

THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

COMPTE-RENDU
DE STAGE
L'ART DU CLOWN

Stage proposé dans le cadre du PRÉAC

Dirigé par **Caroline Obin**
Comédienne et formatrice

Rédaction et photos **Marie-Sabine Baard**

Judi 10 mars 2022
Salle Jacques Fornier

Stage conférence

C'est un format entre deux, avec une présentation en pratique du clown.

L'objectif est de sentir par des exercices et des mots, ce qu'est « ma vision du clown ».

Dirigé par Caroline Obin, comédienne et formatrice



Deux demandes :

- Que chacun-e donne sa propre définition du clown en une phrase.
- Ne pas hésiter à interrompre pour poser une question ou refaire quelque chose et parler de son point de vue (comment cela résonne pour vous ou pas ?)

Remarques :

Les exercices pratiqués ne sont pas des exercices destinés à des enfants. Le travail du clown n'est pas un travail dédié aux enfants, en tout cas pas dans la pratique de Caroline Obin.

Présentation des stagiaires et paysage des définitions du clown :

- « Le clown est une expression exacerbée d'une émotion, positive ou négative. »
- « Le clown est un personnage mystérieux aux multiples visages. »
- « Le clown c'est le personnage de cirque. C'est celui qui nous fait rire. »
- « Le clown c'est la personne qui fait du lien par le rire. »
- « Le clown c'est un personnage un peu brut avec du bazar et de l'instinct. »
- « Le clown c'est un être qui est extralucide et extra honnête, qui a une vision du monde où il découvre tout chaque jour et il déclenche le rire par son extra-lucidité. »
- « Le clown c'est un personnage qui travaille sur l'autodérision et qui doit travailler sur lui-même pour dénoncer tout ce qu'il y a autour. »
- « Le clown c'est nous. Cela ne se définit pas... »
- « Je ne sais pas ce que c'est un clown. Cela fait rire et réfléchir. C'est un peu décalé. »
- « Je n'ai pas de définition parce que c'est très vaste. N'importe quoi sans parler. »
- « Le clown est une expression de nous-mêmes, avec des émotions, des traits de caractère exacerbés. Ce qui peut amener des rires mais pas seulement. »
- « Le clown c'est un être libre. »
- « Le clown exprime de façon grotesque les faiblesses humaines. »

- « Le clown est une redécouverte sincère de ce qui nous entoure et qui ne peut être que dans le moment présent. »
- « Le clown m'interroge sur la tradition littéraire. »
- « Le clown a une grande capacité à faire écho avec le public. »
- « Le clown c'est quelqu'un de curieux. »
- « Le clown serait un lâcher-prise total et être à l'écoute de soi et des autres, et oser... oser tout. »
- « Le clown est un moyen de se reconnecter avec un univers merveilleux, une source d'évasion, de créativité. Le clown nous attire parce qu'il fait rire, à cause du nez rouge, mais pour moi c'est aussi toute la palette d'émotions. »
- « Le clown c'est plaisir. »

Caroline Obin : clown, metteuse en scène et plasticienne

→ « 25 ans que je suis clown et professionnelle et 35 ans que je le pratique. J'ai abordé le clown en tant que plasticienne comme un territoire dans lequel je cherche les limites, les possibilités de défrichage grâce à la matière clown. Dans mes pratiques, il y a un travail de plateau, de création de spectacle, mais aussi un travail autour du clown en milieu humain : comment on apporte le clown dans l'espace public en tant qu'interaction avec les humains, en réflexion avec ce que le clown peut apporter aux êtres humains dans la société. Au plateau, ce qui m'intéresse c'est définir le clown : qu'est-ce que le clown ? Cette question m'obsède et porte mon travail. En quoi le clown peut-il être un outil de réflexion sur l'âme et la société ? »

→ Parcours : Centre National des Arts du Cirque pendant 5 ans. Importance aussi de la pédagogie : « la transmission me tient à cœur mais c'est aussi un espace de recherche. »

→ 3 piliers dans la pratique :

- la création de spectacles, le plateau
- le travail dans la société
- la pédagogie

→ « J'ai commencé ma formation à 9 ans avec le théâtre et le clown. La découverte du clown a été une révélation et un objectif dans mon enfance et mon adolescence. DEUG de théâtre. Centre national des arts du cirque pendant 5 ans mais pas de formation de clown au départ : discipline de cirque (fil et corde lisse) pendant 2 ans, puis 3 ans de formation de clown en plus des disciplines de cirques (fondamental car résonance + dimension circassienne du clown). »

DONC : Importance de la préparation physique pour aborder le clown (qui vient du cirque précisément).

→ Parcours toujours :

Puis, création d'une compagnie avant de reprendre un master en Arts plastiques, pour théoriser la question du clown et s'interroger sur les territoires du clown : dans l'espace public ainsi que l'utilisation du clown comme matière, notamment vidéo.

Dernièrement, deux spectacles différents :

· une conférence solo sur le rire, par Proserpine (clown que j'incarne depuis 25 ans) : comment transmettre des informations scientifiques sur le rire tout en étant en clown donc devenir le cobaye de la matière même mise en avant ? → [Rira bien qui rira, tentative de conférence par le rire par Proserpine](#)

· une mise en scène de 7 clowns avec *Homo Sapiens* : liberté du clown, travail d'écriture corporelle, travail d'une relation avec un public. Le clown n'est pas là si les 3 étapes ne sont pas là. → [Homo Sapiens, ou quand nous en aurons marre de l'art du mamihlapinatapai](#)



© La Verrerie d'Alès



© La Verrerie d'Alès

Processus proposé aujourd'hui :

De la découverte du clown, à l'écriture dramaturgique, à la confrontation avec un public.

→ « Ce qui est intéressant dans les définitions c'est de regarder l'endroit d'équilibre entre le clown et les spectateur·rices : qu'est-ce qui est du clown et qu'est-ce qui est du spectateur ou de la spectatrice? La posture particulière d'équilibriste entre qui est l'expression et qui est la réception. »

Conférence au plateau

PETITE HISTOIRE DU CLOWN

→ se rendre compte de cette impossibilité de définir complètement le clown...

Le personnage du clown est jeune : le clown apparaît comme on le connaît (notamment avec son nez rouge) dans le cirque. Le cirque moderne démarre en 1768 : c'est un art relativement récent. Le cirque est créé par un militaire (Philippe Astley) à Londres, qui au départ montre des exercices de chevaux (performance) et, entre ces numéros, il y a des anciens cavaliers qui font « les zozos ». Le départ est donc un entre-deux, par des personnes qui ne savent plus trop faire ou qui ont perdu en capacité, pour contrebalancer les autres numéros. Faire valoir entre « surhumains » et moins que rien.

→ [Plus d'infos sur Philippe Astley](#)

À partir de là, le cirque va se développer dans toute l'Europe : Paris, Londres, Italie, Russie.... Grâce à une grande émulsion culturelle. Petit à petit, ce ne sont plus les anciens cavaliers qui prennent en charge les numéros entre les présentations mais des comiques qui viennent des traditions techniques européennes : pantomimes, bouffons shakespeariens, commedia dell'arte....

→ Le clown se diffuse ainsi en passant par des formes très différentes :

- Grimaldi, pur acrobate qui fait rire parce qu'il se met des objectifs de performance énorme qui génèrent des rires de soulagement du public quand il parvient à réaliser des objectifs extraordinaires.

- ...lonely : numéros crus, très violents et macabres, issus de la tradition de la pantomime.

- Le premier Auguste, fin XIX^e : palefrenier ivre, maladroit par son ivresse qui commence à faire rire par cette opposition totale aux surhumains qui se développent au XIX^e (création des disciplines de la foire : corde raide ou molle, contorsion, Trapèze volant, animaux sauvages rapportés des colonies).

→ Le cirque moderne tel qu'on le connaît se crée au XIX^e siècle et est établi au début du XX^e.



Anonyme. Kill et Ovaro, fin XIX^e siècle



Chamberlin. Busby et Cyrillo, vers 1920

Le duo du clown blanc et de l'Auguste :

→ Clown blanc, qui incarne un « dandy » prêt à perdre la face et qui fait rire par sa volonté de garder son statut de bourgeois de riche et de dandy, et Auguste qui au départ était la maladresse, mais qui en duo devient malin et subversif par rapport au clown blanc et à l'autorité qu'il incarne.

