie protégé par le petit nez rouge. Mais surtout ce travail arrive au terme de deux années d'École, les élèves sont alors habitués à s'engager dans le jeu, à se connaître et à se montrer. Ce n'est pas toujours le cas dans les innombrables stages de clown proposés ici et là, qui ne peuvent offrir qu'une approche superficielle et réductrice d'un travail qui nécessite toutes les phases précédentes.

Je place volontairement ce travail en fin de parcours, car le clown demande une expérience personnelle forte de l'acteur. Dans la tradition du cirque, les clowns sont en général tenus par les plus vieux artistes. Les jeunes sont à l'exploit (au fil, au trapèze, à l'équilibre...), les vieux n'en sont plus capables, ils deviennent clowns, expression d'une maturité. D'une sagesse !¹⁵⁷

Jacques Lecoq avait vu clair concernant l'état de fragilité dans lequel peut être poussé celui ou celle qui aurait choisi de devenir clown. Se promener au bord du précipice de l'existence humaine demande de la solidité d'esprit et de fameuses bases techniques.

¹⁵⁶ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁵⁷ Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Paris, Actes Sud, 1997, p158

Le début de sa carrière de jongleur, oups, Auguste !

Ça fait plus de trente ans que Nikolaus est clown-jongleur. Il a commencé son parcours professionnel chez *Archaos*, un des premiers cirques contemporains. Comme le nom l'indique, c'était un cirque anarchique fondé en 1986, avec des motos à la place des chevaux et des scies électriques à la place des massues de jonglage. Nous avons vu ce cirque complètement dingue en action dans le début des années 90 à Londres et nous nous souvenons d'un évènement de l'ordre du jamais vu, où le danger et l'exploit sauvage nous happait plus fort que les lions du cirque *Knies*¹⁵⁸ de notre enfance en Suisse. « Pour la première fois dès 1987, un cirque évoque la violence dans les banlieues, l'emprise religieuse, la sexualité ; il fait alors polémique, notamment en Grande-Bretagne et obtient un énorme succès auprès du public des 15-35 ans (100 000 spectateurs durant les deux mois de novembre et décembre 1990 à Londres). »¹⁵⁹

Nikolaus, dans un de ses textes¹⁶⁰, décrit ses débuts chez *Archaos*. L'histoire est digne d'une anecdote de mythe de clown, telle la naissance de l'Auguste¹⁶¹. Il raconte que la première fois de sa vie d'artiste de cirque où il a fait plier de rire deux mille personnes, c'était le 16 novembre 1990 à Londres. Il était encore au CNAC et dans le cadre de son stage actif en milieu professionnel il devait arpenter la piste chez *Archaos* ! Il devait donc jouer un jongleur en veste de cuir qui rentre en piste dans un taxi londonien, accompagné par dix hommes en cuir dont une Drag-Queen nommé Ramon. Comme il était nouveau, il était terrorisé par le public, terrorisé à l'idée de jouer dans ce nouveau cirque à gros succès à Londres nommé *Archaos*. Alors il s'est préparé : il a fait des échauffements pendant des heures, il a répété ses numéros de jonglage en vrai et mentalement. Ses numéros de jonglage le poursuivaient jusque dans ses rêves. Happé par l'angoisse, avant de rentrer en piste, il a bien vérifié qu'il avait tout, si tout était bien prêt, des dizaines de fois. Et puis le grand moment venu, il s'est mis dans le fameux taxi londonien et il est rentré en scène. C'était le début de son numéro. Tous les hommes en cuir se sont mis à le sortir de la voiture. La guitare électrique a commencé à jouer, le signe pour qu'on lui lance les balles, mais...il avait oublié ses balles ! Il s'était tellement préparé, qu'il avait oublié le principal ! Il avait complètement oublié sa raison d'être là, sur la piste. Puis il n'arrive plus à bien décrire la scène confuse qui s'en est suivie entre les hommes en cuir sur la piste et lui. Mais décrire la réaction du public est facile :

¹⁵⁸ Grand cirque traditionnel suisse qui existe encore aujourd'hui et qui a gardé jusqu'à aujourd'hui les clowns comme intermède, mais choisissant vraiment des clowns et comiques contemporains hors du cirque

¹⁵⁹ Texte extrait de URL : <https://www.archaos.fr/fr/la-compagnie>, consulté 5 août 2022

¹⁶⁰ URL : <https://precoupe.com/ecrits.html>, consulté 5 août 2022

¹⁶¹ Anecdote expliquée dans le chapitre 'Petite histoire du clown'

Le public était par terre ! Deux mille personnes pliées de rire. Je les regardais : ébahi, ahuri, sidéré... et plus j'étais dépassé, plus ils étaient par terre... Je savais : c'était la fin de ma carrière qui avait pourtant à peine commencé. J'étais en train de faire mes valises dans la caravane quand quelqu'un a frappé à la porte. C'était Pierrot Bidon¹⁶², le directeur. Je me suis dit : Il va me dire que je suis viré, mais il m'a dit ceci : « Nikolaus, c'est parfait ! T'as vu le succès !? Demain on va faire pareil ! Tu vas être le jongleur qui oublie ses balles... ! »¹⁶³

Les histoires qui arrivent à Nikolaus sont tellement hors normes qu'on ne distingue pas toujours où est la fiction et où est la réalité. Mais ce n'est pas important, car ce sont des reflets de la réalité telle qu'il les vit qui nous éclairent sur le phénomène du clown qu'il est. Ça nous aide à voir comment il met en scène l'abîme de l'existence humaine. La réalité est le fruit de nos différentes perceptions. Elle est façonnée de plusieurs couches. Une de ces réalités se matérialise dans ce cauchemar de comédien, qui a pris forme sur la piste d'*Archaos* chez Nikolaus un soir de novembre 1990. Nikolaus analyse cette scène dans un de ses écrits et comment, en tant que clown il joue avec son propre dépassement.

Voilà une histoire qui décrit le rire dans le cirque, qui décrit le mécanisme du rire du clown ou plutôt le décalage qui fait rire. Ce n'est pas la blague qui fait rire, (oublier les balles, ce n'est pas très original comme blague) c'est l'homme qui fait rire. L'homme dans cette condition particulièrement humaine : l'homme dépassé. Pour moi, en tant que clown (que je suis devenu forcément) cette histoire m'apprend : attention ! L'important se passe toujours là où je ne l'attends pas. Et c'est l'accident qui révèle l'issue, le ratage.¹⁶⁴

« (...) clown (que je suis devenu forcément...) », avec ce bout de phrase il fait passer entre la ligne la pédagogie de clown dont il est issu :

« L'essence du clown », dit le grand maître, pédagogue de théâtre, Jacques Lecoq
« l'essence du clown se trouve dans la faiblesse fondamentale de l'être humain, dans les particularités qui sur un certain plan, font de chacun de nous un raté. Pour trouver (le rire) de son clown il faut chercher ses faiblesses, les reconnaître, les afficher et s'en moquer publiquement... »¹⁶⁵

Lecoq parle ici de la faiblesse. Cette fois, on pourrait rapprocher faiblesse et fragilité. Nikolaus nous explique :

Selon Lecoq, l'essence du clown se trouve dans la faiblesse de l'être humain, de toutes ces particularités qui font de chacun de nous un raté. Être un clown sur scène se passe en quatre étapes :

- 1) Chercher ses faiblesses, mais ça ne suffit pas d'être clown !
- 2) Accepter ses faiblesses, mais ça ne suffit pas non plus à être clown !
- 3) Afficher ses faiblesses, mais ça ne suffit pas encore !

¹⁶² Pierrot Bidon, directeur du cirque *Archaos*, un des « pères » du mouvement du « Nouveau Cirque »

¹⁶³ Nikolaus Holz, *Préface d'un clown*, 2014, texte extrait de <https://precoupe.com/ecrits-jongleur.html>, consulté 5 août 2022

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

4) Être capable de s'en moquer publiquement !

Alors si on arrive à faire ces 4 trucs, on est un clown !¹⁶⁶

Un clown philosophe - par survie !

Pour apprivoiser et comprendre de plus près la démarche du clown Nikolaus, un passage de son texte *Châlons mon amour* nous semble particulièrement révélateur.

Dieu ne fait pas rire, les terroristes se prennent pour Dieu et les élèves de Châlons se prennent beaucoup trop au sérieux. Moi aussi. Je m'appelle Nikolaus et je suis Allemand et ce n'est pas drôle. Je peux écrire cette phrase et affirmer qu'elle soit juste, parce qu'à la rentrée en septembre, très exactement le premier septembre de l'année 1939, les Allemands ont attaqué la Pologne. Ils ont mis au point une stratégie qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de « Vernichtungskrieg, guerre d'extermination » et ils ont déjà pas mal éprouvé cette tactique de *Vernichtungskrieg*, (guerre d'extermination), quand au début des grandes vacances, au mois de juin (le 22) en 1941 ils ont attaqué L'Union Soviétique. Avec la même idée en tête : Vernichtungskrieg, guerre d'extermination. Il faut imaginer les Allemands comme une sorte de troupe de vandales Boko Haram puissance dix. Détruire, brûler, tuer, violer, exterminer... voilà en gros la diplomatie de mes grands-parents en débarquant dans l'est de l'Europe et en Russie. Tu peux imaginer ces innombrables soldats russes, qui ont peur, qui ont froid, qui ont faim, quand ils ont pu stopper les Allemands pendant les vacances de Noël en 1942/43 à Stalingrad et commencer à les frapper à leur tour. Les Russes, qui n'étaient pas morts de froid et d'épuisement, ils avaient vraiment la haine ! Pas besoin de connaître la stratégie de « Vernichtungskrieg » – guerre d'extermination ... pour s'en inspirer à son tour. Je te le dis parce que ma mère était une petite fille allemande à Königsberg (avec un nom juif « Knobloch » - pas drôle) dans l'extrême est de l'Allemagne, et pour ne pas se faire massacrer par les Russes qui avaient vraiment la haine, elle a fui sa maison en décembre 1944 et au bout d'un voyage hallucinant à travers l'hiver sibérien de l'année 1944/45 elle est arrivée dans une ville à l'ouest de l'Allemagne, près de la Suisse. L'année dernière, avant de mourir, ma mère, réduite à une peau de chagrin, enveloppée dans un drap blanc, a passé presque une semaine à revivre ce grand traumatisme de sa vie ! La guerre, la fuite, « die Flucht ». La voix de ma mère mourante était une voix de l'au-delà. On aurait dit un reporter de guerre qui, sur le champ de bataille, crie les horreurs qu'il vit en direct dans son téléphone satellite. On était autour du lit de ma mère, impuissants, Allemands, et ce n'était vraiment pas drôle. Pour te dire : ma mère a fui l'est de l'Allemagne et elle a débarqué à l'ouest de l'Allemagne, pas loin de la frontière Suisse dans une ville au bord de la Forêt Noire. C'est là où elle a rencontré un petit garçon. Ils ont joué ensemble « A la guerre et à la fuite » et quand ils étaient plus grands, ils se sont mis à s'embrasser. Voilà. Plus tard ils ont construit une maison en bois au milieu de la Forêt Noire et ils ont fait semblant de commencer une nouvelle vie . Ils ont bien aimé faire l'amour ensemble et au bout de six ans il y avait six enfants. Évidemment c'est trop et ils ont arrêté de faire l'amour pour empêcher qu'il y en ait encore plus. Et puis ils se sont mis à nous aimer, nous les trop d'enfants, à nous aimer le mieux possible, mais comme ils ne faisaient plus l'amour, ils étaient tout le temps stressés, et comme nous on n'arrêtait pas de gigoter, ça gueulait pas mal dans cette drôle de maison en bois en plein milieu de la Forêt Noire. Seulement pour te dire : sans Adolf Hitler, ma mère n'aurait pas été contrainte d'abandonner sa maison à Königsberg, donc ne serait jamais arrivée en Forêt Noire, donc n'aurait jamais rencontré mon père, et elle n'aurait pas fait six enfants, et alors, pas le quatrième non plus... et pourtant elle l'a fait et ce quatrième gosse, c'était moi. Donc, sans

¹⁶⁶ Interview Paris, 23 juillet 2022

Adolf Hitler je ne serais jamais venu au monde. Le monde aurait continué à tourner dans l'univers autour de son axe sans moi, sans Hitler mais avec quarante millions de personnes de plus, dont six millions de Juifs qui n'auraient pas été assassinés. Maintenant tu sais pourquoi je peux écrire cette phrase : « Je m'appelle Nikolaus et je suis Allemand et ce n'est pas drôle. » Tu peux imaginer que je n'étais pas destiné à devenir un type qui fait marrer... Pourtant... j'ai découvert le rire... j'ai découvert une issue à mon destin. Je dirais même, j'ai découvert la source de la création, j'ai découvert une façon formidable de percevoir le monde, j'ai découvert une façon de vivre et une façon de *faire* dans la vie... j'ai découvert le rire du clown à Châlons dans cette unique et précieuse expérience pédagogique autour du cirque. Voilà comment ça s'est passé pour moi.¹⁶⁷

Dans chaque spectacle, que ce soit du théâtre de texte, de la danse ou du cirque, les artistes nous communiquent leur vision du monde. A travers le récit de Nikolaus nous pouvons voir que la rencontre avec le clown lui a permis de percevoir le monde d'une façon particulière. A travers son rire communicatif et à travers ses spectacles d'une générosité hors pair, il nous communique cette joie de vivre qui est issue justement de la « transfiguration de la fragilité », expression qu'utilisait Chrétien¹⁶⁸.