→ Au début du XX^e, le clown se fige un peu sur cette image du duo. Puis dans le milieu des années 70, le clown revient et est travaillé sur une autre forme, basée sur la liberté du clown. « Je défends l'idée du clown traditionnel, par la liberté des propositions et des possibilités qu'il incarne. Il ne s'agit pas de travailler sur un clown figé. »

Le clown est le clown au maquillage et à la perruque rouge mais il est aussi beaucoup d'autres choses. Il n'y a pas un clown pareil : avec ou sans maquillage, avec ou sans nez rouge, clown blanc macabre, cirque qui vient du music-hall (Buster Keaton, Chaplin) : travail corporel du clown, incarnation de la pensée et de l'émotion.

→ Le cinéma muet a apporté dans l'art du clown du fait de l'impossibilité de parler, l'importance du corps et de l'expression de la pensée et de l'émotion sans mot.

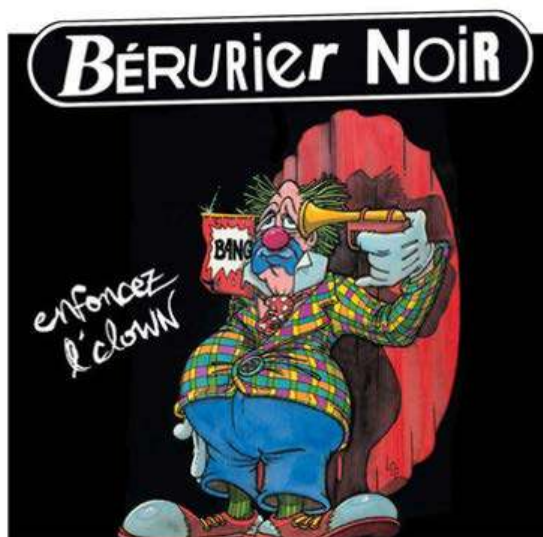
Napoléon déclare qu'au cirque, on ne pourra pas utiliser de texte ni parler car cela ferait concurrence au théâtre. C'est une tentative pour freiner un peu cette nouvelle discipline qui tend à se développer. Ce qui entraîne l'apparition de nouveaux moyens d'expression pour le clown, dont font partie les borborygmes (qui viennent aussi des clowns venus de l'Est : utilisation de la musicalité de la langue).

Il y a avec le clown l'idée que le verbal n'est pas l'unique moyen d'expression de la pensée. L'impossibilité de parler pour les clowns permet le développement du travail corporel qui a une portée symbolique et politique très importante dans le clown.

Au cours des XIX^e et XX^e siècle : le personnage du clown vient s'ancrer dans les représentations collectives de manière très forte : reconnaissable par tous.

Mais au XX^e siècle, il est récupéré de manière plus ou moins glorieuse ce qui va aussi entraîner des modifications :

- Bozo le clown aux États-Unis, utilisé pour la publicité.
- Ronald Mc Donald (disparu en raison de films d'horreur).
- Le film d'horreur : qui vient de la pantomime, dans laquelle le rire vient de la peur et non d'un divertissement joyeux.
- Récupéré par le rock and roll : Kiss, Bérurier Noir = aspect subversif du clown.



- Dernièrement, les clowns de manifestation sur les G20 par exemple illustrent leur pouvoir de subversion

- Dans l'art, utilisé par beaucoup d'artistes comme d'un endroit pour parler du néant (voir l'expo [Les maîtres du désordre](#) : qui montre l'utilisation du clown dans l'art) → personnage qui pousse les murs et les possibilités dans son côté subversif des formes en tant que « être-personnage » → [Vidéo](#)

- Par des pratiques annexes : le développement personnel, la gestalt thérapie (technique de soin), le clown en entreprise (regard décalé), le clown à l'hôpital (s'autoriser à rire), clown sans frontière (comment le rire vient remettre de la vie et du mouvement dans les lieux paralysés et anéantis par la violence), le clown d'anniversaire.

→ Il est donc impossible de définir le clown par une image, ni par le rire – car il peut déclencher des rires bien différents... donc, comment faire ? On peut travailler sur les attributs du clown : quelles sont les qualités et les fonctions que l'on va retrouver chez tous ces clowns ?

Le clown apparaît dans le cirque donc dans un espace à 360°. En conséquence :

→ il doit développer des moyens d'expression qui vont pouvoir parler à tous (derrière- devant) : utilisation du corps pour exprimer la moindre émotion.

→ le public fait partie du décor et de l'histoire.

Exemple : un public qui rit va faire rire l'autre partie du public qui n'a pas encore vu ni compris ce qui se passait au centre. Le rire va souvent démarrer sur des choses que le public n'a pas comprises : il ne s'agit pas d'un rire mental, qui est le rire du comique (je fais une blague, j'ai compris, je rigole, pour faire partie du groupe... ce rire est un rire qui fait communauté, qui fait du liant mais qui sépare aussi).

Le rire du clown vient inclure beaucoup plus : il propage le rire de manière intercommunautaire. Le clown est en interaction directe avec le public : il n'y a pas de fiction, il n'y a pas de convention du type « on fait semblant que le public n'est pas là ». Le clown et le public jouent ensemble. Le rapport très direct au public fait que l'on joue toujours au présent.

→ Le clown est donc un personnage mythique mais qui n'a pas d'histoire (contrairement à Arlequin par exemple). Il n'y a donc pas de cadre : le clown peut aller partout. Le clown devient un ÊTRE-PERSONNAGE. C'est très important car quand on a son clown, on le garde 25 – 40 ans...



Le personnage peut être un réceptacle pour toutes les histoires possibles. Le clown est infini. Cela vient de la piste, de son rapport au public et de la non-fiction qui accompagne le clown.

→ Fratellini : « Le clown ce n'est pas une transformation mais un passage de la normalité à la vérité. »

→ Il ne s'agit donc pas de rentrer dans un personnage, mais de devenir le plus authentique possible pour permettre une traduction du monde, de manière infinie.

Le clown apparaît dans un milieu de surhumain-es : dompteurs et dompteuses, magicien·nes, trapézistes, cordes lisses.... = personnages de super-héros qui refusent la nature des choses (la pesanteur, la réalité, le sauvage, la peur, la douleur) : le clown incarne sa nature d'humain-e, tout ce que l'on refuse de sa nature d'humain-e. Le clown va se « sacrifier » pour montrer à quel point il est un être faible, malheureux, maladroit, pleurnichard... Il va incarner cela dans une grande jovialité pour donner au public à voir la faiblesse humaine après le spectacle des surhumain-es.

→ La prise de risque est tout aussi importante que le funambule : le clown risque sa face. En société, perdre la face, c'est mourir. On voit l'opposition entre : être clown pour faire rire (facile !) et être clown réellement, c'est difficile. Si je ne peux pas perdre la face, je suis émancipé-e, libre.

→ Le parcours pour s'émanciper et devenir libre demande un travail énorme et rigoureux de dépassement de soi pour accéder à soi (discipline).

Le clown est donc une discipline de cirque à part entière, dans laquelle l'agrès est l'humain : comment je monte sur l'humain, je dompte l'humain, je reste sur l'humain et je ne suis pas éjecté-e ? Difficulté à déterminer si le clown est « sur l'humain » ou non : le rire ou l'émotion est le baromètre pour savoir si on est « sur l'humain » ou non.

Il s'agit ici d'un rire qui n'est pas mental, mais un rire qui est l'endroit du pur humain, qui est le cœur du clown.

RÉFÉRENCES :

- [Origines du clown](#)
- Les Clowns, de Fellini
- Buster Keaton, Chaplin
- Textes de Baudelaire sur le rire et sur les spectacles qu'il a vus.

Questions :

Le clown n'a peut-être pas d'histoire mais il a des représentations...

→ Le clown ne naît pas d'une tradition littéraire dans laquelle il y aurait des canevas, des textes (comme dans la Commedia dell'arte). Il n'y a pas de fable dans le clown. C'est sa particularité et ce qui fait que les clowns ont un personnage pour toute leur carrière : on vient voir l'être-personnage clown.

Lecture d'un texte :

Ervin Goffman, sociologue qui a travaillé sur les rites d'interaction.