Nous sommes tous humains, tous fragiles. L'histoire de la deuxième guerre mondiale et le rôle des Allemands dans le génocide pèse lourd sur les épaules de Nikolaus. Nous percevons chez lui que le clown est un formidable moyen de transformer « l'intransformable » en œuvre d'art. Nikolaus dit¹⁶⁹ que c'est le rire qui nous sauve. Après avoir lu ce texte, cette phrase résonne différemment et il enchaîne : « Cioran dit : 'Dieu a raté sa création.' Je trouve ça très joli ! » et il éclate de rire. « On est vraiment plutôt raté. Et le rire permet de vivre, car ça permet de faire l'écart entre les contradictions qui ne se ressoldent pas, ou autrement, dans la guerre ou dans le suicide, du coup, c'est très important ! »¹⁷⁰ Depuis la nuit des temps les clowns existent et nous permettent de prendre de la distance pour cesser de juste survivre. Le mécanisme du clown est salvateur. Dans ce qu'il dit, nous entendons ce souhait, de tirer l'homme de la pure survie vers la joie infinie. Pour y arriver, il utilise la technique du clown qui est un moyen de contempler ce qui est dérisoire en nous dans la joie : « Le clown ce n'est pas juste se dire 'je suis con', mais c'est ce petit moment où on trouve le plaisir d'être un idiot, un idiot fini, je ne trouve pas d'autre mot. »¹⁷¹ Ce qui le transporte, c'est comment naissent les liens entre les hommes. Il dit que ce lien est défini par le clown, par l'idiot. Toute l'idée du cirque est construite, comme nous l'avons déjà vu à plusieurs endroits, autour de deux articulations : l'exploit et le rire. L'exploit se mesure par rapport à l'idiotie. « Dieu s'est

¹⁶⁷ Nikolaus Holz, « Châlons mon amour », *Frictions 30 et 31*, Trimestriel, 2017

¹⁶⁸ Voir Chapitre ' Le concept de la fragilité' de ce mémoire

¹⁶⁹ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

présenté à Chalons¹⁷², il a fait un salto, personne n'a dit : 'wow, c'est dieu qui a fait un salto !' Après il a dit : 'je suis très drôle !' aussi il n'a fait rire personne, car il est parfait. Il est parti de Châlons et on ne l'a plus jamais revu. »¹⁷³

Des anecdotes comme celle-ci Nikolaus les invente à la minute. Dans sa tête cela tourne non-stop. Quand nous l'avons rencontré, il avait un livre du philosophe Cioran dans son sac.



Nikolaus, spectacle de fin d'études de la 3e promotion CNAC, 1991. Les photos officielles nous permettant pas de montrer l'architecture de la scène, nous avons fait une capture d'écran de la vidéo en ligne URL: <https://cnac.tv/cnac/videos-de-l-annee/centre-national-des-arts-du-cirque/de-chalons-en-champagne/spectacle-de-fin-d-etudes-de-la-3e-promotion/>, consultée le 5 août 2022

L'ancien étudiant en philosophie devenu clown nous explique sa démarche. Il dit qu'il a toujours eu la trouille de tout. Tout ce qu'il sait faire aujourd'hui, il le fait, parce qu'on l'a poussé dans une direction. Oui, c'est « l'autre » qui l'a aussi poussé à faire des spectacles : c'est suite aux encouragements de ses professeurs au CNAC à la sortie, qu'il a commencé à monter son propre univers. Ils ont vu qu'il avait des choses à dire et que ce serait dommage pour lui de « juste » rester jongleur. Ils ont notamment vu dans un de ses numéros de clown du spectacle de fin d'études comment il a mis en scène la bulle de savon, paradigme de la matérialité de la fragilité. Il faisait sortir les bulles de savon d'une cuvette de toilette, contrepoint aux bulles de savons dont les clowns traditionnels usent dans un but uniquement esthétisant.

J'ai arrêté la philo à la fac parce que j'avais peur de ne jamais rien comprendre. Il y avait ces cours sur Kant et je ne comprenais pas. Puis je comprenais presque, du coup j'arrêtais. Là je reprends Platon. Je trouve ça con ! Ça m'énerve. Cioran, il est drôle. Quand il était jeune, c'était un facho, il a eu honte, très vite. Cioran c'est lui qui part du principe que la pire des choses pour l'homme ce n'est pas la mort, mais la naissance, c'est à mourir de rire. *De l'inconvénient d'être né*¹⁷⁴ : tout ce qui y est écrit est drôle, c'est à mourir de rire ! 'Qu'est-ce que vous faites du matin au soir ? Je me subis !' 'La vieillesse est l'autocritique

¹⁷² CNAC

¹⁷³ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁷⁴ Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973

de la nature !' 'Ayant toujours vécu avec la crainte d'être surpris par le pire, j'ai, en toutes circonstances, essayé de prendre les devants en me jetant dans les malheurs bien avant qu'ils n'arrivent.' Hahaha c'est génial ! 'Une existence constamment transfigurée par l'échec...' ¹⁷⁵

Il est en train de concevoir les bases de sa prochaine création. Des philosophes comme Cioran l'inspirent sur ce chemin. A côté de la Bible et Franz Kafka, les inspirations sont multiples. Cependant ce qui reste, c'est la trouille comme devant chaque nouvelle création : se retrouver au pieds du mur, devant le vide. C'est justement le propre de la création qui lui permet de transformer à chaque fois ces nouvelles angoisses en spectacle et pour le soutenir dans cette voie, il ne crée jamais seul.

Comme je me suis mis très tardivement au jonglage, ça va toujours rester fragile, désespérément fragile. J'ai une trouille bleue et ça se retrouve dans mes spectacles. Maintenant je joue du piano. Je joue *les impromptus* de Chopin, super difficile. J'ai commencé le piano par pur plaisir, puis c'est venu dans les spectacles. Maintenant je fais du piano, j'ai une trouille profonde, je suis paralysé, parce que c'est impossible, c'est trop tard !

Sa compagnie Préoccupé

Après son travail chez *Archaos* et au *Cirque Baroque*, Nikolaus se lance dans ses propres pièces et mises en scène. Cela fait environ trente ans aujourd'hui qu'il crée ses spectacles avec sa Compagnie Préoccupé, installée à Fontenay-sous-bois en région parisienne, dont il est aussi le directeur artistique. Il aligne à son actif déjà plus d'une quinzaine de spectacles : des solos, des duos, des trios, des spectacles de troupe. Sans compter toutes les mises en scène qu'il a effectuées pour d'autres artistes ainsi que les coproductions et son travail de pédagogue. Les spectacles de sa compagnie partent de ses préoccupations du moment ; le nom de la compagnie correspond bien à l'esprit qu'il y insuffle. En ce qui concerne les mises en scène, il a travaillé avec André Riot-Sarcey sur son premier spectacle *Parfois j'ai des problèmes partout* et Michel Dallaire pour *Jongleur*, mais son metteur en scène fidèle est Christian Lucas qui a mis en scène une douzaine de ses spectacles, lui aussi un ancien élève de Jacques Lecoq. Si on examine quelques titres de ses spectacles, on peut déjà avoir une idée du phénomène qu'est Nikolaus : *Parfois j'ai des problèmes partout* (1996), *Le Monde de l'extérieur* (1998) *Arbeit, Hinz et*

¹⁷⁵ Interview Paris, 23 juillet 2022

Kunz¹⁷⁶ (2001) , *Raté Rattrapé Raté* (2007), *Jongleur* (2011), *Tout est bien ! Catastrophe et bouleversement* (2012), *Le Corps Utopique* (2015), *Presque parfait ou le paradis perdu* (2020).

Sa compagnie est inscrite dans le domaine du « Nouveau Cirque », dénomination avec laquelle il entretient un rapport ambivalent. Dans ce domaine il y va, comme dans tout ce qu'il entreprend, à contre-courant. Il n'a pas de connivence avec la tendance qui voudrait que les œuvres des arts de la scène soient des objets esthétisants, innovants et contemporains. Sa démarche est brute, existentialiste. Voici un souvenir de sa jeunesse en Allemagne qui nous confirme cette intuition :

A la fin des années 70, on voulait tout changer ! Diogène s'est foutu dans un tonneau, alors j'ai voulu faire pareil : à 17 ans, je suis parti planter une tente en pleine Forêt-Noire, et j'ai attendu que mon esprit s'ouvre. Mais j'avais peur la nuit ! Au bout de huit mois, je suis rentré chez mes parents, et mon esprit ne s'est plus jamais ouvert. Cette expérience existentialiste n'a pas marché du tout, et je crois que mes problèmes de rhumatismes datent de cette époque... »¹⁷⁷

Ici on le voit tout de suite à l'œuvre. Déjà adolescent il mettait sa pensée en action. Comme plus tard, « le clown de Nikolaus ne joue pas (comme au théâtre), il agit (comme au cirque). »¹⁷⁸ Cette anecdote nous enseigne aussi que Nikolaus a cette faculté de raconter des histoires vécues, toujours sous deux angles : le tragique et le comique. En les racontant, il n'est pas sur scène physiquement, mais dès qu'il nous parle, c'est comme s'il y était. C'est cela sa marque de fabrique : faire rire avec ses préoccupations du moment les plus existentielles, car comme il aime le dire, « Qu'est-ce qui nous reste ? »¹⁷⁹

Pour lui le rire c'est la liberté. « L'art du clown », résume-t-il, « consiste à se percevoir à travers la perception que le public a de lui. Cela permet à l'artiste de prendre une distance indispensable par rapport à ce qu'il fait et par rapport à son ego. Cette distance avec soi-même est la condition pour que l'autre existe. »¹⁸⁰ Il ajoute qu' « il est important de savoir raconter des histoires à partir de sa propre histoire et de réaliser des prouesses en assumant leur fragilité. » Ce rapport entre fragilité et prouesse, c'est celui entre le rire et l'exploit que nous avons examiné plus tôt dans ce chapitre. Aussi ici nous pouvons voir que c'est une vraie démarche artistique de « se raconter des histoires sur sa propre histoire ».

Au mois de mars 2022 nous avons déjà eu un premier contact téléphonique avec Nikolaus en vue de notre recherche. C'est ainsi que nous avons pu avoir accès à la captation de son

¹⁷⁶ Traduction du titre : Arbeit = Travail, Hinz et Kunz, Hinz et Kunz est utilisé en allemand pour désigner des noms de Monsieur tout le monde

¹⁷⁷ Julie Bordenave, *Nikolaus, l'art de la catastrophe*, 2012, Stradda, p56

¹⁷⁸ Naly Gérard, *Clown philosophe*, magazine Mouvement, 2013, p79

¹⁷⁹ Il veut dire : qu'est-ce qui nous reste d'autre que le rire ? Interview téléphone mars 2022

¹⁸⁰ Naly Gérard, *Clown philosophe*, magazine Mouvement, 2013, p81

spectacle *Tout est bien ! Catastrophe et bouleversement* ¹⁸¹ que nous avons eu l'occasion de découvrir au festival off d'Avignon en 2014. Au téléphone, il nous a partagé quelques-unes de ses réflexions du moment. Il nous a expliqué que ce spectacle *Tout est bien ! Catastrophe et bouleversement* est rentré dans une sorte de répertoire. Le fait que le spectacle ait été très bien filmé, joue aussi un rôle déterminant dans son évolution. Les élèves du CNAC, dans le cadre de leurs études, vont le reprendre et le réinterpréter la saison prochaine 2022-2023. Ainsi pour la première fois, une des pièces de Nikolaus « rentre dans l'éternité »¹⁸², comme il nous l'expliquait en rigolant tout en étant très sérieux. Le spectacle rentre dans un répertoire de cirque, quelque chose de l'ordre du jamais vu dans ce milieu . Jusque-là, la démarche de Nikolaus était de créer, jouer, puis de créer encore et de jouer encore ; pas de reprendre d'anciens spectacles !

Une reprise de répertoire

De nombreuses « pièces de cirque » ont marqué l'histoire des arts du cirque et la création n'est pas la seule alternative pour acquérir les compétences d'artiste interprète. C'est pourquoi les notions de reprise, de recréation et de répertoire sont désormais une composante du cursus au CNAC. Il s'agit de la création d'un spectacle collectif sur une reprise d'un spectacle de cirque. (...) Le travail avec l'artiste ou la compagnie retenu(e) est structuré en 2 périodes de 2 semaines. La seconde période se clôture par deux présentations publiques. Outre un acte militant pour l'histoire et la mémoire des arts du cirque, ces "reprises" favorisent la mise en réseau du CNAC et développent ses relations et celles de ses étudiants avec la profession.¹⁸³



Nikolaus dans *Tout est bien*, 2012 photo: Martin Wagenman, Cie Préoccupé

¹⁸¹ captation du spectacle *Tout est bien* :

<https://doc.cnac.fr/Record.htm?idlist=1&record=19141764124919699469>

¹⁸² Conversation téléphonique mars 2022

¹⁸³ Texte extrait de URL : https://cnac.fr/article/701_Enseignements-pratiques-et-th%C3%A9oriques

Enfin, c'est ce qu'il pensait, au mois de mars 2022. Aujourd'hui¹⁸⁴ la réalité est différente. Ne pouvant pas amener son chapiteau dans le chapiteau en béton de l'école de cirque, il fera une nouvelle création avec ses élèves. Et tant mieux. Cela aurait été dommage de freiner son élan créateur et diminuer ainsi tout ce qu'il pourrait apporter aux élèves en les aidant à exprimer leur monde. Faire partie d'un « répertoire forcé » n'aurait pas été un honneur mérité et « ce sera le temps qui décidera ! » nous confie Nikolaus.¹⁸⁵

Parlant de l'école de cirque, il nous fait part combien les époques ont changé depuis le temps où il y était : « On vit dans une société de peur et ainsi dans le cirque, où on travaille quotidiennement avec la peur, cela a des répercussions ! »¹⁸⁶ Il nous explique qu'à l'école de cirque il y a tellement de normes de sécurité aujourd'hui qu'on veut tout sécuriser. Il trouve cela absurde, car le cirque joue avec le risque et le met en scène ! « La circularité c'est le drame. La circularité provoque l'angoisse et favorise les émotions. Elle exacerbe ainsi la perception et la représentation du risque. »¹⁸⁷ Et aussi il se met à la place des élèves, comment peuvent-ils encore oser faire des choses dangereuses sans avoir peur ? Comment osent-ils encore ? Quand Nikolaus joue ses spectacles en tournée dans les théâtres, il est confronté aux normes de sécurité. « Les directeurs techniques ont le plus grand pouvoir ! », dit-il, et d'un air grave : « Ils peuvent empêcher un spectacle ! » Cela a peut-être aussi déclenché la nécessité d'extraire ses créations des théâtres et d'acheter son propre chapiteau de cirque. « Le cirque a eu peur, mais comment est-ce qu'on gère les dangers maintenant ? », se demande Nikolaus. « C'est avec l'aide et la confiance de l'autre qu'on arrive à apprendre à faire un saut périlleux ! ». Donc c'est ce qu'il fera, sans son chapiteau il aidera les élèves à apprivoiser leur chapiteau en béton sécurisé.

Quand Nikolaus a commencé le cirque, c'était pendant la période de la chute du mur de Berlin, il régnait un air de renouveau. Depuis lors, dit-il, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts, Gorbatchev a été laissé pour compte et on se retrouve avec beaucoup de problèmes et de guerres, ce qui préoccupe Nikolaus tout particulièrement. Il dit que le cirque a été contaminé par la peur ambiante : on se méfie de l'autre, et comme on a tellement besoin de l'autre, pas facile de continuer ! Dans son discours tout se mélange, le petit, ce qui se passe dans le monde du cirque, ainsi que la politique mondiale actuelle. En cela il rejoint la pensée de Clotilde Leguil dans son livre « *Je* ». *Une traversée des identités*¹⁸⁸ dans lequel elle explique bien comment

¹⁸⁴ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁸⁷ Hugues Hotier, cité par Rémi David, *Le goût du cirque*, Mercure de France, 2019, p19

¹⁸⁸ Clotilde Leguil, « *Je* ». *Une traversée des identités*, PUF, Paris, 2018

nous avons besoin de l'autre pour nous construire, construire notre « Je » et ainsi faire un espace important en nous pour résister au totalitarisme. Pour elle, le « Je » est résolument politique, et pour éviter que nos vies soient avalées par le narcissisme de masse du 21ème siècle, il faut absolument l'investir et le laisser exister. Chez Nikolaus, sans l'autre il n'est plus possible de faire du cirque. Nous nous trouvons dans un tournant. Pas étonnant que cela tourne dans la tête de Nikolaus avec tous les événements actuels. Il est préoccupé par des questions existentielles concernant le destin de chaque être humain et la fragilité inhérente de celui-ci. Il se demande par exemple comment les SDF sont arrivés dans la rue. Il observe le monde et ses failles et se concentre sur les endroits où l'humanité fait défaut. Riche de ses observations, il les tourne en dérision avec son art si particulier de jouer avec l'absurdité de ce qui nous fait mal dans ce monde. « Vaut mieux en rire qu'en pleurer ! » pourrait être sa devise.

Pour illustrer, il prend un exemple : « Le Nouveau Cirque que prône le Cirque du Soleil ne met pas en scène quelque chose d'humain. »¹⁸⁹ Pour Nikolaus l'humain est fragile. Au Cirque du Soleil l'acrobate est une sorte de dieu, un surhumain, sans sexe, il peut faire vingt sauts périlleux à la suite, il est invincible et surtout pas fragile. Il n'a rien en commun avec nous. Au Cirque du Soleil il y a des grands fauteuils feutrés et le public mange du popcorn. Et puis Nikolaus digresse, comme il le fait souvent : « C'est normal que face à cette perfection, le public déprime et veuille se suicider ! »¹⁹⁰ Pour lui, les vrais acrobates ce sont les clowns. Pour lui, le clown a deux traits : l'exploit et le rire. Il n'est pas un surhomme. Le clown est un idiot. On lui fait un croche-pied et il fait un saut périlleux par accident. C'est ça son exploit qui arrive toujours au moment où on ne l'attend pas, par hasard. Et quand il veut le faire, il échoue. Tout le monde peut s'identifier à lui. Car tout le monde se dit : « Moi aussi je peux faire cela ! » Mais Dieu ne fait pas rire.

Quand on est un jeune acrobate, on peut vite se prendre pour Dieu ; mais assez vite aussi, on se rend compte qu'on a mal au genou, qu'on peut être ridicule. Ce constat rejoint le paradoxe de l'être humain : vivre tout en ayant conscience que l'on va disparaître, c'est un scandale ! Face à ça, on devient dingue, on déprime, ou bien on trouve le rire : le moyen éternel qui permet de raconter des choses entre ces deux écueils. Le clown est un outil formidable de distance de soi-même.¹⁹¹

Nikolaus dit que les clowns se donnent des contraintes drôles. Marcher sur les mains alors que nous ne sommes pas faits pour marcher sur les mains ! Manipuler une balle avec sa tête comme un phoque, c'est ridicule ! Petite allusion à son art de la balle.

¹⁸⁹ Entretien téléphonique mars 2022

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Julie Bordenave, *Nikolaus, l'art de la catastrophe*, Stradda, 2012, p.55/56

Il jongle, en virtuose. Il manipule des objets différents selon les spectacles et ses partenaires même, parfois. Le plus souvent ce sont de grosses balles rouges. Son jonglage est dépouillé, souple et sensible. Il excelle dans la jonglerie de contact : quand la balle glisse sur lui d'un bras à l'autre et semble danser, quand elle stoppe net et reste en suspension au sommet du crâne, une extraordinaire harmonie se dégage. Bien sûr, la balle chute aussi.¹⁹²

Nikolaus, pas juste un clown, mais un créateur de mondes



Jeannine Gretler et Ivika Meister dans *Fleurir*, Bruxelles, 2000, photo : Carlos Amorim Lemos, Cie Orange Sanguine

Ayant travaillé avec lui en 1999 et 2000 pour un spectacle de duo de clown s'intitulant *Fleurir*, une coproduction entre la compagnie Préoccupé et la compagnie Orange Sanguine¹⁹³ (Bruxelles), nous avons pu voir Nikolaus à l'œuvre. C'était une création collective initiée par Ivika Meister et Jeannine Gretler. Nikolaus était à la mise en scène et nous étions une des deux clowns. Le thème était la relation entre deux sœurs qui habitent ensemble. Jusque-là, nous étions habitués au jeu physique, au jeu de clown, à l'acrobatie, mais avec Nikolaus nous avons découvert tout un monde d'objets. Il travaille sur l'histoire et les personnages, mais aussi sur le monde qui les entoure. Chaque objet dans son utilisation est une métaphore. Ainsi, toute la chambre des deux sœurs était en plastique rose et le travail était concentré autour de chaque clown et son rapport aux objets. Dans la vie quotidienne, nous utilisons des brosses à dents, des cotons tiges, des assiettes, des fourchettes, des nappes... Ici tout l'univers était en plastique et les objets en plastique mort ont pris vie. Nous avons apprivoisé la gravité de chaque objet. Comment est-il possible de lancer les chaises pour que ça soit beau, faire voler les nappes, manipuler les brosses à dents pour faire passer une émotion ? Nous avons construit une

¹⁹² Naly Gérard, *Clown philosophe*, magazine Mouvement, 2013, p.79-80

¹⁹³ Notre compagnie de théâtre fondée en 1998 à Bruxelles

machinerie d'objets et de mouvements. Dans le quotidien entre les deux sœurs, chaque objet avait son utilité et orchestrait leur relation. Cependant un objet qui n'était pas à sa place, pouvait faire dérailler toute la machine de leur relation. A la fin tout le décor s'écroulait : les lampes attachées à des poulies tombaient, les cotons tiges étaient catapultés en masse dans l'espace et leur tombaient dessus. L'univers était envahi d'objets comme les chaises dans la pièce d'Ionesco pour faire place à un vrai chaos, un effondrement, les deux personnages finissant par terre à réciter un poème sur une poubelle. Comme un épilogue elles se redressent et chantent « Rêver un impossible rêve...! » de Jacques Brel. Car à la fin de tous les spectacles de Nikolaus il y a une lueur d'espoir qui surgit. Il met en scène toute une machinerie qui déraile, mais la joie et le rire permettent d'en sortir vainqueur.

C'est ça l'esprit de clown. « Le cirque est l'art précaire par excellence, mais c'est une précarité positive. Très enthousiaste, le clown n'a aucune notion du tragique, même quand, de l'extérieur, on voit bien qu'il n'a aucune chance. C'est là qu'il est touchant ! »¹⁹⁴



Jeannine Gretler dans *Fleurir*, Bruxelles, 2000, photo : Katarina Türler, Cie Orange Sanguine

Le clown au théâtre !

En ce moment Nikolaus est en tournée avec le spectacle *Mister Tambourine Man*. C'est un spectacle qui a été présenté au Festival In d'Avignon en 2021 et qui est un spectacle de théâtre forain. C'est la première fois que Nikolaus joue dans le domaine du théâtre. Quand nous lui demandons si ce qu'il y joue à quelque chose à voir avec le clown, sa réponse est rapide et claire comme une flèche : « Oui ! » Dans ce spectacle il partage la scène avec Denis Lavant. Il

¹⁹⁴Julie Bordenave, *Nikolaus, l'art de la catastrophe*, Stradda, 2012, p.57

joue le barman qui n'est autre que son personnage de clown. C'est un barman qui rate tout. Il essaie de tout maîtriser, mais tout lui échappe. C'est l'histoire de deux revenants, le fruit d'une création collective. Ce qui est joli à voir c'est qu'on a l'impression dans ce spectacle qu'il se sent plus libre que dans les créations de sa compagnie. Son rôle ici se résume à « juste » amener son univers de cirque dans cette création.

Mon rôle c'est de créer des moments de cirque et de clown. Ces moments créent un présent. Je crée une énorme tour ; un mécanisme qui va tomber exactement sur la tête de Denis Lavant, comme un découpage c'est un exploit. Ça crée un présent. Il y a le texte qui fait voyager le public dans le temps et, moi je les ramène dans le présent et ça, ça marche vachement bien. Denis parle trop. Ici les gens disent : on ne l'a jamais vu comme ça qu'on est vraiment à l'écoute ! Car ces moments se créent en permanence. C'est cool !¹⁹⁵

Sans devoir porter tout le fardeau de la production, il y trouve une légèreté et s'amuse dans ce personnage avec toutes les choses qu'il fait. « Toutes ces choses » sont tout son univers et son savoir-faire de cirque. L'histoire est inspirée du joueur de flûte de Hamelin et Nikolaus y amène ses rats dressés sur scène. Nikolaus admire tellement Denis Lavant qu'il ferait n'importe quoi pour jouer avec lui. Et c'est ainsi qu'est né le fonctionnement entre les deux personnages : Nikolaus fait toujours l'impro du clown qui s'appelle le sous-chef. Dès que Denis Lavant est là, il joue le sous-chef de Denis à la fois hors scène et sur scène. C'est un fonctionnement qui



Denis Lavant et Nikolaus Holz dans *Mister Tambourine Man*, 2021, photo : Michel Cavalca, Cie Préoccupé

¹⁹⁵ Interview Paris, 23 juillet 2022

marche à merveille. Il prépare même sa loge. « L'idée du sous-chef dans l'impro de clown, ce n'est pas d'être le sous-chef, c'est être le sous-chef pour exister devant le public. Si je suis le chef, mon rôle c'est d'être le chef pour exister devant le public. Et ça marche super bien. C'est un super duo ! »¹⁹⁶

Jouer au théâtre c'est nouveau pour lui. Il est étonné de voir que dès qu'il fait une roulade, c'est énorme. Ainsi, il apprend des choses qu'il ne connaissait pas avant. Cette idée d'exister sur scène, sans devoir faire un salto, c'est une expérience nouvelle. C'est un autre public aussi, le public du théâtre. « Mes copains du cirque me disent : 'tu veux te reposer un peu ?' »¹⁹⁷

Le verre est fort et fragile à la fois. Dans ce spectacle ce paradigme est mis en action scénique. Le serveur joue sans arrêt avec des verres en cristal. L'apogée a lieu quand le piano lourd de trois-cents kilos roule sur un rail fait de verres alignés en guise de rue.

Les concepts de fragilité mobilisés

Comme tout art, l'art du clown est une façon d'exprimer la condition humaine. Nous avons déjà pu voir que Nikolaus met en scène différents paradigmes de la fragilité. Son chapiteau qui s'écroule dans son spectacle *Tout est bien, catastrophe et bouleversements* est un exemple très parlant. Quand Jean-Louis Chrétien parle des ruines, on pourrait penser qu'il parle d'une pièce de Nikolaus :

Mais la ruine met en jeu des dimensions autrement plus graves et plus déchirantes que celle de mon exposition individuelle à la mort. C'est le sol même du sens, hérité et transmis, que la vision des ruines nous montre comme pouvant s'effondrer et se dérober. La destruction violente d'une communauté historique, qu'elle soit politique ou culturelle, et des lieux où elle s'incarnait, est, pour ceux qui en étaient membres et vivaient de cette appartenance, la seule véritable expérience de *fin du monde* (si l'on excepte certains délires dont c'est le thème). »¹⁹⁸

Pas étonnant que Nikolaus se soit inspiré pour son spectacle en chapiteau du cirque des images de « The ruins of Detroit »¹⁹⁹, comme des théories de Jeremy Rifkin: « Sa 'Troisième Révolution industrielle' me plaît: tenir un discours enthousiaste en pleine apocalypse, c'est très intéressant. Nous allons essayer d'expliquer l'économie mondiale de manière positive, pendant que le chapiteau s'écroule ! »²⁰⁰ Toute l'œuvre de Nikolaus est une continuité. Sur la photo ci-

¹⁹⁶ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁹⁷ Interview Paris, 23 juillet 2022

¹⁹⁸ Jean-Louis Chrétien, 2017, *Fragilité*, Paris, Les Editions de Minuit, p78-79

¹⁹⁹ *The ruins of Detroit*, photographes : Yves Marchand et Romain Meffre,

²⁰⁰ Julie Bordenave, *Nikolaus, l'art de la catastrophe*, Stradda, 2012, p.57

dessous, nous voyons un piano renversé. Dans les derniers projets de Nikolaus il y a à chaque fois un piano, qui vole, dont il joue, sa nouvelle discipline qui remplace les sauts périlleux. Rien n'est anodin dans ses créations. Il compose des images et en les composant, il crée des mondes qui ouvrent des abîmes en nous. En cela le lien vers le Slapstick est évident. Le paradigme du sol qui s'effondre, où toutes les croyances vacillent, c'est celui qui est le plus parlant pour décrire le travail de Nikolaus. Nous pouvons le voir dans sa façon de parler, dans ce qu'il écrit, mais surtout dans ses spectacles.



The ruins of Detroit,
photographes : Yves
Marchand et Romain
Meffre, extrait de
<https://phototrend.fr/2012/02/les-ruines-de-detroit-par-yves-marchand-et-romain-meffre/>

La fragilité dans l'esthétique de Nikolaus

Quand nous voulons définir l'esthétique de Nikolaus, nous pouvons trouver des inspirations et des sources multiples. Mais il y a le clown à la base de toute sa vision. Nikolaus ne peaufine pas un numéro durant toute sa vie comme les anciens clowns de cirque, il décline une thématique, celle de l'effondrement. Il s'y emploie par le biais des techniques du cirque et nous remarquons un lien étroit avec les burlesques du cinéma muet du tout début du dernier siècle et leurs « personnages maladroits, stupides ou ridicules qui, au-delà de leur existence stylisée, se trouvent, à l'instant du désastre, brutalement exposés aux yeux de tous dans leur

détresse intime et leur fragilité. »²⁰¹ Il utilise souvent les techniques du slapstick au niveau de la déconstruction surprenante du décor, des chutes et des accidents physiques spectaculaires avec les corps et les machines. Cependant, l'enfermer dans des étiquettes ne serait pas lui rendre justice tant son art est surprenant à chaque spectacle. Parlant de Chaplin, à qui il ne se comparerait jamais au vu du respect qu'il lui voue pour son engagement politique, il dit en rigolant : « Moi, en attendant que le monde s'écroule, je lance des balles ! »²⁰² C'est vrai que dans ses spectacles les exploits occupent une place privilégiée, tout comme les textes absurdes et les scénographies hors normes prennent une place prépondérante. La démarche de création collective qu'il décrit, est celle que beaucoup de grands créateurs d'aujourd'hui exploitent pour créer leur spectacle d'une façon rhapsodique²⁰³. Cependant, Nikolaus déjoue les catégories, ce qui lui permet de définir une esthétique protéiforme du clown comme un art « mineur » peu compatible avec de grands principes rigides.