Il conçoit la société comme un théâtre – montre à quel point le corps social est d'abord un être de théâtre. Le fou, la folle ne ferait pas partie du corps social car il ne saurait pas bien jouer, car tout le monde joue en société. Tout le monde a de multiples masques sociaux. Ervin Goffman montre que l'on se sépare de notre cœur authentique en acceptant de faire partie de ce corps social, pour faire partie de ce corps social. Le cœur authentique peut se développer à des endroits particuliers mais pas dans le corps social. Celles et ceux qui ne sont pas en capacité de faire cela sont en marge : ils deviennent marginaux·nales, non reconnus·es par le corps social. Ervin Goffman propose de mettre les personnes à la marge au centre de la représentation.

Le clown vient remettre en question cet ordre social. Le clown, par son comportement alternatif, vient poser des questions et remettre en question les règles du corps social. Le rire vient valider le fait que cela fait du bien de voir quelqu'un faire ce que l'on voudrait faire mais que le corps social ne rend pas possible. Il s'agit d'un rire éthique et corporel.

Questions :

D'où vient le mot **clown** ?

→ Clown veut dire « motte de terre argileuse » : ça fait référence aux paysans bouseux, palefrenier maladroit.

→ En allemand : August – c'est le niais.

→ Le clown a quelque chose d'informe : nécessité de retourner à l'informe pour redonner un sens différent aux choses, pour regarder autrement, hors des normes. Il s'agit d'accéder à la liberté.

Le surgissement du clown



Victor Bourgy nomme le « surgissement du clown » l'émergence d'un mot et d'une figure théâtrale sur les scènes des *playhouses* élisabéthaines autour des années 1590.

Selon l'*Oxford English Dictionary*, le terme *clown* apparaît en Angleterre au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle et désigne un personnage, un emploi et une spécialité d'acteur. L'analyse lexicale montre qu'il est tantôt le *clown* des champs, le rustaud. Lié au terme *clot*, ou *clod*, qui renvoie à une motte de terre, il évoque le gars de la campagne, le péquenaud, le paysan, le rustaud, le lourdaud, celui qui n'a pas de manières, ce qui donne une idée des connotations négatives associées à la figure de ce *clown* rustique. Il est par extension associé à la bêtise. Mais il est aussi le *clown* des villes : la tête d'affiche. Et le terme *clown* renvoie très vite également à l'acteur comique qui tient une place à part dans le théâtre élisabéthain, à la fois membre de la troupe et électron libre à qui le dramaturge réserve un espace de jeu spécifique et pour qui il écrit des rôles comiques de clown, de fou (*fool*) ou de bouffon (*jester*). Le mot *clown* est donc également un terme technique de l'univers professionnel du théâtre. Mais quand il figure dans le script de la pièce, il revêt le sens du personnage de paysan, de rustre (*rustic*) ce que les Élisabéthains appellent un *country clown*.

Origines du clown

Par rapport à *Homo Sapiens*, il y a une référence au fait qu'il n'y a pas de fable.

→ Il est évidemment possible de créer une fable, mais il n'en existe pas au départ.

Par rapport à ce spectacle, il y a aussi le lieu théâtre et les conventions du théâtre qui transforment le clown par rapport au cirque. Ce travail n'aurait pas été du tout le même au cirque. Le théâtre a intégré le clown mais c'est une négociation car le théâtre n'est pas son cœur de territoire. Dans *Homo Sapiens*, cela navigue entre des moments de fable et des moments d'informe.

Essayons de comprendre quelle est cette interaction avec le public (quel est l'endroit entre le *moi* et le *toi* : comment on travaille le nous à l'intérieur de soi ? C'est une posture relationnelle qui se travaille musculairement).

Travail pratique au plateau

· Échauffement qui permet de faire connaissance avec les règles de jeu qui peuvent nous diriger faire une forme d'émancipation de nous-mêmes.

→ Des exercices pour arriver à cette posture relationnelle particulière qui est le NOUS.

En cercle, debout

→ Comment me concentrer sur moi (Buddha dans le monde au milieu du chaos) tout en étant en relation avec toi ?

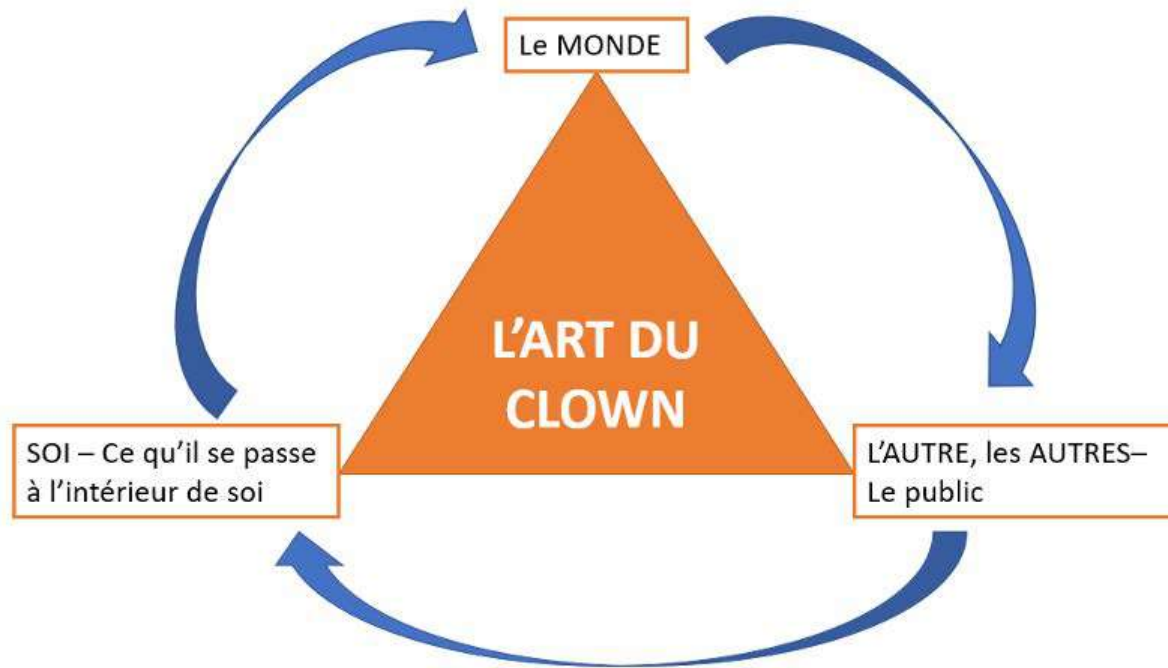


- Sautillement sur les deux pieds : ne pas perdre le contact avec les autres, être précis-e. Lâcher les épaules.
- Bouger les pieds d'un côté puis de l'autre. Laisser la voix se dégager si le son sort.
- Sautillement en lançant les pieds l'un après l'autre devant. Bien relâcher les bras et les épaules.
- Sautillement en lançant les pieds sur les côtés.
- Sautillement avec pieds derrière.
- Sautillement devant, côté, derrière. Bras et épaules bien détendus.
- Sautillement devant puis stop. **Rester avec les autres.**

→ Sensations dans le corps + être avec les autres : duo à l'intérieur – les sensations corporelles + l'esprit qui a un regard sur les sensations.

→ **Cette sensation est présente tout au long de la vie du clown** : la matière des sensations est énorme, tout comme la matière des autres.

- Travail sur l'axe vertical : fléchir les genoux pour sentir l'axe vertical (comme si nous étions une brochette de poulet : le poulet glissant sur la brochette).
- Ajouter un mouvement en torsion.
- Aller à fond dans les exercices pour faire connaissance avec le lâcher-prise : le clown veut être précis, il est entier, il ne peut pas s'occuper de son image sociale, donc les choses lui échappent.
- Mouvement qui part du bout des doigts : les doigts tirent, bras en extension, mouvement de torsion qui emmène le bras vers l'arrière, la tête suit le mouvement du bras. Un bras puis l'autre.
 - MAIS tenir compte des autres – rencontre du regard par exemple + Bouche ouverte.
 - Le triangle à trouver est une forme qui symbolise le monde + comment j'arrive à être précis-e dans l'exercice + être avec les autres = triangle de présence à 3 choses en même temps.



→ L'art du clown est un art du surf sur une planche à trois sommets qu'il faut garder en équilibre en permanence : si l'équilibre se perd les conditions ne sont pas réunies.