Je n'ai aucune vision. Jacques Brel disait que le talent c'est le besoin intérieur de faire quelque chose, le désir de faire, ça j'ai beaucoup. Puis c'est un processus collectif, moi je suis le moteur, puis il y a plein de choses qui se greffent dessus. Il y a un metteur en scène, d'autres artistes, qui ont des idées auxquelles je n'ai pas pensé. À la fin c'est quelque chose qui tient la route, ou pas, et qui dégage idéalement plein de choses et c'est au spectateur de lire. Un enfant a une autre lecture qu'un prof de philosophie, chacun à une autre lecture. C'est pas à moi de définir !²⁰⁴



Denis Lavant et Nikolaus Holz dans *Mister Tambourine Man*, 2021, photo à gauche : Michel Cavalca, Cie Préoccupé, photo en bas extrait de la page Facebook de Karelle Prugnaud, URL : <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=565858757763357&set=pb.100030177142727.-2207520000..&type=3>, consulté le 5 août 2022



²⁰¹ Philippe-Alain Michaud, *L'horreur comique, l'esthétique du Slapstick*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004

²⁰² Interview Paris, 23 juillet 2023

²⁰³ « Pour les spectacles de ces artistes de plateau, Pippo Delbono, Christoph Marthaler, Romeo Castellucci, François Tanguy ou Simon Mc Burney, le projet de départ prend souvent la forme d'une simple idée, d'un thème, d'une abstraction, d'un désir dont le collectif s'empare et qui, peu à peu, dans le mouvement même de la création, il va donner corps » Rafaëlle Jolivet Pignon, *La représentation rhapsodique*, Editions L'Entretemps, Montpellier, 2015

²⁰⁴ Interview Paris, 23 juillet 2023

3. Jeannine Gretler - le clown vécu de l'intérieur

Pour analyser notre pratique, il est apparu très parlant d'employer le premier paradigme de la fragilité évoqué par Jean-Louis Chrétien, celui du nouveau-né²⁰⁵. Dans ce chapitre Chrétien nous montre que la fragilité est constitutive et définitionnelle de la vie humaine. Notre vie commence baignée dans une fragilité extrême qui nous accompagnera comme un petit pense-bête toute notre vie durant. Chrétien met à nu les traits essentiels de la condition humaine qui « sont l'indigence, la nudité, la détresse. »²⁰⁶ Nous naissons, aucunement armés pour survivre tout seuls. Nous avons besoin de l'autre pour nous nourrir, nous soigner, nous garder au chaud, nous aimer. Un peu plus tard nous avons besoin de l'autre aussi, pour nous apprendre à parler. Puis adulte, pour construire notre espace du « Je »²⁰⁷, pour notre liberté et pour notre humanité.

« Car la fragilité manifeste est aussi le signal qu'on peut être cruel sans péril, (...) »²⁰⁸ nous dit Chrétien, attirant notre attention sur la force de la dépendance à l'autre pour notre survie au tout début de notre vie. Cette « fragilité manifeste » est celle qui nous constitue et qui est à la base même de notre existence. De nombreux textes parlent du fait que nous sommes jetés dans ce monde par le hasard. Écoutons Lucrèce dire :

Et l'enfant ? Comme un marin par les flots cruellement rejeté, / il gît par terre, nu, incapable de parler (*infans*), / sans secours pour vivre, dès qu'aux rives du jour / la nature en travail hors du ventre maternel l'a déversé. / De vagissements lugubres il emplit l'espace, / justes plaintes quand la vie lui réserve tant de maux.²⁰⁹

Dans ce poème Lucrèce nous touche au plus profond de notre existence qui a quelque chose de viscéralement tragique. Cependant comme d'autres penseurs après lui, ce n'est pas pour nous désoler, mais pour mieux nous consoler qu'il nous communique la fragilité du nouveau-né. Ceci est aussi un point de départ important pour analyser notre pratique : commencer « par désoler pour mieux consoler. »²¹⁰ De plus dans cet extrait, l'« infans » est nommé, celui qui ne sait pas parler. Le clown souvent nous parle par sa simple présence, aux moments où les mots sont absents. Dans ce sens, nous partirons du paradigme du nouveau-né et le rallongerons jusque dans l'enfance.

L'enfant est souvent employé pour parler du clown. Nous avons déjà vu chez Nikolaus dans le chapitre précédent que cette folie de l'enfance qui sort de nulle part définit le clown.

²⁰⁵ voir Chapitre 'Le nouveau-né' de ce mémoire

²⁰⁶ Jean-Louis Chrétien, 2017, *Fragilité*, Paris, Les Editions de Minuit, p29

²⁰⁷ Pensée développe par Clotilde Leguil, « Je ». *Une traversée des identités*, PUF, Paris, 2018

²⁰⁸ Jean-Louis Chrétien, 2017, *Fragilité*, Paris, Les Editions de Minuit, p37

²⁰⁹ *Ibid.*, p30

²¹⁰ *Ibid.*, p30

Pour le grand pédagogue de clown Philippe Gaulier, le paradigme de l'enfance est la clé du jeu de clown, ce plaisir immense d'exister devant l'autre et de tout faire pour être aimé de lui. Cependant, il nous semble plus approprié de parler en termes de « la fragilité de l'enfance », comme l'exprimait Pascal Jacob à propos de l'Auguste : « Marqué au sceau de l'innocence, il est rattaché à la fragilité de l'enfance : ses codes de comportement stigmatisent son incapacité à vaincre une situation qui, à de rares exceptions près, le dépasse systématiquement. »²¹¹ C'est cette fragilité extrême de l'enfance que le clown nous envoie en pleine figure nous rappelant ainsi toute la profondeur de l'existence humaine qui nous dépasse. C'est aussi pour cela que Lecoq²¹² place l'apprentissage du clown après l'apprentissage de la tragédie, car le clown, sans le côté tragique, ne peut pas exercer son rôle et sa raison d'être. Il est malgré lui lié aux dieux, mais il est leur contre-pitre. Pour enrichir ces pensées, il nous paraît indispensable d'inclure dans ce rapport à l'autre qui nous constitue, l'approche de Clotilde Leguil sur le « Je », le « Nous et l'Autre ».

Le « Je », tel que Lacan l'a défini, passe donc par un chemin qui implique à la fois une forme de rupture avec le « Nous » et une forme de rapport à l'histoire et au passé qui est un consentement à la transcendance. Ce « Je » que nous cherchons à faire valoir suppose la possibilité de se détacher des identités sociales ou politiques, non pas pour leur dénier toute valeur, mais pour aborder son existence à partir de ce qui est plutôt hors du commun qu'à partir de ce qui est commun, de manière à faire la politique autrement.

Cependant, il ne s'agit pas là d'un « hors du commun » qui pourrait malgré tout être partagé avec d'autres, et favoriser la constitution d'un petit groupe, d'une minorité particulière et non soluble dans l'universel. Il s'agit d'un hors du commun radical. C'est pourquoi le « Je » hors du commun ne peut se rencontrer dans les groupes, y compris ceux qui se rassemblent autour d'un symptôme, d'une souffrance (les anorexiques, les alcooliques, les victimes, et.), d'un mode de vie amoureux, sexuel.

Le « hors du commun » est ce qui fait du « Je » tout autre chose qu'une identité, aussi individuelle soit-elle. Cet hors du commun n'est pas une identité personnelle qui serait un pur rapport à soi, mais un retour sur son existence, à partir de ce qui est resté opaque, indéchiffrable, incompréhensible, comme coupé de l'histoire que l'on se raconte sur soi-même. Saint Augustin le formulait élégamment : « J'étais devenu moi-même pour moi-même une immense question. » L'hors du commun relève de cette immense question que nous pouvons devenir pour nous-même à certains moments de notre vie. Il porte les stigmates de notre rapport à l'Autre, de l'effet que l'Autre a produit en nous lorsque nous sommes entrés dans le monde du langage.²¹³

Cette énigme que nous pourrions être pour nous même, comme le soulève Saint Augustin, n'est pas sans faire penser à « l'inquiétante étrangeté » qui « sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »²¹⁴ comme en

²¹¹ Pascal Jacob, *CLOWNS!*, Paris, Éditions du Seuil/ Bibliothèque nationale de France, octobre 2021 p102

²¹² Pédagogue de théâtre, *1921-+1999, a ouvert son école Internationale de théâtre à Paris en 1956, école encore ouverte aujourd'hui

²¹³ Clotilde Leguil, « Je ». *Une traversée des identités*, PUF, Paris, 2018 129-130

²¹⁴ Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988

parle Freud. Avec tout cela en tête, tournons-nous maintenant vers notre propre pratique du clown.

Un rêve de clown



Jeannine Gretler, Album photos privé, Zürich, 1978

Difficile de savoir où ce rêve a commencé et quand. Cependant, il remonte à très loin. Depuis la plus petite enfance nous étions fascinés par le cirque et l'acrobatie. Notre déguisement préféré à carnaval était celui du clown. Au début nous nous amusions simplement à mettre des vêtements trop grands. Petit à petit le costume est devenu plus sophistiqué. Notre mère a pris cet amour du clown et du cirque au sérieux et nous a cousu des habits de clown : de larges pantalons en soie, rayés et noirs et blancs, une chemise jaune d'or en soie aussi, et bien sûr nous portions des bretelles. Elle nous fabriquait une perruque avec un bas couleur chair découpé et y accrochait des cheveux en raphia rose et mauve pour nous faire paraître chauves. Le plus important, c'était le maquillage de clown. Nous avions le vrai maquillage de clown blanc de la marque « Leichner » et bien sûr nous avions la grande bouche de l'Auguste dessinée par notre mère sur notre visage et elle rajoutait un cœur sur notre front. C'est aussi elle qui nous amenait au cirque. Nous n'y allions pas souvent, car les cartes d'entrée étaient chères au Cirque Knie²¹⁵. Très impressionnés par les chevaux et les fauves qui couraient sur la piste, les clowns nous intriguaient fortement. Le cirque Knie est un cirque spécial, car outre le duo de clown

²¹⁵ Grand cirque traditionnel suisse

traditionnel, il engageait et engage encore aujourd'hui des clowns et comiques du théâtre tel que le clown Dimitri ²¹⁶ par exemple. Nous les trouvions parfois drôles, mais aussi « unheimlich »²¹⁷, dans le sens de Freud.

Je vais commencer mon histoire au début, telle que je ne l'ai jamais racontée. Donc je suis née dans un hôpital à Zürich, il y a exactement 50 ans. A l'époque, les mamans pouvaient se reposer à l'étage, écrire les jolis faire-part de naissance, se reposer des tâches ménagères exténuantes et solitaires pendant une semaine de leur vie, peut-être deux, trois, ou quatre..., cela dépendait du nombre d'enfants qu'elles avaient. Il s'agissait d'une rare semaine de congé pour ces femmes suisses qui venaient d'avoir le droit de vote depuis un an à peine. Elles se reposaient et ça leur faisait du bien. Pendant ce temps, dans la salle des bébés, les lits étaient rangés en ligne, un nouveau-né après l'autre. Pour ne pas les confondre, chacune et chacun portait son bracelet et à la barrière métallique du lit était attachée une petite étiquette qui indiquait son nom, sa date de naissance, son poids, sa taille. A l'étiquette était attaché par une petite ficelle un joli petit cœur minuscule en papier découpé pour faire joli. Ce petit cœur qui pendait à la barrière du petit lit était tout ce qui restait d'amour pour ce petit être à peine né qui devait survivre tout seul dans son berceau en attendant l'heure du repas : toutes les quatre heures pile on amenait ces petits êtres à peine sortis du ventre de leur mère à l'étage du haut pour boire au sein de leur maman. Une fois rassasiés, l'infirmière retournait les déposer dans leur berceau-cage. J'étais un de ces bébés et comme chacun de ces bébés, je me sentais différente des autres. Je me trouvais vraiment différente, car j'avais une maman étrangère qui venait de loin, de l'Amérique. A l'époque les étrangers en Suisse n'étaient pas bien vus, surtout pas de la part de mes grands-parents suisses. Si ça n'avait tenu qu'à eux, je ne serais pas née. Ma mère donc écrivait les faire-part. Elle avait de grands rêves, mais en Suisse on lui a enlevé le droit de vote et beaucoup d'autres choses. Je m'éparpille et c'est bien moi, j'aime bien raconter des histoires ! Je vais suivre mon fil alors. Donc quatre heures c'est long, très long ! Alors moi je criais, je hurlais déjà deux ou trois heures trop tôt, chaque fois, tous les jours, plusieurs fois, je hurlais longtemps. Vers la fin de mon premier séjour sur la terre, les infirmières perdaient l'espoir et m'amenaient toutes les deux heures chez ma mère pour boire. Une fois rentrées à la maison, elle a dû me calmer pendant trois semaines, m'a-t-elle raconté un jour, tellement j'étais « hors de moi ».²¹⁸

Depuis lors, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts. Est resté, comme pour chaque être humain, cette solitude qui pousse à se relier aux autres et au monde et le besoin de faire circuler l'amour. L'expression la plus basique de cet amour, le besoin de vivre aux yeux de l'autre, nous l'avions trouvée en faisant de l'acrobatie dès notre plus jeune âge avec notre sœur et notre meilleure amie. Notre mère nous refusait de faire partie du cirque enfantin de Zürich. Elle s'inquiétait pour notre dos, et les cours y étaient chers. Alors nous nous entraînions à la maison dans le couloir, sur le bitume des rues et dans la cour de l'école. A dix ans, nous avons montré notre premier spectacle dans les rues de Zurich devant un public qui était souvent composé de vieilles personnes assises sur des bancs publics. Le spectacle finissait debout sur les épaules de notre meilleure amie avec laquelle nous avons créé ce duo acrobatique. Nous étions si fiers de

²¹⁶ Grand clown suisse, *1935-+2016, a ouvert son théâtre et son école à Verscio en Suisse, *Teatro et Scuola Dimitri école*

²¹⁷ Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988

²¹⁸ Jeannine Gretler, *Journal de travail*, Bruxelles, juillet 2022

montrer nos exploits acrobatiques appris en autodidacte. Plus tard, dans le groupe de théâtre de l'école, nous inventions nos propres rôles et c'est là que nous avons commencé à incarner les personnages « clownesques ». La grande révélation pour notre talent comique a eu lieu quand nous jouions un gardien de musée d'art contemporain : comme costume nous avions enfilé l'uniforme de fanfare de notre mère qui était trop grand. Nous tirions un canard en bois derrière nous, car ce gardien était très sensible et avait besoin de tirer son jouet d'enfant avec lui tout le temps. Quand il se faisait corriger, il commençait à pleurer et finissait par mourir d'une crise cardiaque en chutes spectaculaires. Le public riait aux éclats en regardant ce gardien mourir et cela nous remplissait de joie.