- Mouvement de rotation (brochette de poulet) + mouvement des bras en crawl d'un côté / dos crawlé de l'autre + conscience des autres et de l'espace = la forme ne s'arrête pas. Changer le sens des bras.

Le tout, en pensant à ouvrir la bouche.

→ Constaté l'état mental dans lequel met l'exercice. Prendre conscience de la connexion entre l'état mental et le corps.

Il s'agit d'avoir une **connexion mental / corps** lors des mouvements : reprendre le goût du mouvement pour ce qu'il est. **Mettre le corps et l'esprit au même endroit.**

→ Si le mouvement est aisé, il s'agit de changer, de ne pas s'installer et d'aller vers la découverte, vers le lâcher-prise et connecter davantage encore le mental et le corps.

- Mouvement des bras : bras vers le bas, puis visage puis derrière la tête et le bras se lève au-dessus. Un bras après l'autre dans un mouvement continu.

→ **Quand le mouvement se fait scolairement, apparaît une architecture de pensée, une manière de s'engager dans le monde – c'est le clown qui apparaît.** C'est ce qui se dégage du mouvement qui est intéressant. Ceci ne peut se déclencher que si je suis dans un instant de survie, dans une forme de pratique très scolaire et précise. C'est cette matière qui permet de construire le corps.

- Une main attrape le nez, une main attrape l'oreille en croisant les bras : le mouvement c'est le changement de la prise des mains. Le mouvement doit s'accélérer. Aller vers la prise de risque.

→ **L'espace qu'il y a entre l'axe (la norme) et la marge est ce qui est intéressant : ce territoire est celui du clown et c'est celui qui nous intéresse.** Cet espace ne peut exister que si la personne décide de faire le geste correctement, si faire le geste correctement est l'objectif. L'aspect scolaire du geste est important car il montre l'axe : cela correspond à la capacité de notre cerveau à aller au bout de l'infini de l'espace. Notre cerveau va beaucoup plus loin que notre corps. Le geste montre notre capacité du cerveau et notre capacité corporelle qui est limitée.

Question :

Comment le présenter à des élèves ?

→ Il s'agit d'aller vers le lâcher-prise en étant hyper scolaire : être très scolaire pour que cela m'échappe, pour expérimenter quand les choses nous échappent.

- **Le clown explore l'idée que l'identité est à la jonction du monde, de soi et des autres : en quoi les autres et les interactions avec les autres nous révèlent-ils notre identité ?**

- Travail sur les capteurs (toucher, son) et la sensation : chacun-e est musicien-ne et son instrument fermé est un poing fermé mou. Le poing va voyager sur le corps. Chacun-e est aussi peau de tambour : comment je reçois les tapotis ? Quelles sont les vibrations ? Chacun-e est aussi en charge de faire émerger un son, celui de l'eau... il s'agit d'essayer d'obtenir le bruit de l'eau tout en restant en contact avec les autres et en ayant bouche ouverte.

1. Le meneur ou la meneuse mène et les participant-es le ou la suivent : tapotis sur le torse, les épaules, les bras (dessus – dessous), le bassin, dans le bas du dos, l'intérieur des jambes vers le bas puis à l'extérieur vers le haut.

2. Se balancer en torsion de chaque côté, les bras sont relâchés, les poings toujours fermés : le mouvement commence doucement puis s'amplifie. Laisser les poings frapper devant la zone juste au-dessus de la poitrine et derrière l'omoplate.

→ Intérêt pour la posture : **être à fond avec moi et à fond avec les autres = c'est la concentration du clown.**

3. Mettre la main sous le coude, un mouvement de fléchissement des genoux qui permet de lancer le bras derrière l'épaule opposée pour taper sur l'omoplate. Puis changer de bras.

→ Mettre en résonance la chair, le corps, pour avoir des sensations à l'intérieur, capacité à lancer et à recevoir (quelque chose de fort). En chacun-e, l'observateur-riche fait partie du jeu et fait les choses à fond : c'est lui ou elle l'humain-e. Puis quand les émotions apparaissent, elles sont à vue car l'observateur-riche est là, sans que le mental (celui du corps social avec ses conditionnements) ne s'en mêle. Il y a toujours derrière nos attitudes/habitudes mentales l'idée de ne pas perdre la face.

· Tous les exercices pour prendre plus d'espace et ressentir les sensations sont importants = les émotions vont monter – les émotions que précisément, on ne laisse jamais transparaître en société.

L'autodérision consiste à vivre cela devant les autres, à laisser ses émotions sortir, tout en étant l'observateur de ce qui se passe, à oser vivre cela devant les autres. L'autodérision c'est **oser** aller dans des territoires qui portent des émotions fortes.

Le clown a ses propres protections (comme le nez) pour s'autoriser à l'autodérision. **Pour oser.**

Jeu proposé : **L'ANTENNE TÉLÉ.**

- Un portant avec un rideau noir.
- Tentative pour comprendre le triangle.
- Jeu de l'antenne télé : nous adorons le foot et c'est la coupe du monde. Nous avons une télé mais pour que l'image soit nette, il faut une antenne.
- L'antenne télé est une personne qui sort. Le groupe décide où l'on veut que la personne qui est sortie se place et sa posture dans le placement (posture précise). Celui ou celle qui est sorti-e revient, se place derrière le paravent, puis sort et explore l'espace avec des gestes et cherche, comme une antenne télé, où est l'espace dans laquelle elle doit se placer.

· Importance de la connexion avec le public : le rire est un indicateur pour trouver l'endroit. C'est le rire qui guide la recherche, et non la réflexion.

· L'antenne est informe, ce n'est pas un personnage. La connexion avec le public est indispensable pour capter l'image.

· Le public qui vient voir un clown est prêt à chercher l'endroit du rire. Il est donc très ouvert à tout ce qui peut se passer.

· Le clown doit être prêt à, en étant en ouverture.

· Il est possible d'observer le rire en nous, dans le public de manière à observer comment le rire monte, sans qu'on le sollicite.

- Le meneur ou la meneuse du jeu fait un décompte à la fin d'un certain temps : la personne doit continuer à chercher pendant ce décompte. À la fin du décompte, la personne retourne derrière le rideau et peut tenter de dire si elle a réussi à trouver l'endroit et la posture (qu'a-t-elle manqué ? Est-ce que vous avez trouvé ?).

Premier passage : la chaise portée, bras en l'air

→ Retours :

- Le rire guide la personne qui cherche : le rire collectif est un poumon collectif qui se gonfle ensemble.
- Parfois le rire vient sans que la personne soit proche de l'objectif : ce rire-là est différent.
- Il y a un décalage entre le public, qui connaît, et le clown qui ne sait pas : c'est un rapport central entre le public et le clown = le public a le privilège de savoir, le public a le pouvoir. C'est un moment agréable quand le public comprend qu'il a du pouvoir sur le clown. Le public peut ainsi mettre le clown dans une situation dans laquelle il ne souhaite pas être pour pouvoir être en contact avec ce qu'il ne s'autorise pas dans la vie. C'est une forme de cruauté...

· Mais quand le public constate que le clown va dans des endroits trop difficiles ou traumatiques, cela ne fonctionne plus et le public ne va pas plus loin.

· C'est la différence entre le clown et le bouffon : le clown génère un rire éthique, mais le bouffon va au-delà. Le clown est consensuel avec l'objectif d'aller vers le haut : quel territoire on peut explorer ?

- L'attitude est déjà drôle : être avec nous implique un lâcher-prise qui fait rire le public
- Observer comment des territoires nouveaux peuvent être exploré par le corps : ceci est permis par le contact avec le public car cela permet d'aller vers des territoires que le mental ne conçoit pas.

→ Il s'agit de rester informe et de travailler dans la masse, dans le flou.

Si je vois que la direction de ma pensée ne fonctionne pas, je change de direction.

- La sortie : qu'est-ce qu'on a vécu ensemble en trouvant le mot juste, mettre des mots sur les sensations. S'il n'y a pas de répondant, cela signifie que cela n'est pas juste. Ce qu'on veut ressentir, ce qu'on cherche : on a vécu la même chose, on a tous et toutes vu la même chose.

Deuxième passage : vers les gradins, les mains sur les genoux de quelqu'un, pieds au sol

→ Retours :

- Les idées « banc » et « objet » génèrent des attitudes, auxquelles on peut s'accrocher en dépit des réactions du public.
- Importance d'engager toutes les stratégies en même temps pour pouvoir trouver des signes de la part du public. S'engager complètement corporellement. Observer ce que génèrent les attitudes, postures ... qui ne sont pas dans la norme.
- Le clown apparaît quand le duo intérieur s'exprime (par un regard, une expression...) : le clown, c'est le vivant. Tous ce qui va rendre vivant quelqu'un, on va le chercher. Il n'y a aucun jugement de valeur : tout paysage est bon à prendre pour que je sois vivant et que les gens me voient vivants. Il s'agit de vivre du vivant.

- Avec les élèves ce qui est difficile c'est leur montrer que cela ne dépend pas d'elles ou eux. Mais ne pas surligner ce qui met la personne dans un inconfort ou un désespoir qui fait rire le public (qui est un endroit de fragilité pour les adolescent-es).
- Prendre le temps sur le recul d'être en questionnement, de prendre la hauteur et de la distance pour creuser ce qui s'est passé.

Troisième passage : en appui sur le paravent, une pince dans la main gauche, en étoile)

→ Retours :

- Sur le retour, trouver le mot juste c'est être ni trop prétentieux ni trop humble. Laisser monter les mots justes, ce qui n'est pas la pensée conditionnée...
- Le rire est aussi suscité par un chemin alambiqué pour arriver quelque part, alors que le public connaît le chemin. C'est une manière alternative d'aller aux choses : ce qui est proposé est une manière de connaître la personne, mais aussi un moyen de découvrir des voies possibles qu'on n'aurait jamais imaginé. Cela ouvre des possibles, des territoires.

- Y-a-t-il quelque chose de l'inconscient qui guide ?

→ L'inconscient est très important. En occident, l'inconscient n'est pas considéré comme réel, mais comme un ailleurs séparé. Mais dans notre cerveau, nous stockons au même endroit le non-vécu, l'imaginé et le vécu. Tout est étroitement lié : la séparation entre réel/non réel est typiquement occidentale.

L'inconscient permet de se connecter aux autres. Le mental choisit, censure...

L'inconscient est toujours présent mais on le met de côté. Le mental fait le tri dans les pensées pour ne pas tout prendre en compte. Le clown reste connecté à son inconscient et au public. Il prend tout en compte en même temps.

- Le public est aussi un gage de sécurité : il ne va pas dans ce qui est dangereux, le public est un baromètre (un froid du public est un indicateur de non-vie).

→ **Il y a un point d'interrogation qui subsiste, dans le corps comme dans le verbe : il s'agit de trouver la même relation de questionnement, de doute positif, dans le travail du corps et aussi dans le verbe.** Parler à la 1^{ère} personne (JE), trouver les mots justes. La grammaire est très importante : le langage du clown est totalement poétique dans le sens de la grande liberté du rapport au langage que cette technique propose en étant très précise. La posture du langage est un engagement identique à l'engagement corporel. Chercher un mot goûteux, qui a de la consistance. La prise de risques est toujours centrale, que ce soit dans le corporel et le langage.

- Difficulté de passer du corps à la parole : le travail corporel tend à enlever les mots... mais on peut aussi réaliser que l'on est démuni-e et l'admettre.

Fin de la matinée

Lectures

En cercle assis

Questions :

Quand arrive le contre-pitre ?

→ Il arrive avec les Fratellini. C'est celui qui se rapproche un peu de celui qui ne comprend pas. Le contre-pitre est l'étranger qui a une manière d'aborder les choses qui devient incompréhensible, même pour le public. Il introduit la notion d'absurde. L'Auguste n'est pas absurde, il est naïf. Il devient malin avec le clown blanc, en devenant subversif par rapport à l'autorité (subversion de naïveté). Le contre-pitre est l'Auguste de l'Auguste : l'étrange étranger.

Lecture d'un texte, à propos des remarques faites sur l'inconscient

- Texte de Bergson

« Mes vêtements habituels font partie de mon corps », est absurde aux yeux de la raison. Néanmoins, l'imagination la tient pour vraie. (...) Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison. Quelque chose comme la logique du rêve, mais un rêve qui ne se serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière. Pour la reconstituer, un effort tout particulier est nécessaire, par lequel on soulèvera la croûte extérieure de jugements bien tassés et d'idées solidement assises, pour regarder couler tout au fond de soi-même, ainsi qu'une nappe d'eau souterraine, une certaine continuité fluide d'images qui entrent les unes dans les autres. Cette interpénétration des images ne se fait pas au hasard. Elle obéit à des lois, ou plutôt à des habitudes, qui sont à l'imagination de ce que la raison est à la pensée. » Bergson dans *Le rire*

→ Le clown prend en compte la source de l'inconscient dans son expression

- Gilles Deleuze

« Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement de monde, une nouvelle manière de danser, de moduler. (...) C'est le cas, pour une fois, où l'on peut dire que Bergson est dépassé : le comique n'est plus du mécanique plaqué sur du vivant, mais du mouvement de monde emportant et aspirant le vivant. »

Gilles Deleuze, *L'image temps*, édition Minuit, 1985, p.89

Naviguer sur la source du mouvement du monde et de l'inconscient : être dans le pur présent. La source d'inconscient prend en compte le réel, elle est nourrie par le réel.

- Quelques phrases, sources pour comprendre et définir le clown

→ Voir en Annexe

Travail pratique au plateau

- En cercle debout, pour se réveiller (tout ceci n'est qu'un prétexte pour se rapprocher de la structure relationnelle qui se situe en équilibre entre moi, l'autre et le monde).

Il s'agit de passer un signal en associant un geste et un son autour du cercle. Les consignes suivantes se cumulent les unes les autres :

- Étape 1 : passer un clap de main

Et ajouter progressivement :

- Étape 2 : changement du sens du clap avec « grrr » + poings fermés en chandelier...

- Étape 3 : « shlack » avec la main et l'avant-bras qui désigne un membre du cercle (n'importe où) et le pied du même côté qui claque à terre

- Étape 4 : « biiiizz » avec une direction de la main et du pied pour passer la personne à côté et passer le signal à une personne plus loin, mais dans le sens du signal (geste à droite si le signal vient de la gauche / geste à gauche si le mouvement vient de la droite).

- Étape 5 : « pcchhiitt » avec les deux mains sur les genoux et un fléchissement, pour passer son tour (dans ce cas, le signal suit son cours). Le « pchhiitt » ne peut pas être fait après un « schlak » car on ne peut pas déterminer le sens du signal.

- Étape 6 : à un certain point d'entraînement, si on fait une erreur on meurt et on devient délateur-riche : on dénonce les autres qui font des erreurs. Les délateur-rices doivent être très rapides : ce qui est intéressant, c'est le jeu de la non politesse, de jouer avec le jeu de l'humain-e dans la compétition. Le délateur ou la délatrice peut récupérer sa place, mais doit être précis-e dans sa dénonciation (la bouche n'est pas ouverte, le son n'est pas le bon, le pied...).

- Étape 7 : reconstituer le cercle entier et envoyer deux signaux **en même temps** pour être en expression ET en réception conjointement. Après entraînement, **mort et délation** (Étape 6).



Vigilance, être prêt-e à la réception : être en goal, bouche ouverte (en ouverture)

→ Terrain de jeu qu'on ne peut atteindre que par la précision : s'il n'y a pas de précision, le jeu n'est pas possible. La précision permet de rentrer dans une forme et cela permet que des choses s'échappent de nous : ce sont ces éléments qui nous intéressent pour le clown.

→ Comment, quand on fait l'antenne télé, on est obligé-e d'essayer quelque chose, d'exprimer quelque chose, mais en étant en hyper-écoute du public, pour pouvoir prendre tous les tournants nécessaires : il s'agit d'être en expression et en réception **en même temps**, pour pouvoir ajuster en permanence. (Voir Étape 7 de l'exercice)

→ Importance de l'énergie de l'enjeu : comment la cruauté amène du vivant si l'on s'autorise à être dans le jeu.

Ce qui peut être intéressant c'est aussi l'injustice du maître du jeu qui suscite des émotions donc du vivant.

→ Réception / expression : l'exigence des deux permet de rester toujours très présent-e.