A cette époque, nous passions nos soirées à l'opéra et regardions les spectacles à partir des coulisses, car notre mère avait commencé à y travailler comme habilleuse. Le jour où nous y avons vu des acrobates dévaler la scène en rondade-flicflac-salto, nous pensions connaître le but de notre vie. Aussi nous avons lu dans un livre²¹⁹ que pour devenir comédien, il fallait savoir faire un « salto mortale »²²⁰. C'est ainsi que nous sommes partis en Angleterre à l'école du cirque (et théâtre)²²¹ et y avons appris les fameux sauts et exploits à côté de l'apprentissage sommaire de théâtre selon Lecoq.²²² C'était bien sûr agréable et libérateur de pouvoir défier la gravité ainsi, mais nous trouvions beaucoup plus de plaisir à être le clown qui changeait les décors entre les différents numéros de cirque. Être regardés et aimés par le public immédiatement nous faisait vibrer. Plus tard dans un spectacle de rue en Suisse, nous incarnions un autre personnage clownesque : un rat qui avait mangé du poison. Ici aussi il mourait en chute spectaculaire en se tordant de douleur. De nouveau le public riait aux éclats devant ce rat qui meurt, pour notre plus grand plaisir.

J'ai presque oublié de dire que j'ai suivi en quelque sorte un chemin similaire à celui de Nikolaus. Mon père m'interdisant de m'inscrire à une école de cirque, je me suis résolue à étudier le sens de l'existence. Pendant trois semaines j'ai essayé de comprendre les grands philosophes, puis je me suis retrouvée chez les grands psychologues, car leur approche était beaucoup plus accessible. J'ai quand-même tenu neuf mois en place. Puis je suis partie avec mon sac à dos en Angleterre, lieu de naissance du clown.²²³

²¹⁹ Gerhard Ebert und Rudolf Penka, *Schauspielen Handbuch der Schauspieler-Ausbildung*, Berlin, Henschel Verlag, 1981

²²⁰ Saut périlleux

²²¹ École de Cirque à Bristol qui s'appelait « Fooltime » à l'époque, aujourd'hui nommé Circomedia. Nous y étions élève de 1992-1993

²²² Voir chapitre 'L'influence de la pédagogie de Jacques Lecoq sur la formation de Nikolaus' de ce mémoire

²²³ Jeannine Gretler, *Journal de travail*, Bruxelles, juillet 2022

L'apprentissage de clown

En Angleterre, nous avons entendu parler du mythique Philippe Gaulier et de son école à Londres. Philippe Gaulier est un grand pédagogue qui, après avoir enseigné chez Jacques Lecoq²²⁴ à Paris, a ouvert sa propre école à Londres et est aujourd'hui installé avec son école à Étampes non loin de Paris. Sa pédagogie du clown est extraordinaire : pour lui la clé, c'est le jeu à partir de soi et de son plaisir. Trouver le jeu à partir de soi-même : être soi-même, faire rire en étant soi-même, s'amuser à faire rire le public en étant soi-même et se jouer de soi-même pour rester le plus longtemps sur la scène et être aimé par le public. Jouer, jouer, jouer. Si on ne faisait pas rire après sept secondes, nous étions priés de quitter la scène.

C'était un défi de tous les jours de trouver le vrai plaisir, sans forcer, ni essayer de faire rire, mais simplement de partager l'être là, avec son propre ridicule, au monde ici et maintenant devant le public. Il fallait du courage et une bonne dose d'autodérision pour, jour après jour, monter sur scène pour être aussitôt viré. Au bout des quatre semaines²²⁵, des trente personnes qui ont commencé le stage, il y en avait à peine cinq qui osaient encore monter sur scène. Le clown c'est cette figure qui n'abandonne jamais, même face à la plus grande adversité et c'était cet état qu'il fallait trouver. Heureusement, nous avons trop besoin de « l'autre » et qu'il rie de nous. Alors nous nous trouvions parmi les cinq qui montaient encore sur scène au bout d'un mois et, miracle, la dernière semaine cette force de l'enfance, cette fragilité de l'enfance, est sortie de nous sans retenue et nous avons trouvé du vrai plaisir à jouer de nous devant le public. Quand on n'a plus rien à perdre, le clown émerge. Plus besoin de montrer une belle face. Cette méthode pourrait paraître autoritaire et jouer de la concurrence, cependant c'était tout le contraire de cela. Ce cadre était une mise en jeu pour trouver notre fragilité et nous pousser à l'exposer en plein jour. Le cadre était strict, mais ceci nous permettait justement de chercher cet être qui représente le « hors du commun ». Le « hors du commun » dans le sens de l'utilisation du terme par Clotilde Leguil²²⁶, qui fait du « Je » quelque chose de transcendant qui n'est pas collé à une identité.

Nous étions tellement poussés dans une situation extrême, que la seule façon de nous sortir de ce totalitarisme, c'était d'être nous-mêmes en étant conscients que nous étions une énigme pour nous-mêmes. Ce n'était qu'à partir de cette situation qui nous dépassait, que nous avons pu commencer à partager des vrais moments avec le public. Lors de cette expérience, nous avons senti que c'est ça le sens du spectacle de clown : le partage. Le clown partage avec le

²²⁴ Voir chapitre 'L'influence de la pédagogie de Jacques Lecoq sur la formation de Nikolaus' de ce mémoire

²²⁵ En juin 1994

²²⁶ Clotilde Leguil, « Je ». *Une traversée des identités*, PUF, Paris, 2018129-130

public cette énigme et cette bêtise qu'est l'être humain, il agit ce non-sens de la vie ou cette quête de sens et ainsi renvoie un miroir aux gens pour qu'ils puissent se voir dans leur propre fragilité et en rire. Nous voyons qu'avec le clown nous sommes dans le même questionnement comme les philosophes qui se posent des questions existentielles. Ce jeu de clown ouvrait un espace au « Je ».

Philippe Gaulier nous a grandement aidé à persévérer dans cette voie du clown que nous avons depuis si longtemps entamée. Il disait : « On ne rit pas de ton gag, on rit de ton humanité. »²²⁷ Dans notre humanité il inclut cet enfant fragile qui est en nous, cet enfant qui est spontané et libre et qui fait tout pour rester encore un moment de plus sous les feux de la rampe.

Ce qui était fascinant, c'était qu'on pouvait aussi être aimé par le public en étant colérique. Si c'est comme ça que le public nous aime et rit de nous, alors jouons la colère. Rares sont les clowns gentils et mignons, comme sont rares les êtres humains avec uniquement ces qualités. Montrer les fragilités des traits de caractère est une des composantes essentielles de cette approche du jeu de clown.

Nous avons aussi eu la chance de travailler le clown avec Pierre Byland²²⁸. Il nous a beaucoup appris sur la technique du mouvement et comment bien exécuter les chutes et savoir refaire exactement les mêmes gestes. Parallèlement à ces techniques, il guidait chacun dans une recherche précise de sa démarche du clown. Il amenait les élèves par le côté physique à trouver « l'état de jeu juste » pour le clown. Pierre Byland était le partenaire de clown de Philippe Gaulier dans le spectacle *Les Assiettes*, l'un des spectacles de clown les plus emblématiques des années 70, brisant deux cents assiettes sur scène chaque soir.

Mise à nu

Plus tard, à l'École Internationale de Théâtre Lassaâd²²⁹ nous avons aussi eu une expérience révélatrice du jeu de clown. C'était un domaine que nous attendions avec impatience lors des deux années passées dans cette école. Il y avait un exercice que nous craignions depuis le moment où nous avons vu les élèves de la classe de l'année précédente s'y atteler. C'était un auto-cours²³⁰ qui s'appelait : la « chanson du clown ». Nous avons vu l'année d'avant un

²²⁷ Traduction: "We don't laugh about your gag, we laugh about your humanity.", il disait pendant le stage que nous suivions avec lui

²²⁸ Grand clown suisse et pédagogue chez Lecoq et au CNAC (Centre National des Arts de Cirque (F)). Nous avons suivi un stage avec lui pendant 2 semaines en automne 1994

²²⁹ Nous avons suivi cet enseignement de 1996-1998 à Bruxelles, ainsi qu'en 2016-2017 pour l'année pédagogique. C'est un enseignement basé sur la pédagogie de Jacques Lecoq. Nous y avons enseigné entre 2014 et 2020 l'analyse des mouvements, l'acrobatie et le jeu (y inclus le jeu de clown)

²³⁰ Voir Chapitre 'L'influence de la pédagogie de Jacques Lecoq sur la formation de Nikolaus' de ce mémoire

apprenti-clown après l'autre chanter des chansons françaises d'une façon sensible. Nous n'aimions pas du tout cette approche « touchante ». Comme cela faisait partie du rituel, nous devions donc aussi présenter une chanson. Nous avons cherché une chanson française et avons essayé de trouver la plus comique. Ceci pas du tout dans le but d'être drôle, mais parce que cet exercice et les chansons françaises nous énervaient. La chanson que nous avons choisie, était « Déshabillez-moi ! » de Juliette Gréco. Très énervés par cet auto-cours, nous avons appris la chanson par cœur, répétions la musique en nous accompagnant avec notre violoncelle. Le jour venu de la grande présentation, nous nous sentions moins malignes. Maintenant il fallait présenter devant toute l'école cette chanson que nous trouvions ridicule. Dès que nous sommes montés sur scène, le public a commencé à rire et nous ne comprenions pas pourquoi. Nous avons dû nous concentrer pour ne pas non plus éclater de rire et nous avons commencé à chanter cette chanson, la première ligne étant : « Déshabillez-moi ! ». Le public était par terre, le professeur pleurait des larmes.

Au fur et à mesure que je continuais à chanter cette chanson, la réaction du public allait en s'accroissant et je sentais ma présence se dilater et englober tout ce public. J'étais juste là, simplement, je ne « faisais » rien. Il n'y a pas d'autres mots pour le dire, mais j'étais là, devant eux, avec moi-même, en communion avec eux et ils riaient de joie. En même temps, l'endroit où je me trouvais était une île de solitude. Je me battais avec mon violoncelle, je me battais avec la chanson, je me battais avec moi-même juste pour rester concentrée et trouver les notes justes. Cependant, le son de ma voix sortait au plus profond de moi. Ma voix sortait sans se cacher, sans artifice, avec toute sa fragilité et avec la force d'une source dont il était impossible de prévoir si elle allait se tarir à la prochaine syllabe. Plus cela durait, plus apparaissait cette sensation que ce n'était pas moi qui chantait cette chanson, que ce n'était pas moi qui jouait ce violoncelle, que ce n'était pas moi qui regardait ce public. C'était le clown qui chantait et qui s'est échappé de moi. Je n'aurais pas osé me l'approprier, car cela l'aurait étouffé. J'étais présente avec lui en le laissant chanter son humanité, avec toute sa maladresse. Il était généreux et léger avec son public. Il était profondément tragique et fragile. C'était une expérience transformatrice, le point de départ pour les créations que j'allais entamer avec ma compagnie que j'ai créée tout juste après cet événement.²³¹

En analysant cet événement transformateur, nous pouvons voir qu'il contient différents éléments que Chrétien relève dans son paradigme du nouveau-né. Il y évoquait les caractéristiques pour cette condition humaine qui nous définissent dès le départ et qui « sont l'indigence, la nudité, la détresse. »²³² Ce sont les trois mots-clés qui définissent cette expérience d'apparition de clown qui s'est montré avec force dans les traits tel que Chrétien les nomme pour l'humaine fragilité à la naissance. Il est à noter que ces traits se sont manifestés dans toute la présence scénique. La façon de l'habiter, la fragilité extrême s'est manifestée dans

²³¹ Jeannine Gretler, *Journal de travail*, Bruxelles, juillet 2022

²³² Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p29

une sensation comme si le sol même de la scène était fait de glace et qu'il pouvait se briser d'un moment à l'autre. Il y avait beaucoup d'éléments qui jouaient. Mais la voix a aidé à vivre cette fragilité de manière cathartique.

De la fragilité qui est la nôtre et de son sens, la voix humaine forme la plus haute manifestation, et la plus nue, et c'est par elle que ce cheminement s'achèvera. Elle est, dans sa résonance, pur transit et pur mouvement, et même si l'on peut tenir une note ou allonger une syllabe, sa loi est de faire succéder une articulation à une autre, et de s'effacer à mesure sans laisser de trace, sinon dans la mémoire de l'auditeur. (...) il y a une possibilité permanente pour notre voix de se briser ou de s'altérer, de l'enrouement à la fatigue, de la honte à la gratitude, du trac au saisissement. La voix fait entendre les émotions mêmes que nous voudrions cacher, et une voix inaltérable et toujours sûre de soi nous indispose par ce qu'elle a d'oratoire ou de mécanique.²³³

Ce qui est arrivé le temps de cette chanson, c'est que tout ce mélange d'émotions qui était là en préparant cette chanson et en montant sur scène, s'est cristallisé dans ce moment vécu avec le public. Force est de constater que cette expérience a été transformatrice et durable. Nous en sommes sorties mises à nus, comme si tout ce qui pouvait s'attacher à notre identité personnelle avait disparu pour arriver à quelque chose de pur et fragile. La chanson a pu, depuis lors, être chantée de nombreuses fois avec toujours le même effet, auprès de divers publics. Nous y revenons de temps en temps, comme à une source : même vingt ans plus tard, à l'occasion de l'hommage à Jo Dekmine²³⁴ elle²³⁵ a hypnotisé les 650 spectateurs du public que la présence de notre clown a touchés jusqu'au dernier rang de la salle. C'est l'essence du clown qui s'est cristallisée dans cette chanson. Depuis, nous amenons cette présence dans nos spectacles : dans les habits du clown ou du comédien avec notre Compagnie Orange Sanguine.