Retours:

La capacité à exprimer le fait qu'on se soit trompé-e alors qu'on ne s'en ait pas rendu compte en le faisant : le corps sait et se souvient de beaucoup plus de choses que le mental. La source intérieure d'inconscient, comme le corps, prend en compte la réalité, au contraire du mental. Il s'agit aussi d'avoir confiance en son corps, et de le laisser faire.

Exercice : Antenne télé

Premier passage : mettre les bottes et debout, bras en ouverture

→ Retours

- À l'entrée : pas de bras, puis 1 bras
- Le doute dans le regard au début du passage : une traversée du désert
- Le public est de plus en plus partenaire : le rire indiquant clairement la direction de l'espace désigné
- Au début, le déplacement était totalement non-maîtrisé, pas du tout dans la conscience du corps : très clown – généré par la multiplicité des éléments à prendre en considération – nœud mental qui s'incarne : pensée incarnée. Penser avec le corps, ne veut pas dire oublier son cerveau : tout ce qui se passe se met dans le corps dans une forme goûteuse. Le public peut tout suivre, peut lire le message intérieur qui est incarné dans le corps qui n'est pas totalement maîtrisé.
- Pour celui ou celle qui est sur scène, le non-rire n'affecte pas si c'est vécu de manière juste : le silence signifie « ce n'est pas là : bouge ! ». Le silence est puissant et est reçu puissamment par celui ou celle qui est sur scène.
- Intérêt de la sortie, du compte-rendu de la fin avant de sortir : parvenir à verbaliser... Le clown peut commencer une phrase par une virgule pour pouvoir faire un tournant au milieu de la phrase si besoin. J'ai l'idée de quelque chose, que j'énonce et je vois quel effet cela produit pour pouvoir adapter les mots à ce qui est reçu du public. Il est nécessaire d'être lent pour pouvoir être à la fois dans l'émission verbale et dans la réception des informations renvoyées par le public. Si l'apparition du clown est un « plantage », il peut le formuler au public qui sera avec le clown, à la condition que ce soit vrai et juste. Le retour doit donc être honnête pour faire écho au public.

Question :

Est-il possible de faire l'exercice à 2 ?

→ Oui bien sûr, cet exercice est une base qui peut être adaptée et combinée à d'autres consignes. Cet exercice est toujours présent dans le travail de clown : le clown entre sur le plateau et cherche l'endroit du rire dans l'espace, et non en suscitant le rire par ce qu'il fait.

Question :

Comment détermine-t-on le temps ?

→ Le décompte 10-9-8-7-6.... est le signe du temps qui passe. L'attention du public prêt à rire ne dure pas une éternité : si le clown se repose, le public aussi. La lame de fond est le temps qui passe et il est compté. Au démarrage, on laisse du temps, mais plus on se rapproche de l'endroit, plus le temps est tendu et limité car le public et le clown ne peuvent pas rester en tension sur un temps long. C'est comme une vague : le temps sur le plateau est une vague, qui s'avance et puis repart. Ce temps de la vague qui repart est le temps consacré au compte-rendu verbal ; l'attention du public est préservée car il sait que la vague repart, que c'est la fin.

Deuxième passage : allongé sur la planche à roulettes, bras et jambes écartés

→ Retours

- « **Si ça marche pas, bouge de là !** »
- La bouche était ouverte : la captation était interrompue.

→ Cela raconte que si une personne pense que ça doit se passer et que cela ne se passe pas, cette personne est déçue, voire énervée. DONC quand on annonce des règles ou ce qui va se passer, le public va être en quête de cet objet : tout au long du jeu, il est en attente de cela.

- Beaucoup de douceur.
- Beaucoup de rapidité à un certain endroit qui conduit à une rupture avec le public.
 - Énergie très vivante mais il est nécessaire d'être encore plus ouvert pour être encore plus à l'écoute. Attention à l'écueil du clown : plus on fait un truc fort, dynamique ou émotionnellement fort, plus il faut ouvrir les capteurs pour recevoir car ce sont des moments où l'on perd la sensation.
- De multiples arrêts qui montrent une forme de recherche de compréhension du jeu, petit à petit un rapprochement vers les règles à vue, avec le public. Comme si l'exercice était en compréhension au cours même de sa réalisation. De chercher à faire rire à un processus de calage vers le rire que l'on cherche.
- Moment de presque de panique dans l'incompréhension.
 - Il faut jouer avec ce que le public donne : chez le clown, il y a quelque chose de « Scratch » dans *L'Âge de glace*. Le clown ne se contente pas d'une « noisette » : il va chercher à en emmagasiner le plus possible !
 - Il s'agit donc de construire avec le public, de laisser le public décider. La question de l'écoute est primordiale pour ne pas lâcher les indices qui sont donnés par le public avec le rire : quand les choses font rire, il s'agit de construire avec le public.
 - Il ne s'agit pas de faire rire de public, mais de chercher l'endroit où le rire se découvre, puis construire à partir de ce rire.

Question :

Clown et psychose ? clown et adolescence ?

- Très difficile, car en clown, on joue à ne pas jouer, donc il faut l'assurance que l'on puisse jouer sans que cela soit dangereux pour soi. Il faudrait donc aller vers l'opposé du clown. Quand on donne un stage de clown, il faut vraiment être très vigilant-e avec des personnes qui sont en fragilité pour veiller à ce qu'il n'y ait pas de décompensation. Le cercle ou le maquillage peut être un cadre pour jouer : être dans le cadre signifie qu'on joue. L'idée qu'on est en train de jouer est importante. De même, clown et adolescence c'est aussi délicat.

Un enfant de 3 ans est un clown à part entière. Notre corps est donc passé par là, en tant qu'adulte, on peut faire le chemin de revenir au clown en remusclant des aptitudes. Le clown n'est pas étranger, anti-naturel, c'est tout le contraire.

Mais pour un-e adolescent-e, c'est difficile, car il ou elle est en train d'apprendre à jouer dans le corps social, de décider à quel endroit du corps social iel veut se placer (dedans, en marge...).

Par contre, voir du clown peut être très libérateur pour les adolescent-es : car tous les jours elles et eux font des tentatives, prennent des risques à être, se cherchent, mais pas pour jouer. Iels peuvent donc se reconnaître dans le jeu proposé par le clown.

Exercice :

- Debout en cercle
- Une phrase rythmique corps et son, qui est un aller-retour
 - Avec claquement de mains + pieds
 - Poum chac chac poum chac chac poum chac poum chac chac
 - Chac poum poum chac poum poum chac poum chac poum poum
- Être scolaire dans l'apprentissage de la phrase

→ Le monde est tout ce que l'on ne maîtrise pas : tout ce qui arrive et qui nous confronte, qui nous donne à vivre / Les autres, c'est celui ou celle qui nous regarde / Moi, la source intérieure.

→ Le poum chac chac est une partition à faire : je vois comment me confronter à cette action me met en vie...

- **JEU** : un cirque met une affiche « Grand concours de poum chac chac synchronisé à deux »
- Un-e a le poumchac chac et l'autre aussi : comment je suis en étant très scolaire et en faisant très bien le geste tout en étant complètement en synchronisation avec l'autre. Mais je dois garder ces objectifs égaux sans en lâcher un au profit de l'autre...
- Mise en œuvre du triangle : les trois éléments sont un enjeu de survie donc ne lâcher les enjeux du triangle sous aucun prétexte.
- Le meneur ou la meneuse du jeu commence un décompte lorsqu'il ou elle voit que les enjeux ne sont pas maintenus (un décompte à chaque rupture de l'équilibre). Il faut donc durer le plus longtemps possible.
- Attention : le placement des deux joueur-euse-s est face public. La vision est périphérique. La synchronisation des deux joueur-euse-s se fait dès qu'on se lève pour participer. Le public ne voit pas qui dirige qui.
- Quand le décompte vient à 0, tout le temps de sortie est consacré à dire ce qui s'est passé pendant tout le temps du jeu, par les deux partenaires. Regarder comment cela réagit (confiance dans le public qui a vu)... Pour toujours être dans la recherche du juste.
- Le rapport entre les deux partenaires n'est pas choisi : qu'est-ce qui se dégage malgré nous parce que nous sommes appliqué-es à faire le geste de manière très précise et scolaire.
- La sortie se fait avec un compte-rendu de ce qui a été traversé par les deux partenaires.

Retours :

1^{er} passage

- Le compte-rendu est juste dans l'équilibre entre les deux personnes et dans ce que le public a vu. Écouter les réactions pour construire le compte-rendu. Les éléments justes peuvent devenir un outil de construction. Comment peut-il y avoir une morale avec cette base de construction : qu'est-ce que cela nous raconte ? Comment le compte-rendu peut-il devenir un petit récit, mais il est nécessaire de laisser résonner pour que cela devienne la situation de jeu, à partir de laquelle on peut construire le duo (exemple : c'est pas ta faute – ah non, c'est la mienne).
- Si une personne se lève, une autre doit se lever en même temps : obligation à rentrer rapidement dans quelque chose sans s'arrêter ce qui génère une relation entre les deux personnes.

Plus la règle est précise plus les signes de décalage par rapport à la « norme », à la « règle » sont évidents et plus sujets à créer ensuite du récit.

2^e passage

- Harmonie mais un décalage entre les deux, tout en étant dans la sincérité, l'honnêteté.
- Quand l'un-e des deux prend des risques et balance, que ressent l'autre ? Comment chacun-e défend son morceau à l'endroit où ça se passe en nommant toutes les choses qui viennent dans la tête sans censure : c'est précisément à cet endroit que se trouve ce qui est goûteux.
- L'un-e des partenaires a tout de suite subi ce qui se passait, en même temps que chacun-e ne souhaite pas prendre le lead, le temps long de l'attente ou du déplacement au fond de scène = quelle situation se jouait ? La peur de l'autre – qui est une indication donnée sur le duo qui permet au public de construire une histoire qui se raconte au fil du jeu.

→ Image du parcours dans la poudreuse : **le chemin dans la poudreuse et les étapes par lesquels le marcheur ou la marcheuse est passé (physique/émotionnel) sont des indications qui permettent d'écrire une histoire. Au moment du compte-rendu, le public a le souvenir de ce chemin et de ce qui s'est joué à toutes les étapes du chemin.**

Le compte-rendu doit refaire le chemin depuis le début en revenant sur ce qui s'est passé dans toutes les étapes.

3^e passage

- Se dégage dès le départ un élément qui va se tisser tout au long du jeu (par exemple ici on voit bien la mésentente dès le début).
- Importance de ne pas lâcher l'exercice (synchronisation). Se synchroniser avec l'autre (même s'il fait n'importe quoi) est une manière de rencontrer l'autre, d'aller aussi dans un espace inconnu. La tentative pour suivre l'autre met en relation avec l'autre, le public voit ce qui se passe dans la tête de celui ou celle qui essaie et la manière de vivre sa manière d'être avec l'autre.
- Si l'un-e des deux lâche, le public a tendance à le lâcher aussi car l'axe de référence n'existe plus. S'il n'y a plus de tension face à l'axe donné, il n'y a plus du tout la même chose à observer.

4^e passage

- Dans ce duo, le public n'est pas suffisamment pris en compte : l'équilibre avec celles et ceux qui regardent n'est pas maintenu car le jeu se fait plutôt entre les deux partenaires. Le compte-rendu se fait vraiment à cet endroit entre les joueur-euse-s et le public. Le travail du compte-rendu est un rapprochement vers ce que cela raconte émotionnellement à l'intérieur du joueur. Si le joueur ou la joueuse est heureux-se mais pas le public : cela génère un malaise elle ou lui, et ce malaise est le signe d'un contact qui manque avec le public.
 - Le décompte (10-9...) est aussi un indice de l'enjeu qui manque pour respecter l'équilibre du triangle.
- La réaction du public d'ensemble est troublante, et on ne sait pas d'où ça vient. Si le public n'est pas tranquille, le joueur ou la joueuse ne peut pas être tranquille.
- Attention à ne pas jouer à jouer, au surjeu, qui conduit aussi à oublier le public, car le jeu n'est pas en question avec le public. Si le jeu est connecté au public, il ne peut pas être faux.
- Il y a bien un objectif mais il y a la manière de l'atteindre en respectant les consignes et en gardant l'équilibre des 3 pôles du triangle.

→ **Il s'agit de capter l'outil qu'est le public pour voir si le jeu fonctionne. Comment j'aménage le jeu pour être avec le public ?**

- C'est troublant d'expérimenter la communication des corps : interconnexion.

Questions :

Dans un spectacle où le texte est écrit, comment se passe la relation avec le public ?

→ Il s'agit de savoir comment je vais incarner l'autre pour savoir où il est. Il s'agit de la pensée incarnée : incarnation pour comprendre le monde. Le clown **fait** pour comprendre : il **incarne** pour comprendre ; il cherche les indications corporelles. Avec le public, il s'agit de corps à corps : si je le fais, mon corps m'indique l'état de l'autre. Il y a une notion de mimétisme et de neurones-miroir. C'est en faisant que je comprends : le clown exagère encore plus en faisant avec le cerveau des émotions qui lui donne des indications de ce que produit le regard de l'autre sur soi. C'est en faisant l'autre, que je vais me rapprocher de ce qui est attendu.

Cela s'apprend par un exercice au long cours où l'on apprend à **incarner** les objets, les matières, les gens.... Exercice qui met en contact avec le centre des gens : le chemin est direct, basé sur le ressenti.

La journée a permis d'expérimenter le rire d'empathie, d'ÊTRE AVEC, en relation à.

C'est intéressant de sentir que ce rire existe et peut émerger quand on est dans une situation d'écoute particulière.

L'adresse fait partie du triangle mais l'adresse doit bien se faire : comment ?

→ Ici, les exercices ont été basés sur l'écoute au public : ce sont les exercices du jour 1.

L'idée est de garder cette écoute tout en construisant le récit. Il s'agit d'avoir un rapport clair avec le public : se rapprocher ou s'éloigner, mais quoiqu'il en soit le public est toujours dans un rôle ou un jeu. Mais il n'est pas possible de prendre de la distance si on n'a pas compris l'endroit de contact : le cœur de la relation avec le public, ce qui se joue pour lui, comment il cherche la relation. L'éloignement direct au public est un récit : c'est un récit de conflit.

→ Il est possible de vivre une situation sur scène pour tenter de faire venir le public à soi, mais c'est toujours une histoire de balance, et d'écoute.

Le clown est une histoire de la relation, c'est la relation (le triangle). L'état de cette relation, sa forme, son énergie, racontent quelque chose, créé un récit.

Le lien plus ou moins distendu avec le public est le jeu du clown.

Le clown montre qu'il sent l'autre, et c'est ce qui fait rire.

Est-ce qu'on peut écrire seul un spectacle de clown ?

→ Il y a 3 étapes dans la construction : improvisation, écriture, travail avec le public. Un spectacle n'est pas arrivé tant que le travail avec le public n'est pas fait.

L'art du clown ne peut pas exister sans la prise en compte du public. C'est la piste qui génère cela.

Le lieu théâtre modifie la pratique du clown

→ Oui, mais le clown s'adapte à ce territoire. Il y a des trucs pour gagner la confiance du public pour aller où l'on souhaite : la bouffonnerie par exemple. Où il est possible aussi d'être davantage dans un rôle d'acteur.

Le clown prend en compte le public comme faisant partie de sa réalité.

Annexes

Textes et phrases sur le clown, le rire, l'art, la vie.