Cette recherche de son propre clown réside dans la liberté de pouvoir être soi-même et d'en faire rire les autres, d'accepter sa vérité. Un enfant est en nous qui a grandi et que la société ne permet pas de montrer ; la scène est là qui le permettra mieux que dans la vie. Cette démarche est purement pédagogique et cette expérience sert le comédien au-delà même de la représentation clownesque. Il ne suffit pas pour un clown de théâtre de se montrer au public en ratant ce que l'on tâche de réussir et de porter un costume typique et un nez rouge. Le clown professionnel doit savoir faire ce qu'il rate avec talent et travail. Les clowns de théâtre eux se fondent davantage sur le talent du comédien que sur celui de l'acrobate ; sans nez rouge, ils animent un monde souvent absurde et tragique. En compagnies, ils montent de courtes pièces prenant leurs personnages en eux-mêmes, se caricaturant.²³⁶

²³³ *Ibid.*, p254

²³⁴ Directeur et fondateur du théâtre 140, Bruxelles, *1931-+2017, directeur pendant 50 ans

²³⁵ Jeannine Gretler, *Deshabillez-moi*, La Baraque à Jo, 2017, <https://vimeo.com/263579769>, consulté le 15 août 2022

²³⁶ Jacques Lecoq, *Le théâtre du geste, mimes et acteurs (sous la direction de)*, Paris, Éditions Bordas, 1987, p117

La création de la Compagnie Orange Sanguine



Jeannine Gretler, Yann-Gaël Monfort,
L'embarquement, 1999, photo : AML
Alice Piemme

Forte de cette expérience et depuis toujours animés par le rêve de devenir clown, nous avons fondé la compagnie Orange Sanguine en 1998. Elle allait devenir le récipient pour exprimer notre créativité jusqu'à aujourd'hui. Nous avons toujours mis en avant cette envie de faire de l'art clownesque. Trouver notre place dans les institutions reste toujours fragile et nous nous demandons à chaque nouvelle création où nous adresser pour demander des subventions. Dans le domaine du théâtre ? Dans le domaine du cirque ? Le clown, comme nous avons pu le voir à plusieurs reprises, est un art entre ces deux domaines, et la question reste sans réponse. Relégué au théâtre pour enfants à partir de 12 ans parfois, nous y avons trouvé une fausse place avec notre compagnie. Le spectacle *Love* y a été notamment censuré, pas pour sa qualité artistique, mais en sa qualité de spectacle tout public et pas assez spécifiquement destiné aux adolescents.

EXTRAIT 1

Moi, j'ai commencé très tôt dans les histoires de cœur.

J'avais trois ans. Mon tout premier s'appelait Micha Nussbaum. Nussbaum ça veut dire Noisetier. Michel Noisetier, il avait un joli sourire, ses yeux et ses cheveux étaient bruns ...noisette ! Il habitait dans l'appartement juste au-dessus du nôtre. Son appartement était exactement comme le nôtre, juste un étage plus haut. Je me souviens exactement de sa chambre et plus du tout de la mienne. Il avait des cochons d'Inde dans une cage, dans le couloir. Chez moi on avait la même cage au même endroit dans le couloir et les mêmes cochons d'Inde. On se connaissait depuis notre naissance. On avait la même cicatrice sur le menton. J'étais là quand il est tombé en sautant dans l'escalier devant la maison. C'est ma mère qui l'avait conduit chez le médecin. Il était là quand je suis tombée sur ma tête en faisant la 'glocke' ; le cochon pendu. C'est son père qui m'a conduite chez le médecin. On pensait qu'on était lié à la vie à la mort avec nos cochons d'Inde et nos cicatrices.

Pourtant ils nous ont « divorcé », à cinq ans.

On a déménagé dans un autre quartier, je ne suis retourné qu'une seule fois chez lui. Chez nous les cochons d'Inde étaient morts. Chez lui ils étaient toujours vivants. J'étais devenu tellement allergique aux cochons d'Inde que j'avais les yeux tout gonflés et je voyais à

peine le chemin pour rentrer chez moi, je ne savais pas si je pleurais à cause de l'allergie ou à cause de notre séparation.

Un an plus tard, je l'ai revu à la télé, dans une publicité pour le dentifrice Colgate, il souriait et montrait ses belles dents blanches ... C'est la dernière fois que je l'ai vu. Maintenant je suis aussi allergique aux chats et aux chevaux.²³⁷

Notre démarche dans nos créations consiste depuis le début de partir d'un thème qui nous préoccupe et puis de s'entourer d'une équipe de création. Comme chez Nikolaus, c'est selon les rencontres artistiques que le spectacle se développe, chaque fois d'une autre façon, mais toujours sur une base clownesque. Le clown est soit clairement affiché ou présent en filigranes. Notre volonté sur scène est depuis toujours de nourrir autant le comique que le tragique. Faire tout simplement des blagues sans toucher aux profondeurs existentielles n'a jamais été notre but. Un clown par sa spécificité ne peut d'ailleurs pas faire de blagues. Dans ses bêtises se trouvent toujours une poésie et une profondeur, même si en apparence tout paraît simple. Le clown, pour nous, est un gage pour toucher à cette profondeur humaine. Brecht le disait déjà à propos de Karl Valentin, un clown de théâtre sans nez rouge :

Quand, dans n'importe quelle brasserie bruyante, Karl Valentin s'avance, mortellement sérieux, au milieu des bruits douteux des pots à bière, des chanteuses et des pieds de chaises, on avait aussitôt le vif sentiment que cet homme ne raconterait pas de blagues. Il est lui-même une blague. Cet homme est une blague sanglante des plus complexes. Il a un comique très sec du dedans qui vous permet de boire et de fumer tandis que vous êtes constamment secoué d'un rire de l'âme qui n'a rien de particulièrement bienveillant (...) On nous démontre ici l'insuffisance de toute chose, y compris de nous-mêmes.²³⁸

Quand Brecht parle de « l'insuffisance de toute chose, y compris de nous-mêmes »²³⁹ il nous parle de notre fragilité. Cette fragilité nous ne pouvons pas toujours l'exprimer avec des mots, le clown par sa présence très physique l'incarne à merveille dans toute sa maladresse et par le fait qu'il est toujours dépassé par les événements.

Le clown existe seulement dans l'ici et maintenant, la motivation principale de sa présence absolue est de partager un moment face à l'énigme de notre vie. Nous avons créé de nombreux spectacles. Seule en scène, à deux à trois, jamais plus, pas par manque de volonté, mais par manque de moyens. Des spectacles sans paroles d'abord, puis d'autres. Nous avons mené plusieurs créations collectives, allant de *L'embarquement*, trois clowns qui racontent le naufrage du Titanic en cinéma muet, en passant par *Fleurir* qui met en scène le déraillement de la relation de deux sœurs qui se battent contre leur situation étouffante, et par *Les étoiles protègent aussi les lapins* où nous incarnions un lapin en peluche qui hurle son besoin d'exister

²³⁷ Extrait du texte du spectacle *Love*, création à Bruxelles, théâtre de la Montagne magique, 2012

²³⁸ Brecht cité par Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2010, p291

²³⁹ *Ibid.*, p291

même quand on le jette à la poubelle. Nous avons aussi incarné un clown préhistorique à la découverte de tout dans le spectacle *avanti !*. Ce dernier personnage était tellement possessif qu'il terminait dans la solitude tout en gardant une folle énergie de vivre.



Jeannine Gretler, Patricia Gomis et
Gérard Corbion, *avanti!*, 2005, photo :
AML Alice Piemme

Malgré son sale caractère le clown d'*avanti !* touchait le public. Il n'était pas rare que les gens nous disent qu'ils ont versé des larmes pendant nos différents spectacles. Il n'était pas rare non plus que les gens aient envie de nous serrer dans les bras après le spectacle. Pas étonnant, car le clown joue avec tous les sentiments, du rire aux larmes, de la joie à la détresse. Il joue à la montagne russe avec les émotions et sa force est de toujours se relever. Avec nos spectacles nous avons été remarqués pour « notre performance, notre univers et notre générosité »²⁴⁰, notre « fin travail sur le clown féminin »²⁴¹ pour la « Burlesque odyssée d'une espèce si humaine »²⁴². Les tournées nous ont menés à travers l'Europe et l'Afrique et nous avons donné en tout près de 1000 représentations.

²⁴⁰ Rencontres de théâtre Jeune public HUY 2009

²⁴¹ *Ibid.*, 2001

²⁴² *Ibid.*, 2005

Partager sa solitude avec le public



Jeannine Gretler, *Love*, 2012, photo: Lara Herbinia, Cie Orange Sanguine

Dans les spectacles seuls en scène, le rapport au public est particulier.

Là où il y a du « Je », un appel au « Tu » et une demande d'amour sont lancés. Là où il y a du « Je », il y a aussi du mot d'esprit, de l'humour, du *Witz* comme l'appelait Freud, des rencontres imprévisibles qui nécessairement échappent à toute maîtrise, aussi bien venant de l'Autre que venant du pouvoir, ou encore de soi-même.²⁴³

Dans chaque spectacle nous avons décliné notre *Witz* d'une autre façon. Pour nous, sans humour, il n'y a pas d'espace, pas de distance possible et nous avons envie de faire respirer le public pour se joindre à cette utopie de rendre le monde meilleur en laissant place à l'invisible. Quand Leguil parle d'espace et de faire de la politique en laissant de l'espace du « Je », nous la rejoignons. Pour cela nous soulignons ici une partie de la citation plus haut :

Ce « Je » que nous cherchons à faire valoir suppose la possibilité de se détacher des identités sociales ou politiques, non pas pour leur dénier toute valeur, mais pour aborder son existence à partir de ce qui est plutôt hors du commun qu'à partir de ce qui est commun, de manière à faire la politique autrement.²⁴⁴

Ce clown seul devant le public ouvre justement cet espace politique par sa propre fragilité.

Love - un spectacle tout public à partir de 12 ans

Notons, parmi les seuls en scène, le spectacle *Love*²⁴⁵ qui commençait par la chanson « Déshabillez-moi ». Dans ce seule en scène, le clown est dépassé par les chansons d'amour et commence à s'embourber dans le récit de sa vie amoureuse et celle de ces ancêtres qui sont

²⁴³ Clotilde Leguil, « Je ». *Une traversée des identités*, PUF, Paris, 2018, p52

²⁴⁴ *Ibid.*, p129-130

²⁴⁵ Spectacle de la Compagnie Orange Sanguine, création, 2013

un désastre. Le spectateur se sent un peu moins seul dans ces tourments de cœur brisé. Justement ici la brisure a lieu au cœur et le clown essaye de s'en sortir avec ses instruments de musiques et ses acrobaties pour finir comme l'incarnation mondiale du ratage en amour. Être seul devant le public demande beaucoup d'audace. Le clown à la base, c'est celui qui rate et s'expose en plein jour, ce qui est très confrontant. Ne jamais s'identifier avec ce personnage reste la clé de l'équilibre.

Avec une fragilité exquise, une présence sur le fil, Jeannine Gretler compose un solo d'une franchise touchante. La comédienne et chanteuse ne met aucun masque : elle débarque avec elle-même, quelques guitares, un violoncelle et un enregistreur-bidouilleur pour chanter des chansons d'amour et nous raconter les histoires de cœur de sa famille, les siennes comprises. Avec une craquante autodérision, la comédienne chante des chansons en dialecte suisse-allemand, se moque de son propre accent, passe de Brassens aux Eagles, de la danse orientale, à la danse contemporaine, du magicien d'Oz au Rolling Stones. Elle nous raconte la gare du Midi qui sent le pipi et Zurich qui pue le propre, les trois maris de sa mère, les frasques sexuelles de son grand-père nonagénaire. Mais surtout, surtout, elle ne se prend pas au sérieux dans un cabaret bricolé avec une irrésistible spontanéité. Les âmes grincheuses diront que ce spectacle n'a rien à faire devant un jeune public. On leur rétorquera que, ok, ils n'ont aucune portée moralisatrice, ok, ils ne refont pas le monde en questionnant l'homosexualité ou le réchauffement climatique, mais ils donnent envie d'aimer, de batifoler, de prendre le temps de vivre. C'est important aussi, non ?²⁴⁶

Ce petit article de presse a été publié au journal *Le soir* lors des rencontres de théâtre jeune public de Huy. Les journalistes doivent faire un compte rendu de nombreux spectacles et ne peuvent pas aller en profondeur dans l'analyse des spectacles. Néanmoins prenons cet article comme base pour en dire un peu plus sur *Love*. Ce spectacle a dérouté beaucoup de monde. Pour en expliquer la dramaturgie, il faut commencer au début quand le personnage entre en scène. Ce personnage nous l'appelions d'ailleurs avec le metteur en scène *the personnage*, car il n'avait pas de nom. C'est déjà évocateur, car ce n'était pas un personnage avec une psychologie comme un personnage de théâtre et aussi « the » en anglais est un déterminant neutre ne définissant pas le sexe. C'était juste *the personnage*, l'innocence-même. C'était un clown, mais sans nez rouge. Il entrait en scène en traversant le rideau scintillant avec sa guitare car il avait préparé des chansons d'amour à chanter en public. Un grand tapis rouge et rond qui rappelle le cirque était son lieu de jeu. Il venait chanter des chansons d'amour car il aimait bien les chansons d'amour, il aimait bien être amoureux. L'exploit ici était principalement de maîtriser tous les instruments de musique, la loop station et les micros à chef... Pour une petite production sans subventions (le spectacle était déjà censuré dans sa production car 'tomber amoureux' était considéré comme inadapté pour les enfants.) Être musicienne et comédienne en même temps est un vrai exploit et demande beaucoup de travail de répétitions. Ici la musique

²⁴⁶ Catherine Makereel, *Le soir*, août 2013

était la base technique du spectacle. Puis comme *the personnage* était toujours en contact direct avec le public, il commençait à raconter sa vie sans limites, sans frontières. Il n'avait pas de filtre, pas de pudeur.

EXTRAIT 2

A 58 ans, ma mère est tombée amoureuse, c'est la première fois de ma vie que je la vois heureuse ! Elle rigole comme une petite fille quand son amoureux la chatouille. Ça énerve beaucoup ma sœur, elle trouve ça ridicule, moi j'aime bien voir rire ma mère.

Il s'appelle Noldi, ils se marient, c'est le troisième mari suisse de ma mère. Il est retraité, et il n'a pas de problème de cœur, il veut voyager.

Ils partent en vacances aux îles canaries. Il aime le soleil, la mer, les animaux et surtout il aime ma mère. Pour elle, c'est ça le plus important.