« Le clown, ce n'est pas une transformation, c'est un passage d'un état à un autre, une évolution de la normalité à la vérité. »

Annie Fratellini

« Ce point sublime dont rêvait André Breton et les surréalistes où le haut et le bas, l'obscur et le lumineux, le rêvé et le vécu cessent d'être perçus contradictoirement. »

André Breton

« “ Mes vêtements habituels font partie de mon corps ”, est absurde aux yeux de la raison. Néanmoins, l'imagination la tient pour vraie. (...) Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison. Quelque chose comme la logique du rêve, mais un rêve qui ne se serait pas abandonné au caprice de la fantaisie individuelle, étant le rêve rêvé par la société entière. Pour la reconstituer, un effort tout particulier est nécessaire, par lequel on soulèvera la croûte extérieure de jugements bien tassés et d'idées solidement assises, pour regarder couler tout au fond de soi-même, ainsi qu'une nappe d'eau souterraine, une certaine continuité fluide d'images qui entrent les unes dans les autres. Cette interpénétration des images ne se fait pas au hasard. Elle obéit à des lois, ou plutôt à des habitudes, qui sont à l'imagination de ce que la raison est à la pensée. »

Bergson, *Le rire*

« Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement de monde, une nouvelle manière de danser, de moduler. (...) C'est le cas, pour une fois, où l'on peut dire que Bergson est dépassé : le comique n'est plus du mécanique plaqué sur du vivant, mais du mouvement de monde emportant et aspirant le vivant. »

Gilles Deleuze, *L'image temps*, édition Minuit, 1985, p.89

« S'il est vrai qu'il existe une nature humaine universelle, ce n'est pas en examinant les personnes elles-mêmes que nous l'éclaircirons. Il faut plutôt considérer le fait que, partout, les sociétés, pour se maintenir comme telles, doivent mobiliser les membres pour en faire des participants de rencontre autocontrôlés. Le rituel est un des moyens d'entraîner l'individu dans ce but : on lui apprend à être attentif, à s'attacher à son moi et à l'expression de ce moi à travers la face qu'il garde, à faire montre de fierté, d'honneur et de dignité, à avoir de la considération, du tact et une certaine assurance. Ce sont là quelques-uns des comportements élémentaires qu'il faut intégrer à une personne pour qu'elle puisse servir d'interactant, et c'est en partie à eux que l'on se réfère quand on parle de nature humaine universelle.

La nature universelle n'est pas une réalité très humaine. En l'acquérant, la personne devient une sorte de construction, qui ne se développe pas sur des tendances psychiques intérieures, mais est élaborée à partir de règles morales qui lui sont imprégnées de l'extérieur. »

Erving Goffman, *Les rites d'interaction*

« Si le clown nous paraît différent de nous, c'est que nous sommes différent de lui. Incarnant par cette différence notre part de différence, d'ombre, de mystérieux, ou d'inconnu, le clown invite l'autre à se regarder en lui, à se révéler dans l'altérité et à le vivre en corps à corps. »

Fellini

« Le monde du cirque et de la fête foraine est comme un rêve éveillé : Il nous offre, en pleine lumière, l'évidence de l'impossible.

Décrochant une étoile, rapprochant ciel et Terre, Arlequin réunit surnaturellement ce qui est naturellement séparé. Un retour magique à l'unité cosmique est annoncé...

Or l'on sait qu'aux origines, selon les premiers documents médiévaux qui nous parlent de lui, Arlequin (sous le nom d'Hellekin) est un démon à face animale, qui conduit dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa mesnie hurlante de trépassé. Figure qui n'est nullement celle d'un sauveur, mais au contraire celle d'une créature diabolique. Seulement, au cours des siècles, la représentation théâtrale, la parodie conjureront son maléfice : de ce démon qui a traversé les limites de l'enfer pour venir nous hanter, on fera une figure comique, dont le caractère essentiel de transgression se reportera sur les tabous de l'ordre social et de la discipline des mœurs. (...)

L'effroi se convertit en rire ; les terreurs primitives se perdent dans la farce profane : les grimaces obscènes et grotesques opèrent un exorcisme qui transforme les forces de mort en puissance de fécondité. Donner un nom à l'horreur sans nom, en faire un objet de représentation, c'est transformer ce qui nous dépasse en ce que nous dominons (...). Ce qui transporte l'agressivité du néant dans le tréfonds de notre rire. »

Jean Starobinsky

« La salle était pleine de monde et les gens ont été gagnés l'un après l'autre par le rire du diable, qui est horriblement contagieux. L'ange comprenait clairement que ce rire était dirigé contre Dieu et contre la dignité de son œuvre. Il savait qu'il devait réagir vite, d'une manière ou d'une autre, mais il se sentait faible et sans défense. Ne pouvant rien inventé lui-même, il a singé son adversaire. Ouvrant la bouche, il émettait des sons entrecoupés, saccadés, dans les intervalles supérieurs de son registre vocal (...), mais en leur donnant un sens opposé. Tandis que le rire du diable désignait l'absurdité des choses, l'ange voulait au contraire se réjouir que tout fût ici-bas bien ordonné, sagement conçu, bon et plein de sens ;

Ainsi, l'ange et le diable se faisaient face et, se montrant leur bouche ouverte, émettaient à peu près les mêmes sons, mais chacun exprimait par sa clameur des choses absolument contraires. Et le diable regardait rire l'ange, et il riait d'autant plus, d'autant mieux, et d'autant plus franchement que l'ange qui riait était infiniment comique.

Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, 1978

« Au cirque, le fond c'est la forme. Il n'y a pas de profondeur de champs psychologique ni d'état d'âme. Mais simplement des états du corps et des événements. »

Yan Ciret, en parlant de la piste

« Le clown, c'est le poète en action. Il est l'histoire qu'il joue. »

Henry Miller, *Le sourire au pied de l'échelle*, 1953, p.113

« Le rire est le chemin le plus court entre deux personnes »,

Charlie Chaplin

« On ne se moque pas de celui qui rit de lui-même »

Sénèque

« Il faut rire de tout. C'est extrêmement important. C'est la seule humaine façon de friser la lucidité sans tomber dedans. »

Pierre Desproges, *Vivons heureux en attendant la mort*

« Bienheureux celui qui a appris à rire de lui-même : il n'a pas fini de s'amuser. »

J. Folliet

« Nous sommes des caricatures du public parce que le public regarde son voisin et dit : "C'est tout à fait toi, mon bonhomme." De l'un à l'autre, les spectateurs se renvoient les fantoches que nous leur présentons en les substituant à leur prochain... Mais si le public savait que je lui renvoie ses grimaces, ses bêtises de la vie, il prendrait le revolver et il abattrait moâ. »

Footit

« Riez, vous ne serez pas moins tristes, mais juste un peu plus mortels, et donc plus vivants. »

Yves Cusset, *Pour un rire philosophe, Pourquoi rire ?*
sous la direction de Jean Birnbaum, Paris, Gallimard, 2011

« Le clown réintroduit de la plasticité dans notre monde. »

Yves Cusset

« Le clown est dépourvu de dureté dans un monde dur. »

Henri Michaux

« Le clown, c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes. »

Jean Starobinsky, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, 2013

« Celui qui est ferme est un homme, celui qui est mou est sans limite. »

Henri Michaux, *Plume*, 1938

« Caca

Marcher sous les étoiles en évitant les crottes
Rebondir d'étron en étron pour décrocher la lune
Chercher la merde et trouver la nébuleuse
Remuer son caca et se noyer dedans. »

Proserpine, 2008

« Pour Baudelaire, si la femme n'est pas transfigurée par une signification esthétique (qu'elle crée ou que le spectateur lui attribue), elle s'abîme dans la matérialité littérale de son corps – dans le péché de l'existence naturelle.(...) Elle se laisse complètement envahir par l'inertie de la chair.(...)

La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable... La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste comme les animaux... Baudelaire est ici le témoin d'un malaise de la condition corporelle, qui est l'un des caractères persistants de l'esprit de son temps. Si le corps est le mal, tout ce que l'on pourra faire de mieux, ce sera de l'é luder, ou de le transfigurer. Le dandy (que Baudelaire oppose à la femme naturelle) est précisément l'homme qui s'efforce de transcender le donné contingent de l'existence corporelle. Le clown joue précisément sur l'impossibilité de nier le corps : le rire naît à voir un candidat au dandysme rester pris au piège de son corps. Car rien ne ramène plus au corps que l'échec rencontré dans la tentative d'échapper au corps. »

Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, 2013

« Il faut leur accorder la licence de n'être rien de plus qu'un jeu insensé. La gratuité, l'absence de signification est si je puis dire, leur air natal. C'est seulement au prix de cette vacance, de ce vide premier qu'ils peuvent passer à la signification que nous leur avons découverte. Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens. [...] l'entrée du clown fait alors craquer quelques mailles du réseau, et dans la plénitude étouffante des significations acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie. Le non-sens dont le clown est porteur prend alors, en un second temps, valeur de mise en question, c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes. Cette bouffée de gratuité oblige à reconsidérer tout ce qui passait pour nécessaire. Ainsi parce qu'il est d'abord absence de signification, le clown accède à la très haute signification de contradicteur : il nie tous les systèmes d'affirmation préexistants, il introduit dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur. »

Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, 2013