Quand ils rentrent, il lui propose de quitter la Suisse et de s'installer où elle veut, n'importe où, pourvu qu'il y ait la mer et le soleil, ma mère choisit la Floride aux États-Unis où elle est née. Ils achètent une maison avec un palmier dans le jardin. Il y a des alligators dans l'étang juste à côté de leur maison, ils doivent s'en débarrasser quand ils deviennent trop gros, il y a des petits pumas dans les buissons le long du parc. Noldi nourrit les renards et les écureuils lui mangent dans la main. C'est le paradis.

A la fin de leur premier été en Floride l'ouragan Katrina passe sur leur maison. Il n'y a pas de cave, ils s'enferment pendant deux heures dans un placard protégé par des matelas, ils ont une petite radio et des bouteilles d'eau. Ils sont terrorisés. Pourtant, la chance est avec eux, leur maison est intacte !

Ils se remettent tout doucement de ce choc. Une semaine plus tard Noldi se met à tousser beaucoup. C'est un grand fumeur et il n'aime pas les médecins. Quand enfin ma mère parvient à le traîner à l'hôpital, c'est trop tard : cancer du poumon. Il ne veut pas de traitements. Ils disent à tout le monde que c'est une bronchite, que ça va passer. Après trois interminables semaines Noldi meurt sur le divan, pendant que ma mère est sortie acheter du champagne pour fêter le jour anniversaire de leur rencontre. Son bonheur a duré exactement un an. Jour pour jour.²⁴⁷

Quand dans l'article nous pouvons lire par exemple : « On leur rétorquera que, ok, ils n'ont aucune portée moralisatrice, ok, ils ne refont pas le monde en questionnant l'homosexualité ou le réchauffement climatique, » on pourrait penser qu'il n'y a pas de grand thème qui est abordé, ce qui est faux. Le personnage raconte tellement d'histoires, des drôles, des cocasses, des touchantes et derrière chaque histoire il y a des tabous bien ancrés qui se cachent. Le récit de *the personnage* tombé amoureux d'un danseur devenue danseuse serait aujourd'hui très valorisé, mais en 2013, il pouvait faire rire sans être saisi dans toute sa profondeur. Le récit du moine qui quitte le monastère pour *the personnage* car il se rend compte qu'il l'aime plus que dieu, est une histoire qui a pu déranger et a été reléguée aux histoires sûrement inventées. Le récit du grand-père qui, à 90 ans, tombe amoureux d'une 'jeunette' de 70 ans a pu, au mieux, être accueilli comme une blague. « (...) d'une franchise touchante (...) » et nous ne comprenons pas bien si la journaliste parle du jeu ou si elle pense que ce sont 'des histoires vraies'.

²⁴⁷ Extrait du texte du spectacle *Love*, création à Bruxelles, théâtre de la Montagne magique, 2012

EXTRAIT 3

Il y a des jours entiers où mon grand-père ne parle pas. Il a le regard vide. Je lui téléphone et je parle toute seule. Je ne sais pas quoi dire. « How are you ? » Non, ce n'est pas la bonne question. « Qu'est-ce que tu as mangé aujourd'hui ? » Je ne pose plus de questions et je parle. Je dis qu'il fait froid, un autre jour je dis qu'il pleut, que les rivières débordent, qu'il fait chaud, même si c'est en décembre...

La météo depuis toujours c'est le sujet préféré de mon grand-père. Il a même une petite radio qui est branché sur « Weather-Channel » 24h sur 24H.

Quand il entend le nom de Pat, son visage s'illumine, même quand il pleut !

Quand elle passe, elle lui chuchote des histoires à l'oreille et tout le monde sort discrètement de la chambre. Personne ne sait vraiment ce qu'ils font, ni ce qu'ils se disent. Ils écoutent des chansons d'amour et ils chantent.

Elle est son soleil, sa pluie, sa neige, ses quatre saisons. Son corps est presque mort, mais il a envie de vivre. Il est amoureux.

Je ne sais pas ce que ma grand-mère en penserait.²⁴⁸

Le texte du spectacle avait été écrit par nous-même. Il n'était marqué nulle part qu'il s'agissait d'«histoires vraies». Comme tout auteur, nous nous inspirions des observations de la vie pour écrire. Ici le texte était en amont du travail de plateau, *the personnage* et tout le rapport public a émergé en travaillant. Bien sûr le texte a bougé. Il a été utilisé comme « texte-matériau ». Ici le mot romantique a tout son sens, car *the personnage* se plonge de plus en plus dans ses émotions et remplit l'espace en conséquence. Il revit chaque histoire qu'il raconte. Chaque histoire se solde sur un échec. Tout est construit pour aboutir à une chute. Cependant *the personnage* se relève chaque fois avec plus de force, le spectacle se finissant en musique rock et en danse.

EXTRAIT 4

Ma grand-mère était protestante, quand elle était jeune, elle a rencontré un garçon, il lui plaisait beaucoup, mais il était catholique impossible de tomber amoureuse de lui ! Pour elle c'était aussi simple que ça. D'ailleurs, elle ne tombait pas facilement, ma grand-mère. Son père, mon arrière-grand-père, était tailleur de pierre, elle avait l'habitude de l'aider à poser de grosses pierres lourdes sur les tombes, il lui avait appris à ne pas tomber au fond du trou. Elle avait bien retenu la leçon, elle savait comment ne pas tomber. Mon arrière-grand-père lui était un tombeur de filles. Mais ça, je ne l'ai appris que beaucoup plus tard quand ma grand-mère est morte ! On a découvert qu'elle avait un demi-frère juste quelques mois plus jeune qu'elle, le fils caché du tailleur de pierre.²⁴⁹

²⁴⁸ Extrait du texte du spectacle *Love*, création à Bruxelles, théâtre de la Montagne magique, 2012

²⁴⁹ *Ibid.*



À gauche, Jeannine Gretler, *Love*, photo: Gilles Destexhe, Province de Liège, 2013

À droite, Jeannine Gretler, *Love*, photo: Lara Herbinia, Cie Orange Sanguine, 2012



La dramaturgie est tissée de chansons que *the personnage* interrompt pour raconter des histoires. Puis il reprend la musique, mais à un moment donné le spectacle s'envole. *The personnage* ne reste plus coincé derrière sa guitare. Il ne reste plus simple conteur, mais replonge dans les histoires corps et âme et quand il le faut, *the personnage* souligne l'émotion avec la musique qui est de plus en plus construite avec une bande sonore qui agrémente la musique jouée en live. Si on parle d'« un cabaret bricolé avec une irrésistible spontanéité », il faut rectifier que ce spectacle n'est pas du tout un tour de chant, le développement est pensé et chaque mot est écrit. Les mouvements dans l'espace qui représentent les émotions deviennent de plus en plus extrêmes et sont chorégraphiés. Ce spectacle est comme un road-movie où *the personnage* avec un optimisme infailible raconte les pires douleurs, de la brisure du cœur en passant par l'amour hypocrite jusqu'à la mort. L'acrobatie et la danse font partie de l'écriture comme les mots, la voix et la musique. Il s'agissait d'un spectacle « sur le fil », comme l'écrivait la journaliste, car le public était prude comme il peut l'être aux rencontres de théâtre jeune public. Malgré l'accueil très chaleureux, le spectacle a eu aussi des retours de personnes choquées, car il parle de nombreux tabous.

Retour à la rue



Jeannine Gretler, Jean-François Piazza et Nathalie de Pierpont, *Le four à bois, la caravane passe!*, Bruxelles, photo: Bruno Achen, Cie Orange Sanguine, 2022

Aujourd'hui nous revenons à nos bases, au théâtre de rue, là où nous avons commencé nos expériences théâtrales. Dans le spectacle *Le four à bois, la caravane passe !* nous jouons un personnage qui a tout de l'Auguste²⁵⁰ au féminin. Nous nous amusons à être là, sur scène, à essayer de tout bien faire. Mais évidemment nous ratons tout, nous tombons etc. Ce clown passe par toutes les émotions fortes, il peut tomber de la plus grande joie à la plus grande détresse et rebondir sans qu'on le voie. Les émotions voyagent en lui à toute allure et il passe d'un extrême à l'autre sans retenue. Il tombe et il chute dans ce spectacle très physique. Savoir chuter et aussitôt se relever véhicule un message d'espoir. Nous communiquons avec énergie cette enfance joyeuse et pleine de ressources malgré les obstacles. Malgré les chutes, malgré les blessures et les brisures, la vie continue. C'est un message qui console !

La fragilité dans notre pratique

Nous avons pu voir à travers notre pratique que l'éphémère est l'un des aspects essentiels de la fragilité. Il est à nos yeux constitutif du clown. C'est bien ceci qui nous intéresse. Nous exprimons notre manière d'être au monde par le clown, car ce médium concentre la présence dans l'instant et le contact direct avec le public. Sans le public, le clown n'existe pas et s'évapore. Nous sommes de passage dans ce monde, le moment que nous y passons est court. Chrétien nous a proposé de renverser l'ancienne opposition qui disait que quelque chose qui est éphémère serait forcément futile. Donc le contraire serait, de justement faire vivre dans toute

²⁵⁰ Voir chapitre 'La naissance de l'Auguste' de ce mémoire

sa fragilité chaque instant, car, telle une bulle de savon, nous sommes là un moment, et l'autre nous sommes déjà morts. Dans tous les arts de la scène, c'est dans l'ici et maintenant que le spectacle a lieu. Chez le clown cette sensation est encore plus intense. Ce moment éphémère en devient d'autant plus beau quand il réussit, et d'autant plus vide quand il échoue. Le clown incarne la fragilité de l'humain au plus pur. Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, c'est vraiment le paradigme du nouveau-né qui apparaît main dans la main avec l'éphémère. A partir « De vagissements lugubres il emplit l'espace »²⁵¹, le clown console l'humain et lui donne un espace où exister dans toute sa fragilité humaine. C'est avec une grande reconnaissance que nous concluons ce chapitre sur cette très belle page de Jean Rousset :

Qu'il le sache ou qu'il l'ignore, qu'il soit Mallarmé ou Racine, Supervielle ou Flaubert, tout artiste porte en lui un secret que la création a pour but de lui révéler. Pourquoi créerait-il, s'il n'avait ce secret à mettre au jour ? Si tout était déjà dans l'idée préexistant à l'œuvre, quel besoin aurait-il de l'œuvre pour en savoir davantage ? Mais comment le saurait-il avant d'avoir donné à son secret forme et organisation ?²⁵²

²⁵¹ voir Chapitre 'Le nouveau-né' de ce mémoire

²⁵² Jean Rousset, *forme et signification*, José Corti, 1962, pIX

Conclusion

Souvent quand le clown est évoqué il est enfermé dans des clichés. Du « c'est juste pour rire et léger sans profondeur » en passant par « c'est mignon et sensible » jusqu'à la coulrophobie. Les réactions sont variées. Quand on parle du clown, rares sont ceux qui en parleront comme d'un phénomène ayant sa place dans les arts de la scène. Dans le meilleur des cas on le range dans les arts dits « mineurs ». Nous avons pu voir dans l'historique du clown et en en parlant avec les différents artistes que le clown est un liant²⁵³ qui voyage entre le cirque et le théâtre. « L'âme » selon Danny Ronaldo, « Le rire » selon Nikolaus Holz, « L'éphémère » selon Jeannine Gretler, sont des caractéristiques essentielles qui expriment son unicité. Pour rendre compte de cette manière d'habiter la scène, ou la piste, nous avons travaillé les préjugés qui pouvaient l'enfermer dans des concepts de vulnérabilité, de victime et de simplet. Si on avait utilisé la vulnérabilité pour rendre compte de ce qu'est le clown, il n'y aurait pas eu de dialectique. Pour travailler cet art il nous fallait une dialectique. A travers les éclairages du philosophe et poète Jean-Louis Chrétien, et plus particulièrement via son approche du concept de la fragilité, nous avons pu trouver un langage approprié pour saisir le clown qui est de nature insaisissable. « Est fragile ce qui se peut briser²⁵⁴ », la brisure pouvant être inhérente ou provoquée par l'extérieur, la fragilité peut aussi concerner des êtres inanimés. Chaque être, chaque chose, peut se briser à sa façon. La fragilité, contrairement à la vulnérabilité, est un terme ouvrant les champs des possibles et en cela il est profondément optimiste, comme celui du clown qui est celui qui continuera toujours à se battre.

Pour essayer de cerner la spécificité qui réunirait tous ces différents artistes, le concept de la fragilité dans toute sa complexité s'est montré le vecteur adapté à notre entreprise, et a permis de dégager différentes esthétiques par le biais des artistes étudiés, tout en les réunissant dans ce cadre strict de la fragilité qui correspond à la rigueur du clown-acrobate. Nous avons vu que chaque artiste décline le concept de la fragilité à sa manière. Le clown met en scène les fragilités humaines, c'est son terrain de jeu. En chutant, les clowns transfigurent leur fragilité.

Chez Danny Ronaldo nous avons examiné plus spécifiquement le spectacle *Sono io ?*, un duo de clown avec son fils Pepijn, fils dans la vie et fils sur la piste. Ils nous parlent de la fragilité du lien entre les générations. La fragilité se trouve dans l'humain et l'individu même. Il pose la question de la finitude et du sens de la vie. Le fragile du beau se décline dans leurs

²⁵³ Dictionnaire Larousse : caractère sociable ; avoir du liant. Produit servant à agglomérer des matières inertes

²⁵⁴ Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p8

prouesses circassiennes mises au service de leur relation. Le délicat travail avec la matérialité de la fragilité s'exprime telle une métaphore de notre être au monde dans une continuité précaire. Il est intéressant de voir que ce cirque familial, qui aurait pu s'effondrer déjà à plusieurs reprises, continue toujours d'exister, qu'il a su s'adapter en affrontant la fragilité du genre cirque et des clowns clichés en les transformant.

Ça m'a toujours fait mal qu'il n'y ait pas de lien entre le cirque traditionnel et le cirque moderne.²⁵⁵

Chez Nikolaus Holz, c'est le paradigme des ruines qui est décliné dans toutes ses créations. L'effondrement de sens dont la désarticulation des décors, la chute des corps et des constructions, en sont l'expression. Telle un Sisyphe qui porte son rocher, sa balle rouge est son seul point de repère et risque de tomber à n'importe quel moment. Il ne nous reste que le rire ; tant qu'il y a le rire, l'humain est là. Il y a cette dialectique entre l'exploit et la chute qui joue éternellement avec le fragile de chaque instant. Répéter des exploits fait allusion au non-sens de la vie et cette joie de s'y appliquer serait un acte politique. Avec son univers il crée une poétique du corps accidentel.

Passer beaucoup de temps et dépenser beaucoup d'énergie pour faire un geste qui ne sert à rien, dans une société dans laquelle le but est, d'être efficace et utile, éviter le danger et cotiser pour la retraite, un tel geste c'est louche, un tel geste c'est subversif, un tel geste est dangereux !²⁵⁶

Dans notre pratique nous avons vu comment le jeu du clown met la personne qui le joue à nu. C'est un jeu dialectique qui joue de ses brisures et la réaction du public, le fait de montrer la faille, qui rend le clown plus fort devant le public. A l'aide du paradigme du nouveau-né nous mettons à nu la fragilité de l'enfance d'où le clown puise son extrême joie de vivre et l'intensité de ses émotions. Le moment qu'il passe avec le public évoque l'éphémère de l'instant et le fil de la vie qui peut se briser d'un instant à l'autre. Tel le nouveau-né qui hurle en arrivant sur terre, notre clown nous désole pour mieux nous consoler dans des esthétiques multiples alliant musique, acrobatie et récit imaginaire ou autobiographique.

A travers cette recherche nous avons découvert un art protéiforme qu'il serait dommage d'enfermer dans un caractère, style ou registre. Nous avons fait le constat que l'art du clown a clairement sa place parmi les nombreuses formes des arts du spectacle. Chaque artiste nous offrant sa vision de comment il habite ce monde et nous l'exprime par tous les niveaux sur la scène : l'esthétique, la scénographie, la dramaturgie, la musique... . Nous pouvons constater

²⁵⁵ Danny Ronaldo dans l'interview Frans Brood, URL: <https://vimeo.com/491613901/09d90160ac>, consulté le 22 juillet 2022

²⁵⁶ Nikolaus Holz, « Châlons mon amour », *Frictions 30 et 31*, Trimestriel, 2017

que le clown est un art riche et à travers sa manière unique, il met en scène les fragilités humaines et en fait son terrain de jeu. Les chutes deviennent métaphoriques, aussitôt chuté, aussitôt cassé un mouvement continue, sous quelque forme qu'il soit. Tout en nous amusant et en nous offrant un plaisir visuel, émotionnel et sonore, il nous parle de notre être au monde. Il nous ramène au présent, de par sa présence si particulière d'être sur scène et de par ses exploits qui ne peuvent pas nous laisser indifférent et nous happent. Le clown fait le lien direct avec le public sans prétention. En regardant dans ses yeux, nous pouvons apercevoir les profondeurs de la condition humaine. Le rire c'est son allié, l'éphémère sa réalité, et les chutes son moyen. Il lie tous les arts de la scène, ce n'est pas un art à part entière, car son besoin d'être lié est tellement fort, qu'il n'aimerait pas se mettre dans un espace défini. Son souhait est de retisser un lien entre les humains qui est en train de s'effriter. C'est un art polymorphe qui emprunte aux autres arts de la scène des éléments et les transforme en les associant. Ce liant qui est le clown alors fait de tous ces autres éléments quelque chose de beau. Se mettre devant une œuvre de clown, c'est méditer notre condition humaine. Nous avons vu que sa fonction peut être profondément politique en libérant l'humain de ses identités qui pourraient être trop étouffantes.

Bibliographie

Articles consultés

- Laurent Ancion, *CIRQ en capitale*, Bruxelles, Trimestriel, N°17 Oct / Déc 2018
- Julie Bordenave, 2012, *Nikolaus, l'art de la catastrophe*, Stradda
- Jean-Louis Chrétien, « Sens et formes de la fragilité », *Esprit*, vol., no. 5, 2018
- Naly Gérard, *Clown philosophe*, magazine Mouvement, 2013
- Nikolaus Holz, « Châlons mon amour », *Frictions 30 et 31*, Trimestriel, 2017
- Denis Lavant, « Mister Tambourine Man » *Frictions 34*, Trimestriel, 2021
- Catherine Makereel, *Le soir*, août 2013
- Camille Riquier, « Le patient questionnement de Jean-Louis Chrétien », *Critique*, 2013/3 (n° 790)

Emissions radio

- France Culture, *Il y a le clown : c'est le blanc. Et l'Auguste : c'est l'autre* 2020
- France Culture, Les Chemins de la Philosophie, *Fragilité* de Jean-Louis Chrétien, 2017

Films

- Ingmar Bergman, *En presence d'un clown*, 1997
- Ingmar Bergman, *La nuit des forains*, 1953
- Marcel Carné, *Les enfants du paradis*, 1945
- Charlie Chaplin, *Limelight*, 1952
- Charlie Chaplin, *The great dictator*, 1940
- Peter Chelsom, *Funny Bones*, 1995

Films et Slapstick (essais et analyses)

- Ingmar Bergman, *Laterna magica*, Traduit par C.G.Bjurstom et L.Albertini, Paris, Éditions Gallimard, 1987
- Paul Duncan, *The Charlie Chaplin Archives*, Köln, Taschen, 2021
- Rafaëlle Jolivet Pignon, *La représentation rhapsodique*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2015

- Buster Keaton, Charles Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, Da Capo Press, 1982
- Macha Makeïeff, *Poétique du Désastre*, Arles, Actes Sud, 2001
- Philippe-Alain Michaud, *L'horreur comique, l'esthétique du Slapstick*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004
- Daniel Mendelsohn, *Si beau, si fragile*, Traduit par Isabelle D.Taudière, Paris, Flammarion, 2011

Interviews et textes de travail

- Conversation téléphonique avec Nikolaus Holz menée par Jeannine Gretler, mars 2022
- Interview avec Nikolaus Holz menée par Jeannine Gretler, Paris, Gare du Nord, 23 juillet 2022 (enregistrement disponible sur https://drive.google.com/drive/folders/1TFxRY4DvrwqSChrCHc_SODPn9XqJJY7X?usp=sharing)
- Interview avec Pepijn et Danny Ronaldo menée par Jeannine Gretler, Bonheiden, 11 juin 2022 (enregistrement disponible sur https://drive.google.com/drive/folders/1TFxRY4DvrwqSChrCHc_SODPn9XqJJY7X?usp=sharing)
- Conversation téléphonique avec Nikolaus Holz menée par Jeannine Gretler, mars 2022
- Jeannine Gretler, *Journal de travail*, Bruxelles, juillet 2022

Littérature (essai)

- Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1962,

Philosophie et Psychologie

- Giorgio Agamben, *Qu'est-ce le contemporain?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2000
- Jean-Louis Chretien, *De la fatigue*, Paris, Édition de minuit, 1996
- Jean-Louis Chrétien, *Fragilité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p8
- Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975

- George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992
- Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988
- Clotilde Leguil, « Je ». *Une traversée des identités*, PUF, Paris, 2018
- Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Édition Bayard, 2013
- Thich Nhath Hanh, *L'art de la paix*, JCLattès, 2006
- Serge Tisseron, *La Honte, Psychanalyse d'un lien social*, Malakoff, Éditions Dunod, 2020
- Serge Tisseron, *Les secrets de famille*, Paris, Humensis, 2019

Romans

- Pascale De Duve, *Izo*, Bruxelles, Espace Nord, 2016

Sources électroniques

- ARCHAOS
<https://www.archaos.fr/fr/la-compagnie>, consulté 5 août 2022
- INGMAR BERGMAN
<https://www.ingmarbergman.se/en/production/sawdust-and-tinsel>, consulté le 15 juillet 2022
- CENTRE DE CULTURA CONTEMPORANIA DE BARCELONA
<https://www.cccb.org/en/exhibitions/guide/william-kentridge/232743> consulté le 8 août 2022
- CHARLIE CHAPLIN
<https://www.charliechaplin.com/fr/films/9-Les-Feux-de-la-rampe/articles/31-Synopsis-des-Feux-de-la-rampe>, consulté le 20 juillet 2022
- JEAN-LOUIS CHRETIEN
Emmanuel Housset, <https://bayeuxlisieux.catholique.fr/services/centre-detudes-theologiques-de-caen/329926-mort-philosophe-jean-louis-chretien-philosophie-de-lhumilite-a-lepreuve-de-parole/>, consulté le 15 juillet 2022
- Camille Riquier dans liberation.fr/debats/2019/07/01/mort-du-philosophe-et-poete-jean-louis-chretien_1737280 consulté le 15 juillet 2022

- CIRCOMEDIA
<https://www.circomedia.com/>, consulté le 15 juillet 2022
- CIRCUSWEB
<https://circusweb.nl/circus-ronaldo-2019/>, consulté le 10 août 2022
- CIRCUS RONALDO
<https://www.circusronaldo.be/fr/histoire>, consulté le 15 juillet 2022
- CIRQUE KNIE
<https://www.knie.ch>, consulté le 3 août 2022
- CNAC
https://cnac.fr/article/725_Catalogue-en-ligne, consulté le 5 août 2022
https://cnac.fr/article/190_Disciplines-de-cirque, consulté le 5 août 2022
<https://www.cnac.tv/>
- COMPAGNIE ORANGE SANGUINE
<http://www.orange-sanguine.be>, consulté le 10 août 2022
<https://lefouraboislacaravanepasse.be/>, consulté le 10 août 2022
- COMPAGNIE PREOCOUCPE
Écrits Nikolaus : <https://preocoupe.com/ecrits.html>, consulté le 3 août 2022
<http://preocoupe.com/>, consulté le 3 août 2022
captation du spectacle « Tout est bien » :
<https://doc.cnac.fr/Record.htm?idlist=1&record=19141764124919699469>
- ECOLE JACQUES LECOQ
<http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>, consulté le 25 juillet 2022
- ECOLE LASSAAD
<https://www.lassaad.com/>, consulté le 30 juillet 2022
- ECOLE PHILIPPE GAULIER
<https://www.ecolephilippegaulier.com>, consulté le 15 juin 2022
An interview with Philippe Gaulier : <https://shows.acast.com/an-interview-with-philippe-gaulier>, consulté le 15 juin 2022
On parle aussi d'un maître : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-revue-de-presse/la-revue-de-presse-du-lundi-24-janvier-2022-9904034>, consulté le 15 juin 2022
- FRANS BROOD PRODUCTIONS
Dossier *Sono io ?*, <https://fransbrood.com/fr/productions/sono-io/>, consulté le 10 juillet 2022

Danny Ronaldo, Interview Frans Brood, <https://vimeo.com/491613901/09d90160ac>, consulté le 10 juillet 2022

- WILLIAM KENTRIDGE
<https://www.kentridge.studio/>
- KNACK FOCUS
<https://focus.knack.be/meer/podium/sono-io-van-circus-ronaldo-een-bloedmooi-portret-van-een-vader-zoonrelatie/>, consulté le 30 juillet 2022
- LAROUSSE DICTIONNAIRE
<https://www.larousse.fr/> consulté le 10 août 2022
- KARELLE PRUGNAUT
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=565858757763357&set=pb.100030177142727.-2207520000.&type=3>, consulté le 5 août 2022
- THE RUINS OF DETROIT
photographes : Yves Marchand et Romain Meffre, extrait de
<https://phototrend.fr/2012/02/les-ruines-de-detroit-par-yves-marchand-et-romain-meffre/>, consulté le 5 août 2022

Spectacles

- *Applaus*, Circus Ronaldo, création 2020
- *Avanti !*, Cie Orange Sanguine, Cie de la Casquette, Cie Côté Jardin (Sénégal) création 2005
- *Déshabillez-moi*, Jeannine Gretler, 2017
- *DOE DE GROETEN AAN DE GANZEN*, hetpaleis & De Nwe Tijd/ Freek Vielen, création
- *Fleurir*, Cie Orange Sanguine et Cie Préoccupé, création 2000
- *In petto*, Okidok, création 2022
- *Jongleur*, Cie Préoccupé, création 2011
- *Le four à bois, la caravane passe !*, Cie Orange Sanguine, 2018
- *Love*, Cie Orange Sanguine, création 2012
- *Mister Tambourine Man*, La Cie L'envers du décor, création 2021
- *Sono io?*, Circus Ronaldo, création 2021
- *Tout est bien ! Catastrophe et bouleversement*, Cie Préoccupé, création 2012

Théâtre de mouvement, clown et cirque (histoire, essais et analyses)

- Norbert Abouharham, *Le burlesque au théâtre nouvelle édition augmentée*, Montpellier Deuxième époque, 2018
- Rémi David, *Le goût du cirque*, Mercure de France, 2019
- Jon Davison, *Clown, Readings in theatre practice*, London, Palgrave Macmillan, 2013
- Philippe Gaulier, *Le gégéneur, jeux, lumière, théâtre*, Editions Filmiko, 2021
- Alison Hodge, *Twentieth Century, Actor Training*, London, Routledge, 2006
- Pascal Jacob, *Clowns!*, Paris, Éditions du Seuil / Bibliothèque nationale de France, octobre 2021,
- Jacques Lecoq, *Le corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1997
- Jacques Lecoq, *Le théâtre du geste, mimes et acteurs (sous la direction de)*, Paris, Éditions Bordas, 1992
- Serge Martin, *Le fou, Roi des théâtres*, Patrick Pezin, suivi de, *Voyage en Commedia dell'Arte*, Saint-Jean-de-Védas, Éditions L'Entretiens, 2003
- Jullia Moa Capez, *Les Rois Vagabonds*, Paris, Éditions Magellan and Cie
- Simon Murray, *Jacques Lecoq*, London, Routledge, 2003
- Simon Murray and John Keefe, *Physical Theatres, A Critical Introduction*, London, Routledge, 2007
- Simon Murray and John Keefe, *Physical Theatres, A Critical Reader*, London, Routledge, 2007

Théâtre en général (essais, histoire et analyses)

- George Banu, *Les récits d'Horatio*, Arles, Éditions Actes Sud, 2021
- Jean Dasté, *Histoire du théâtre dessinée*, Saint Genouph, Nizet, 1992,
- Bernard Dort, *Théâtres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986
- Gerhard Ebert und Rudolf Penka, *Schauspielen Handbuch der Schauspieler-Ausbildung*, Berlin, Henschel Verlag, 1981
- Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, 2010
- Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Armand Colin, 2005
- Patrick Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Malakoff, Armand Colin, 2019,
- Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 2012
- Jean-Pierre Sarrazac, C.Naugrette, H.Kuntz, M.Losco, D.Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2010

- Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, Que sais-je ?, PUF, 2005

Théâtre (pièces)

- Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952
- *La Farce de maître Pathelin*, Traduction de Jean Dufournet, Paris, Edition Flammarion, 1986
- Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, traduit par Michel Arnaud, suivi de *La volupté de l'honneur*, Traduit par André Bouissy, Paris, Edition Gallimard, 1977
- William Shakespeare, *Hamlet*, Traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Éditions Gallimard, 2002

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial