

La Manufacture-Haute école de théâtre de Suisse Romande

Exigence partielle à la certification finale

**Comment le travail du clown peut-il permettre
de révéler la créativité d'un acteur ?**

La joie est pareille à un fleuve : rien n'arrête son cours. Il me semble que tel est le message que le clown s'efforce de nous transmettre : que nous devrions nous mêler au flot incessant, au mouvement, ne pas nous arrêter à réfléchir, comparer, analyser, posséder, mais couler sans trêve et sans fin, comme une intarissable musique.

Henry Miller¹

¹ Henry Miller, *Le Sourire au pied de l'échelle*, traduit de l'anglais par G.Belmont, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p. 119.

RÉSUMÉ

Ce mémoire est écrit à partir d'une expérience personnelle, d'une révélation, celui de la découverte de l'art du clown, de mon clown. Une découverte qui m'a permise de me sentir créatrice de quelque chose. C'est une recherche afin de comprendre ce qu'il s'est passé pour moi lorsque j'ai travaillé sur le clown, puis d'élargir cette recherche et de voir comment on pourrait la mettre en pratique en tant qu'acteur. Henry Miller dit « le clown c'est le poète en action »², qu'en est-il de l'acteur ?

² Henry Miller, *op. cit.*, p. 115.

REMERCIEMENTS

A Rita Freda, pour sa générosité, son enthousiasme et son encouragement.

A mon tuteur, Jacques Hadjaje pour ses conseils.

A Vincent Aubert qui a pu nourrir ma réflexion en m'accordant un entretien et qui m'a aidé à corriger mes nombreuses fautes d'orthographe.

A Raphaël Heyer et Houaria Smaine pour leurs relectures.

A Peter Struba qui m'a aidée pour la mise en page.

A Géraldine Dupla de m'avoir parlé de son expérience du travail sur le clown.

A Christophe Jaquet, pour son aide à la recherche de documents.

A Loyse de Pury de m'avoir hébergé à Paris.

A Alain Gautré, Anne Cornu, Vincent Rouche, Philippe Cotton, Nicolas Bouchaud et Jean-Yves Ruf pour leurs entretiens passionnants et leurs générosités.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
1. HISTOIRE(S) DU CLOWN	
1.1 Origines.....	8
1.2 Jesters, clowns et bouffons élisabéthains.....	8
1.3 Le clown circassien.....	10
1.4 Le clown blanc et l'auguste.....	11
1.5 Du cirque à la scène.....	12
1.6 Les clowns contemporains au théâtre.....	13
2. LE TRAVAIL DU CLOWN	
2.1 Son propre clown.....	14
2.2 Son propre neutre dans l'instant présent.....	15
2.3 Pédagogies clownesques.....	18
3. TEMOIGNAGES PERSONNELS AUTOUR DE MON CLOWN	
3.1 La naissance de mon clown.....	19
3.2 Le come-back de mon clown.....	21
3.3 Le souvenir de mon clown.....	22
4. COMMENT LE TRAVAIL DU CLOWN PEUT-IL ÊTRE MIS EN PRATIQUE SUR UN TEXTE DE THEATRE ?	
4.1 Répétitions du <i>Le Roi Lear</i> avec Nicolas Bouchaud, Anne Cornu et Vincent Rouche.....	26
4.2 Travailler sur un texte de théâtre.....	27
CONCLUSION	31
BIBLIOGRAPHIE	33
ANNEXES: Entretiens	35
Alain Gautré.....	36
Philippe Cotton.....	45
Anne Cornu et Vincent Rouche.....	48
Nicolas Bouchaud.....	56
Jean-Yves Ruf.....	59

INTRODUCTION

Lors de ma première année de formation de comédienne à la Manufacture, j'ai pu assister à la présentation de fin de stage de clown de la promotion C, dirigé par Jacques Hadjaje. Je ne connaissais rien des clowns sauf ceux du cirque, vus lorsque j'étais enfant. L'art clownesque m'a toujours intriguée. Cette présentation m'a marquée, je n'arrivais pas à dire précisément en quoi, mais quelque chose m'avait profondément touchée. J'ai découvert un monde très étrange et puissant. Ces clowns nous faisaient rire, et ce rire permettait une ouverture sur quelque chose de profond. Il y avait quelque chose de magnifiquement tragique dans la vulnérabilité et la solitude de ces clowns, qui étaient comme prisonniers dans un autre monde. Ils nous renvoyaient le reflet de notre propre image, de nos propres espoirs et maladresses. Ils semblaient parler à l'enfant qui est en chacun de nous. En tout cas, ils ont su toucher l'enfant qui est en moi.

L'année suivante, c'était à notre tour de faire l'expérience de l'art clownesque pendant trois semaines sous la direction d'Alain Gautré³. Parmi les nombreux stages que nous avons eus à la Manufacture, celui-ci a été pour moi le plus révélateur. J'y ai éprouvé une grande liberté, j'ai ressenti en moi de la disponibilité, une joie intense et une grande force propositionnelle. En travaillant sur le clown, en donnant naissance à mon propre clown, en le faisant vivre sur un plateau, j'ai découvert le potentiel créatif que je pouvais avoir en tant que comédienne. J'ai pu ressentir que la scène était un lieu de tous les possibles et surtout qu'on pouvait être à la fois comédien, metteur en scène et auteur.

Par la suite je me suis demandée comment je pouvais appliquer concrètement ce que j'avais découvert durant ce stage à ma pratique d'apprentie et de future comédienne. C'est pourquoi j'ai choisi d'écrire un mémoire sur le travail du clown, afin de comprendre comment cette expérience est susceptible de modifier ma conception du jeu de l'acteur. Pourquoi et comment le travail du clown peut-il révéler la créativité d'un acteur ? Le comédien est-il créateur ou simple interprète ? Tout interprète ne serait-il pas aussi créateur ?

³ Stage de clown avec Alain Gautré à la Manufacture du 1.12.2008 au 19.12.2008.

C'est du moins ce que suggère Jacques Hadjaje :

Être interprète, quand tout se passe bien, ce n'est pas seulement obéir à un metteur en scène. Le mot le dit : interpréter, c'est donner sa propre version d'une chose jouée. On attend d'un acteur qu'il soit créateur. Mais bien sûr, le travail clownesque donne une sensation de liberté plus grande⁴.

Pour tenter de comprendre ce qu'est un clown, je vais dans un premier chapitre évoquer ses origines, comprendre comment le clown est arrivé au théâtre. Je vais surtout m'intéresser à ce qu'est un clown, à ce qui le définit et à ce qui le caractérise.

Dans un deuxième chapitre, je vais parler du travail du clown, définir la notion de *son propre clown*, la notion de la présence et évoquer certaines pédagogies du clown.

Je me pencherai, dans un troisième chapitre, sur des témoignages personnels autour de la naissance de mon clown, mon clown lors d'une présentation publique et le souvenir de mon clown lors d'un stage sous la direction du metteur en scène Christian Geffroy Schlittler pour la création *les Helvètes*⁵. Ce travail m'a permis d'envisager des ponts entre le travail du clown et d'autres types de jeu.

Puis dans un quatrième chapitre, je vais m'intéresser au travail d'Anne Cornu et de Vincent Ruche. Deux personnes qui pratiquent le clown et qui ont travaillé avec le comédien Nicolas Bouchaud durant les répétitions de la pièce *Le Roi Lear*⁶, mise en scène par Jean-François Sivadier. A travers cet exemple, j'aimerais comprendre la manière dont il est possible de mettre en pratique le travail du clown sur un texte de théâtre.

⁴ Courriel du 20 janvier 2010 de Jacques Hadjaje à Joséphine Struba.

⁵ *Les Helvètes*, spectacle de sortie de la promotion D, dirigé par Christian Geffroy Schlittler. Création du spectacle prévue pour le 2 juin 2010 à la Manufacture, Lausanne, avec tournée au Théâtre Populaire Romand à La Chaux-de-Fonds, au Théâtre St-Gervais à Genève, à la Cartoucherie de Vincennes - Théâtre de la Tempête à Paris et au Festival d'Avignon.

⁶ *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mise en scène par Jean-François Sivadier, créé au festival d'Avignon en juillet 2007.

1. HISTOIRE(S) DU CLOWN

1.1 Origines

Le besoin de provoquer le rire, de se moquer, de remettre en question le pouvoir et les rapports humains, le besoin de rire inconsciemment de sa propre mort, le besoin de rire de soi-même sans s'en rendre compte, en voyant son propre reflet mais sous une forme travestie, cachée. Tous ces besoins sont essentiels à l'humanité, à sa survie. Tristan Rémy fait remarquer que les clowns sont nés « du besoin inné de rire chez l'homme et de tourner en ridicule certains de ses semblables »⁷.

Quand est né le clown ? Il est difficile voire impossible de répondre à cette question. Tristan Remy note qu'on donne aux clowns « selon les pays des ancêtres différents »⁸. Il poursuit ainsi :

*Certains les font remonter aux bouffons et aux mimes de l'Antiquité ; ceux-là, aux fous des cérémonies médiévales ; ceux-ci, aux baladins du théâtre. Les derniers, plus prudents, se contentent de ressemblances, sans parler de paternité, avec les types de la commedia dell'arte*⁹.

1.2 Jesters, clowns et bouffons élisabéthains

Le mot anglais *clown* ou *clod* désignait « un paysan puis un rustre. Au XVI^e siècle il est passé dans le vocabulaire du théâtre pour désigner un bouffon campagnard »¹⁰. La figure du clown dans le théâtre élisabéthain apparaît au XVI^e siècle. Physiquement il prend des allures de *jester* (genre de bouffon anglais) ou de *joker*, blagueur et fou du roi. Certains disent que ce personnage s'inspire du Gracioso ou Paysan Bouffon du théâtre espagnol, voire des valets maladroits de la Comédie Italienne. Ces clowns sont habitués à improviser des numéros humoristiques et non à jouer des rôles écrits.

Shakespeare avait des acteurs clowns dans sa compagnie comme William Kemp. Kemp était connu pour jouer le paysan stupide ; il s'agit là de la forme la plus proche du

⁷ http://www.edition-grasset.fr/chapitres/ch_tristan-remy.htm (dernière consultation le 3 mai 2010).

⁸ <http://www.universalis.fr/recherche/?q=clown&s=> (dernière consultation le 3 mai 2010).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Clown> (dernière consultation le 3 mai 2010).

clown que l'on connaît aujourd'hui. Il a écrit des rôles en pensant à ses clowns notamment dans des pièces comme *Beaucoup de bruit pour rien* (1598), *La Nuit des rois* (1599) et *Le Songe d'une nuit d'été* (1595). Dans *Hamlet* (1598), à l'acte III scène deux, le personnage d'*Hamlet* donne des instructions à ses comédiens et notamment à ceux qui jouent les rôles des clowns :

*Et ceux qui jouent les clowns ne disent rien en dehors de leur rôle ! Car il en est qui se mettent à rire d'eux-mêmes pour faire rire un certain nombre de spectateurs ineptes, au moment même où il faudrait remarquer quelque situation essentielle de la pièce*¹¹.

On dit que Shakespeare aurait vraiment écrit cela en pensant à Kemp « improvisateur en diable, c'est probablement lui qui a provoqué les remarques de Hamlet »¹².

Ce qui me semble intéressant de relever ici c'est l'expression *ceux qui jouent aux clowns*. Sur scène n'interviennent donc pas des clowns, mais des personnages de clowns interprétés par des comédiens. Comme nous allons le voir, le clown n'est pas un rôle que l'on joue mais plutôt un état. Le clown reflète l'humain sous toutes ses facettes, il ne joue pas mais par sa simple présence il crée de l'humanité. Il n'a pas réussi à s'adapter au théâtre au temps de Shakespeare car il ne « s'intègre à aucune dramaturgie [...] A l'intérieur de ce qu'il propose, il n'a que sa personnalité à développer, aussi hybride soit-elle »¹³.

Dans le théâtre Elisabéthain, le bouffon remplace progressivement le clown auquel il s'oppose par ses propriétés. Le bouffon est :

*cultivé, voire sophistiqué, plus du tout paysan simplet, mais familier des cours et des princes, habillé d'ailleurs en conséquence, avec jabot et manchettes, mais bien entendu de dimensions insolites. Fréquenter la haute société lui était nécessaire: il nourrissait son impertinence de ses bonnes et mauvaises actions, de ses tabous, hypocrisies, inconséquences*¹⁴.

¹¹ William Shakespeare, *Hamlet*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 309.

¹² André Sallée, « Des siècles de farceurs », dans *Clowns et farceurs* de Jacques Fabbri et André Sallée, Paris, Bordas, 1982, p. 80.

¹³ André Sallée, *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ André Sallée, « Des siècles de farceurs », dans *Clowns et farceurs, op. cit.*, p. 80.

Les clowns, méprisés par l'élite, se retrouvent non plus au théâtre mais dans les foires. Ils ne se manifesteront pas dans d'autres lieux jusqu'à la naissance du cirque moderne au XVIIIe siècle.

1.3 Le clown circassien

Certains proclament que la figure du clown est née au cirque :

C'est en Angleterre, au XVIIIe siècle, qu'il apparaît pour la première fois, dans les cirques équestres. Les directeurs de ces établissements, afin d'étoffer leurs programmes, engagèrent des garçons de ferme qui ne savaient pas monter à cheval pour entrecouper les performances des véritables cavaliers. Installés dans un rôle de serviteur benêt, ils faisaient rire autant par leurs costumes de paysans, aux côtés des habits de lumière des autres artistes, que par les postures comiques qu'ils adoptaient, parfois à leur dépens¹⁵.

Ce *parfois à leur dépens* est intéressant car, encore une fois, cela témoigne du fait que le clown ne joue pas à quelque chose, le jeu se produit malgré lui.

Les petits numéros faits par les clowns prennent le nom *d'entrées*, notion importante dans l'art et le travail du clown, et sur laquelle plusieurs pédagogues insistent. Le clown du cirque a subi de nombreuses influences qui ont contribué à façonner ces entrées clownesques en les orientant dans un comique de gestes et de situation, plutôt que dans un comique de caractère.

Le comique de gestes : l'effet comique est produit par l'interprétation, par exemple mimique, grimaces, vêtements, accessoires. Le comique de situation : l'effet comique est produit par la situation racontée, surprises, rebondissements, coïncidences, retournements. Le comique de caractère : l'effet comique est produit par la peinture des caractères, traits moraux propres à une classe d'êtres, vices, idées¹⁶.

Dans l'art du clown, la situation de jeu est toujours très simple et « les grands comiques possèdent chacun leur personnalité et réagissent à une situation donnée en fonction de leur tempérament et de leur sensibilité »¹⁷.

¹⁵ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Clown> (dernière consultation le 3 mai 2010).

¹⁶ <http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/comique.php> (dernière consultation le 25 avril 2010).

¹⁷ André Sallée, « Des siècles de farceurs », dans *Clowns et farceurs, op. cit.*, p. 80.

1.4 Le clown blanc et l'auguste

Au cirque sont nés deux types de clowns, le clown blanc et l'auguste. A l'origine n'existe que le clown blanc. Il est vêtu comme un paysan ridicule mais se transforme progressivement en figure majestueuse, autoritaire, aérienne, merveilleuse. Il a le visage enfariné, ses lèvres, la base de son nez et ses oreilles sont rouges. Il porte un chapeau en forme de cône, un costume pailleté appelé « *sac* ». Le costume indique la place que le personnage tient dans la société, il définit un rapport sociologique et montre la réussite ou l'échec social. Chez le clown blanc, les paillettes indiquent la richesse et les épaules larges la carrure. A partir de 1880, le clown va se dédoubler et l'auguste va naître. Ils forment alors un duo comique. Le clown blanc exerce son autorité sur l'auguste qui lui tient tête mais doit souvent lui céder.

On raconte que le premier auguste était un garçon de piste qui a trébuché ivre sous les rires du public. On le traita d'auguste, c'est-à-dire idiot en allemand de l'époque. D'où l'origine du nez rouge qui symbolise l'ivresse. La fonction comique de l'auguste était nécessaire pour que le public puisse rire et relâcher une tension ressentie entre deux numéros acrobatiques. Le clown blanc ne voulant plus de ce rôle l'imposa à l'auguste. L'auguste est naïf, comprend tout de travers, maladroit, moqueur, farceur. Terre-à-terre, il prend tout au pied de la lettre et manifeste une conviction profonde dans tout ce qu'il entreprend. Il est toujours nourri d'un espoir sans limites. Maquillé de façon ridicule, toujours fantaisiste, nez rouge, accessoires burlesques, habits trop petits ou trop grands, énormes chaussures, rien ne lui va. Il échappe aux normes sociales et incarne le désordre. Chez l'auguste le maquillage sert à le singulariser, souvent il agrandit ses propres traits ; s'il a des grands yeux par exemple, il va encore les élargir. Le maquillage et le costume fonctionnent comme simulacres, tout comme le travestissement par exemple. Ils révèlent une dimension très profonde voire intime et font ressortir l'unicité et la singularité de la personne : « le maquillage doit être hors du temps et aider à faire oublier l'âge et parfois le sexe. Ainsi, il permet au clown d'exprimer ce qu'il a en lui de plus pur et que, peut-

être, il ne pourrait pas donner avec autant de profondeur, si j'ose dire, à visage découvert »¹⁸.

On pourrait aussi dire que l'auguste incarne l'enfance ou l'animalité. Il est intuitif, instinctif, simple d'esprit. Sa simplicité est à la fois mentale et sentimentale. L'auguste, c'est le clown que l'on voit le plus souvent aujourd'hui et sur lequel on travaille dans les stages de clown. C'est particulièrement cet état *primaire* propre à l'auguste qui m'intéresse dans ma recherche.

1.5 Du cirque à la scène

Les music-halls, apparus vers la moitié du XIXe siècle accueillent des artistes venus du cirque. Ceux-ci devaient adapter leurs numéros pour les présenter non plus sur une piste circulaire mais sur une scène pensée dans un rapport frontal au public. Ce dispositif transforme leurs jeux. Les clowns venus du cirque proposent toujours un comique de gestuel et de situation. Mais certains d'entre eux n'utilisent plus les codes « traditionnels ». Ils ne se définissent plus à travers le maquillage, les costumes et le port du nez rouge et sont appelés *excentriques*. Charlie Chaplin, Buster Keaton et beaucoup d'autres sont passés par le music-hall. C'est là que se forment ceux qui deviendront de grands artistes du cinéma muet. Avec l'apparition du cinéma parlant vers les années 1920, les music-halls vont connaître un déclin, puis vaincus par des impératifs économiques, ils vont petit à petit fermer leurs portes. C'est grâce aux music-halls que certains clowns quittent le cirque pour arriver sur les planches.

1.6 Les clowns contemporains au théâtre

Il existe un nombre infini de courants de clowns contemporains, mais c'est tout récemment que l'art du clown se pratique au théâtre et notamment dans les écoles de formation au métier d'acteur.

¹⁸ Pierre Etaix, « Costumes et maquillages », dans *Clowns et farceurs, op. cit.*, p. 126.

L'apparition du clown dans le théâtre contemporain ne va pas sans présenter certaines difficultés. Alain Gautré fait remarquer :

Le clown est une figure qui appartient à la dramaturgie circassienne, c'est-à-dire qu'il est là pour soulager de la tension que le spectateur a pu éprouver avec les acrobates ou les funambules. Le clown est formaté, il a été créé pour durer très peu de temps parce que le clown c'est d'abord un moment de divertissement¹⁹.

Conscient de cette difficulté, Jacques Lecoq et ses élèves vont développer une pédagogie qui invite chacun à partir à *la recherche de son propre clown*. L'enjeu est de permettre au clown de s'inscrire et servir une dramaturgie tout comme peut le faire un personnage de théâtre. Mais le clown est-il vraiment un personnage de théâtre comme les autres ?

¹⁹ Entretien avec Alain Gautré par Joséphine Struba, (Paris, le 27 mars 2010), p. 37.

2. LE TRAVAIL DU CLOWN

2.1 Son propre clown

Que signifie le terme *son propre clown* ou *son clown intérieur* ? J'ai posé la question à tous les spécialistes lors de mes entretiens et une chose en commun en ressortait toujours, ils se méfiaient tous de ce terme. Il faut bien s'entendre sur ce que ça veut dire et j'aimerais donner mon point de vue à partir de mes différents entretiens et lectures. Cette méfiance est due au fait que les milieux amateurs et surtout thérapeutiques se sont emparés du terme afin de découvrir *son propre clown* pour mieux s'exprimer, être mieux dans sa vie...etc. Toute une mystique s'est développée autour de cette idée.

La naissance de ce terme remonte à Lecoq et il est issu d'une pédagogie de la recherche de son propre clown :

J'ai demandé un jour à mes élèves de se mettre en cercle - souvenir de la piste - et de nous faire rire. Les uns après les autres, ils se sont essayés à des pitreries, des galipettes, des jeux de mots plus fantaisistes les uns que les autres, en vain ! Le résultat fut catastrophique. Nous avions la gorge serrée, l'angoisse au plexus, cela devenait tragique. Lorsqu'il se rendirent compte de cet échec, ils arrêtèrent leur improvisation et allèrent se rasseoir, dépités, confus, gênés. C'est alors, en les voyant dans cet état de faiblesse, que tout le monde se mit à rire, non du personnage qu'ils prétendaient nous présenter mais de la personne elle-même, ainsi mise à nu. Nous avons trouvé ! Le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui, en s'exprimant, font rire²⁰.

Les élèves de Lecoq ont commencé à toucher au travail du clown lorsqu'ils ont arrêté de jouer des personnages. Des personnages qui ne provenaient pas d'un mouvement intérieur mais d'une idée de personnage, une idée intellectuelle. Lorsqu'ils étaient sur leurs chaises, ils étaient drôles malgré eux car quelque chose leur échappait, quelque chose qu'ils ne contrôlaient pas. Ils étaient comme dit Lecoq *mis à nu*. Ils laissaient *leur propre ridicule* se manifester en dehors du plateau où ils ne se sentaient pas jugés.

²⁰ Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 153.

C'est parfois difficile pour l'acteur de se montrer ainsi car il est dans une position de vulnérabilité, voilà pourquoi le nez rouge intervient pour mettre une distance. Lecoq en parle comme : « ce plus petit masque du monde, qui allait permettre de sortir de l'individu sa naïveté et sa fragilité »²¹. Cette *mise à nu* n'a bien entendu rien à voir avec de l'exhibitionnisme mais devient tout de suite du jeu. On le donne au clown, au masque, au nez rouge. L'acteur qui est derrière le clown en a toujours conscience. Tout ce qui le traverse, il le montre afin de créer du jeu.

Son propre clown n'est donc pas un personnage défini dans lequel on doit entrer, un personnage à incarner, ni un rôle à jouer mais c'est *son propre ridicule, son propre dérisoire*, qu'on accepte de montrer à travers un masque. Le masque, le costume, le maquillage aide comme nous l'avons vu, à créer une distance, une étrangeté afin de révéler quelque chose qui appartient à la nature profonde de l'acteur.

Bien se connaître, connaître ses *faiblesses personnelles* pour les mettre en avant, connaître les particularités de son corps et les utiliser, voilà le travail du clown. Pour réussir à être à ce point proche de soi, de ce que l'on est réellement, il faut pouvoir accéder à un certain état. Un état de présence et de disponibilité. Comme dit Alain Gautré, il faut « apprendre à se poser, être là, à envoyer de l'énergie en partant de son propre neutre [...] »²².

2.2 Son propre neutre dans l'instant présent

*On ne joue pas à être clown, on l'est, quand sa nature profonde se fait jour, dans les peurs premières de l'enfance*²³.

En observant les animaux et les enfants, nous pouvons voir à quel point ils vivent uniquement dans l'instant présent. Lorsque l'on travaille le clown c'est la même chose. S'il n'est pas dans le moment présent, pas en accord avec lui-même, cela se voit tout de suite et ne marche pas, on ne peut pas tricher. Les animaux, les enfants, les clowns et même certains maîtres zen ou moines bouddhistes sont toujours dans le moment présent

²¹ Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, op. cit., p. 154.

²² Entretien avec Alain Gautré, op. cit., p. 39.

²³ Jacques Lecoq, *Ibid.*, p. 156.

car ils ne sont pas volontaristes de quelque chose et n'essaient pas d'être autre chose qu'ils ne sont. Ils acceptent ce qui est dans le moment présent tel qu'il est et non ce qu'il devrait être. Ils ne sont pas dans le jugement des choses, ils accueillent tout ce qui leur arrive et se laissent traverser par leurs émotions, états et pensées. Un clown ou un enfant peut passer du rire aux larmes en une seconde.

Pendant quelques temps, j'ai pu prendre des cours individuels chez Philippe Cotton, professeur d'*Alexander technique* : « forme d'éducation qui s'applique à reconnaître et surmonter les limitations réactives et habituelles dans le mouvement et la pensée »²⁴. Ceci afin d'améliorer ma posture et apprendre à être dans le moment présent sur un plateau. Que signifie être dans le moment présent ? Je me suis intéressée à cette question par une approche psycho-corporelle afin de mieux comprendre ce qu'est la présence. Dans *l'Alexander technique* on parle de deux sortes de muscles, les muscles rouges qui vont

*posturer le squelette dans l'axe. Ce sont les muscles de la race, de l'espèce, du bipède, les muscles qui vont transformer la gravité en posturation, qui sont involontaires, infatigables. [...] Et puis il y a les muscles blancs de l'individu. On va activer nos muscles blancs pour se transformer en la personne qu'on veut être ou qu'on veut que nous soyons. L'idée serait de libérer le plus possible cette sorte de moule d'individu qui nous sépare du reste pour réactiver cette neutralité des muscles de l'espèce, en étant dans l'instant présent en tant qu'être humain vivant une expérience de vie*²⁵.

Si nous observons les jeunes enfants, nous pouvons voir qu'ils ont tous plus ou moins la même posture, ils ne sont pas encore *formatés*. Nous nous formatons et nous transformons souvent pour appartenir à tel ou tel groupe, ressembler à telle ou telle personne ou encore pour d'autres raisons. Les enfants ne sont pas encore en quelque sorte des *individus*. Ils n'ont pas encore construit de *protection* ou de *fausse* perception d'eux-mêmes. Comme le dit Philippe Cotton « la perception de mon corps, de mon environnement va déterminer qui je crois être et comment je vais utiliser mon corps »²⁶. Cette perception que nous avons de nous-même est souvent une illusion. Nous avons tous beaucoup plus de facettes que nous le pensons mais la société et l'éducation choisissent de mettre en valeur seulement certaines d'entre elles. Si j'ai une perception unique de moi-même ou un désir de coller à quelque chose qui n'est pas moi, à ce que la société

²⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/Technique_Alexander (dernière consultation le 15 mai 2010).

²⁵ Entretien avec Philippe Cotton par Joséphine Struba, (Lausanne, le 12 mars 2010), pp. 46-47.

²⁶ Entretien avec Philippe Cotton, *Ibid*, p. 45.

veut que je sois, je ne suis pas dans un état d'ouverture et de disponibilité. Alors que si « je me connecte à autre chose, un autre aspect de moi-même, tout mon système nerveux, les informations, les points de vue que j'aurais sur le monde, les limites que je me mets, les auto- sabotages vont changer »²⁷.

Sur un plateau de théâtre c'est le même principe : si je suis dans une volonté de coller à un personnage, de jouer quelque chose qui ne vient pas d'un mouvement intérieur, je suis dans un volontarisme d'être quelque chose que je ne suis pas. Je vais activer mes muscles blancs, créer une tension et je ne vivrai pas une expérience dans le moment présent. Si je décide d'accepter tout ce qui est, tout ce qui se passe dans l'instant présent tel qu'il est, mes sentiments, ceux du public, je suis dans un état de disponibilité et d'écoute.

Pour accéder à son *propre neutre* et à cette écoute, il faut faire le silence en soi. Le jeu clownesque est souvent silencieux, ce qui peut aider à trouver cette qualité d'écoute. J'ai pu lire un article sur l'écoute dans la revue de l'*observatoire*, et on parle de *faire le silence dans sa pensée*. On peut appliquer cette notion sur un plateau afin de pouvoir être dans une entière écoute de soi-même, de son environnement, et du public. Une écoute de ce qui *est* et non de ce qu'on voudrait qui *soit*. A partir du silence un geste peut naître et résonner dans l'espace.

Retrouver un corps *neutre* que nous avons enfant, et vivant une expérience dans le moment présent, fait partie du travail du clown. *Son propre neutre* est un état qui va permettre de se laisser traverser par tout ce qui constitue son être. Son unicité et sa singularité vont ainsi se révéler. Grâce à cet état neutre, l'inconscient, qui a enregistré toute notre histoire personnelle, va pouvoir s'exprimer. L'acteur clown va traduire ce que son inconscient et ses émotions lui disent, en images corporelles, gestes, sons et paroles durant les improvisations. Son propre clown va ainsi se révéler.

²⁷ Entretien avec Philippe Cotton, *op. cit.*, pp. 45-46.

Cette notion de traduire ce que l'inconscient dicte est importante car c'est par ce moyen que l'acteur-clown va structurer sa pensée, son intuition et ses impulsions. Il va ainsi les communiquer au public. L'acteur clown n'est pas dans un volontarisme mais cela ne veut pas dire qu'il subit ou qu'il est passif. Il est réceptif et tout ce qu'il reçoit, il le transforme avec son corps et sa voix.

2.3 Pédagogies clownesques

Dans la pédagogie du clown, il y a souvent deux approches différentes, la première « consiste à mettre l'accent sur l'urgence de la présence du personnage. S'il entre, c'est dû par une impérieuse nécessité que l'on doit sentir dès les premières secondes de l'entrée »²⁸. Cette approche ressemble beaucoup à celle de Jacques Hadjaje, qui est venu donner un stage à la promotion C et E, tuteur de mon mémoire. Lorsque nous avons assisté à la présentation de fin de stage, les élèves travaillaient sur de simples entrées et sorties. Tout le jeu provenait de ces entrées et de leurs motivations à entrer et à sortir. Jacques leurs parlait directement afin de les faire réagir et de développer quelque chose pour que leurs propres clowns puissent émerger. Ils travaillaient sur la notion de la durée, combien de temps peut-on durer et garder l'attention du public sur scène ? Exercice intéressant pour le comédien.

Dans la seconde approche, on « propose aux personnes des jeux et des situations d'improvisation qui les amènent à prendre conscience de leur expressivité, à travers des "essais et erreurs" répétés dont les mécanismes sont analysés et mis à jour par le "retour d'impro" »²⁹. Avec Alain Gautré, nous étions plutôt dans la seconde approche, nous travaillions sur des improvisations. Le travail d'écriture de plateau et d'improvisation apporte également des notions intéressantes au jeune acteur qui « apprend à se structurer, à structurer le rapport entre émotions et pensées, c'est fondamental pour le travail de l'acteur : comment être à la fois sensible et un être cérébral qui construit ses propositions ? »³⁰.

²⁸ Bertil Sylvander, « Tous les chemins mènent-ils au clown ? » dans *Clown et formation, Culture Clown*, n°13, Lombez, juillet 2007, p. 11.

²⁹ Bertil Sylvander, *Ibid.*, p. 11.

³⁰ Entretien avec Alain Gautré, *op. cit.*, p. 39.

3. TEMOIGNAGES PERSONNELS AUTOUR DE MON CLOWN

3.1 Naissance de mon clown

Nous commençons le stage avec Alain Gautré de la même manière que l'histoire que nous avons vue chez Lecoq. D'abord nous allons tous trouver les costumes les plus fous, colorés, de mauvais goût, de mauvaises tailles. Je trouve d'abord une longue jupe que je mets comme robe, rayée de quatre couleurs différentes, très flash, avec des baskets "converses" roses, une veste rose à petits points enfantins, et j'attache mes cheveux en palmier. Alain Gautré nous donne les nez rouges. Il y a un nez plus joli, plus rouge et plus brillant que les autres, comme un enfant c'est celui que je veux, je le prends.

Chacun d'entre nous est habillé de la manière la plus folle, nous sommes tous sur nos chaises en demi-cercle prêts à nous lancer dans ce nouveau stage. Alain Gautré nous donne la contrainte : un par un, nous devons monter sur le plateau et faire rire le public en trois minutes. Un long silence s'installe, moment de vide, personne ne veut y aller. Après un moment, quelqu'un se lance dans l'exercice, c'est Emilie, toujours la première à foncer exactement comme son clown. Petit à petit, toute la classe passe sur le plateau mais aucun de nous ne parvient à faire rire, en tout cas, nous ne parvenons pas à déclencher un vrai rire. Après nos passages, Alain Gautré nous donne directement des retours. Lorsque je vais me rasseoir sur ma chaise, il me dit : « *c'est dur n'est ce pas ?* » et il ajoute à propos de mon clown : « *il va falloir la descendre de son trône celle-là, elle a trop d'orgueil* ». Je me sens frustrée. Comme avec Lecoq, nous sommes tous trop dans une volonté de faire rire au lieu de laisser le temps à notre propre ridicule de s'épanouir.

Le jour suivant nous nous retrouvons en Salle Noire où se déroule le stage. Les débuts d'après-midi, nous faisons des exercices physiques, après quoi nous passons aux improvisations. Cette fois, pour l'improvisation, nous ne sommes plus en demi-cercle mais le public est assis contre le mur, en position frontale. Alain Gautré nous suggère d'essayer plusieurs costumes jusqu'à trouver celui qui nous correspond le mieux et dans lequel nous nous sentons bien. Cette fois je n'ai plus de veste mais un pull-over à

carreaux trop petit, puis un chapeau rouge que j'ai ramené de chez moi et qui m'est précieux pour une raison personnelle. Je garde la robe et les baskets roses et je porte des collants rayés noirs blancs. L'improvisation est une naissance. Un par un nous allons sur la scène. D'abord debouts, têtes baissées, nous levons la tête dans un état d'étonnement et découvrons le monde. Comme nous commençons dans un état silencieux, nous avons la possibilité d'être dans une grande écoute et ainsi trouver l'état de *notre propre neutre*. Lorsque je passe sur le plateau, tout à coup, je me surprends complètement. Je regarde le public et la façon dont il me regarde me fait un drôle d'effet, je leur montre mon étonnement. C'est alors que je me surprends à être étonnamment naïve. Comme je n'ai que moi-même, mon propre corps et mes habits comme instruments de jeu, je baisse la tête et je vois les carreaux sur mon pull-over. J'en touche un et je fais du bruit avec ma bouche, j'entends Alain qui rigole, je lève la tête et je regarde la réaction du public puis je recommence. Je joue ainsi sur les carreaux de mon pull comme si je jouais d'un instrument, un vrai enfant. Après un moment, j'arrête, je regarde de nouveau le public et je m'étire largement en faisant du bruit, je joue avec les extrémités de mon corps en m'étirant, comme si les extrémités de mes doigts voulaient toucher les extrémités de la salle. Toutes ces choses me viennent spontanément. Tout ce qui me traverse l'esprit, je le montre au public à travers mon corps. Je me sens dans une liberté totale, je suis dans le moment présent et je m'étonne moi-même. Lorsque je finis l'exercice en allant me rasseoir sur ma chaise, Alain Gautré me demande si j'aime la danse et me dit que je dois être quelqu'un qui aime danser. Sa remarque me trouble. Nous avons des cours de danse à l'école, ce sont surtout des chorégraphies que nous pratiquons pour améliorer nos postures. Toute la classe, et moi la première, savons que ce cours est loin d'être mon point fort. Sa remarque me va droit au cœur, j'ai toujours adoré la danse, mais surtout la danse improvisée. Ensuite, il me dit à propos de mon clown : « *elle a l'air d'être très bien dans ces habits, garde-les* ». Voilà comment le deuxième jour, mon clown est né ; à partir de ce moment et durant les trois semaines qui suivent, *elle* ne me fait connaître que des moments de joie.

3.2 Le come-back de mon clown

Cette année nous devions inventer et créer un parcours libre à l'école, dans lequel nous avions la liberté de faire ce que nous voulions et qui devait donner lieu à une présentation publique. On voit beaucoup de metteurs en scène actuels s'intéresser aux acteurs non professionnels. Comme j'ai pu lire dans le mémoire d'Aline Papin, de la promotion C, qui a fait un travail de recherche sur Roméo Castelluci, on trouve que parfois les comédiens non professionnels ont plus de présence que les comédiens professionnels. Comme nous l'avons vu avant avec les enfants et les animaux, les comédiens non professionnels ne sont pas dans un volontarisme ni dans un jeu exagéré.

Nous sommes au début du projet et j'ai trois semaines pour répéter, je veux travailler sur cette notion de comédien dans l'instant présent dans un code naturaliste mais décalé. Je travaille à partir d'un costume très kitch, une longue robe appartenant à l'époque du Moyen Age. Je passe beaucoup de temps à rêver sur mon parcours, sur l'histoire que je veux raconter, comment la raconter, les thèmes, l'atmosphère du lieu, les lumières... Je veux travailler sur l'acteur, qu'est-ce qu'un acteur ? Que fait-il sur scène ? Comment est-il en représentation ? Comment est-il quand il est en recherche sur le plateau ? Mon parcours dure vingt minutes dont la plupart sans paroles. Le jour avant la générale, j'ai un moment de panique, c'est trop long, je ne retiendrai jamais l'attention du public, je suis dans une énergie trop quotidienne. Je décide de mettre un nez rouge et d'utiliser un code de jeu clownesque. La générale se passe mal, j'ai simplement mis un nez rouge mais il n'y a aucun jeu, je ne regarde pas vraiment le public, je me concentre seulement pour rester bien dans le schéma que j'ai construit. Pour la présentation, je décide de faire revenir mon clown avec son costume. Je suis dans les dernières à passer. Je me mets en Salle Blanche dans mon costume, je m'échauffe en clown, je danse follement en écoutant mon I-pod. Je m'allonge par terre pour me détendre, j'ai peur, je crains que cela se repasse mal et que je ne retrouve plus jamais ce que j'avais trouvé avec Alain Gautré. Je me souviens des mots qu'il m'a dits une fois pendant le stage : « *il faut que tu fasse simplement confiance à ton intuition, toi tu le peux vraiment* ». Je décide de commencer mon parcours autrement. Allongée sur le plateau, petit à petit, mon clown

prend naissance devant le public. J'ai ainsi la possibilité de prendre le temps d'être à l'écoute, de suivre mon rythme et celui du public. Je choisis également de prendre un sac avec plusieurs objets sans savoir ce que je vais en faire, je connais à peine les objets qu'il y a à l'intérieur, on verra sur le moment, cela peut peut-être me surprendre et créer du jeu. La présentation se passe très bien, je me sens toujours aussi bien dans ce costume. Je reste fidèle à mon histoire, au schéma que j'ai construit, mais à l'intérieur de ce schéma chaque mouvement que je fais est improvisé. Je ressens la même liberté, la même présence et plaisir que durant le stage d'Alain Gautré. Je vis un très beau moment avec le public auquel je me sens connectée.

A travers ce récit, nous pouvons voir que le travail d'improvisation est également intéressant afin de retrouver une impulsion intérieure et rester vivant. En clown, lorsqu'on veut trop fixer quelque chose, la vie passe à côté et ça devient comme de la pierre sans mouvement. Cette expérience me montre aussi que mon propre clown, mon propre ridicule, se révèle au travers de ce costume. Avec ce costume, ce masque, je trouve mon *propre neutre*, cet état de disponibilité dans le moment présent. A chaque fois que je porte ce costume je me perçois en tant que clown et autrement que dans la vie de tous les jours. Ce costume réveille en moi un imaginaire qui fait que tout mon système nerveux se prend pour un clown et je me connecte à quelque chose qui appartient à mon être profond, à l'enfant que j'étais. Dans ce costume, je me sens bien et en confiance pour laisser agir ma sensibilité. Mais comment accéder à cet état sans costume et sans forcément être dans un jeu clownesque ?

3.3 Le Souvenir de mon clown pour la création des *Helvètes* sous la direction de Christian Geffroy Schlittler

Notre spectacle de fin de scolarité sera mis en scène par Christian Geffroy Schlittler. C'est une création qui s'appelle *les Helvètes*. Le travail tourne autour de différentes personnalités suisses. En octobre 2009, nous avons eu deux semaines de recherches afin de commencer à aborder le travail. La création débutera en avril 2010.

Durant ces deux semaines, nous travaillons sur des personnages mais nous ne les incarnons pas, nous ne jouons pas des rôles. Ces personnages sont des modes d'expressions. Au début de chaque après-midi, Christian nous met des feuilles avec la biographie des personnages sur scène. Nous allons les feuilleter et nous choisissons l'un d'entre eux pour nous en servir l'après-midi, durant les improvisations. Il ne s'agit pas de jouer leurs biographies mais de s'en inspirer. On peut prendre simplement un mot ou une image et essayer d'en faire quelque chose. Les personnages servent de matériaux d'expression aux comédiens, tout comme une plume ou un pinceau.

Nous faisons une recherche corporelle, chacun pour nous dans l'espace. Nous cherchons une petite danse, une expression corporelle qui nous est propre. Cette recherche se fait à partir des particularités de nos corps, de nos singularités, de ce que nous sommes. Parfois un geste ou une expression correspond parfaitement à une personne et quelque chose de mystérieux s'en dégage alors que le même geste chez quelqu'un d'autre est inintéressant. Lorsque nous trouvons une expression, une danse qui nous est propre, nous le gardons afin de pouvoir l'utiliser à n'importe quel moment lors des improvisations.

Nous travaillons aussi sur la notion de la performance³¹ avec des objets et des matières différents. Nous choisissons un objet pour l'utiliser sur scène. Quel rapport sensoriel est-ce que j'entretiens avec l'objet ? Quelle expérience est-ce que je fais avec l'objet sur scène ? Quelle émotion me procure tel ou tel geste ? Comment est-ce que je suis en recherche sur scène ? Les trois-quarts du temps où le comédien fait quelque chose, il le fait pour lui et non pour le public, mais il a toujours conscience qu'il joue pour celui-ci . La question du public est très différente dans le travail du clown qui est toujours en relation direct avec lui. Mais malgré cet aspect, nous pouvons tisser énormément de liens entre les deux types de travail.

Dans ce travail comme dans le travail du clown, on ne joue pas un personnage préconçu. Le personnage est un outil avec lequel le comédien peut se révéler et

³¹ Forme d'art jouée en public pouvant allier musique, peinture et sculpture.

s'exprimer dans sa singularité. On ne joue pas un rôle, mais on vit réellement quelque chose sur scène en travaillant dans le moment présent, cela devient alors du jeu. Ou alors si nous jouons quelque chose, nous jouons faux, nous en avons conscience et l'avouons au public. Nous pouvons avouer à tout moment nos maladresses au public, dire par exemple « *ah non ! C'est nul ce que je fais là !* » et cela crée du jeu.

Durant ce stage, je trouve difficile de trouver le bon endroit de travail, de trouver la bonne distance, sans masque, qui impose une distance d'emblée. Parfois, trop loin de moi, je joue un personnage qui ne vient pas de moi et qui est une idée intellectuelle, je suis dans un *sur-jeu*. A d'autres moments, je suis trop proche de mon énergie quotidienne, le jeu n'étant pas assez soutenu.

Le dernier jour de nos deux semaines de recherche, nous devons chacun, un par un, faire une improvisation individuelle. Nous avons un temps pour y réfléchir et l'écrire. Mon personnage est « Albert Cohen ». Ce sont tous des personnages masculins transposés en figures féminines pour les comédiennes. Albert Cohen aimait beaucoup les femmes, je décide de faire quelque chose sur la féminité. Ma danse consiste à bouger mon bassin en cercle. Lorsque je suis sur le plateau, je peux commencer de la même façon que j'ai commencé mon parcours libre ou lors de la naissance de mon clown. Je ne regarde pas le public et, petit à petit, je m'éveille. J'ai ainsi le temps de retrouver cet endroit de mon *propre neutre* et d'être en relation avec mon entourage. Lorsque je fais mon improvisation, mon clown réapparaît et à chaque fois que je ressens une maladresse naturelle, qui vient de moi, je l'exagère un peu afin de l'avouer au public. Je ne contrôle pas, je laisse les choses me traverser, m'échapper. Christian me dit que l'improvisation est bien car je suis dans une sincérité.

Le souvenir de mon clown m'a permis de retrouver cet état neutre et cette bonne distance sans masque, sans costume. J'ai eu assez confiance afin de pouvoir me montrer dans une fragilité, une sensibilité et une sincérité, la même que j'avais avec mon clown mais dans un registre de théâtre moins extrême.

Ces témoignages sont des histoires personnelles, en les analysant je tente de comprendre comment ils pourraient s'ouvrir sur quelque chose de plus large concernant le métier d'acteur. Qu'est-ce qui est intéressant de voir chez un acteur ? A travers ces histoires, une de mes réponses serait de voir la personne dans son mystère, son humanité, sa singularité et sa sensibilité.

4. COMMENT LE TRAVAIL DU CLOWN PEUT-IL ÊTRE MIS EN PRATIQUE SUR UN TEXTE DE THEATRE ?

4.1 Répétitions du *Le Roi Lear* avec Nicolas Bouchaud, Anne Cornu et Vincent Rouche

Nicolas Bouchaud, comédien jouant le rôle du Roi Lear, Anne Cornu et Vincent Rouche, deux pédagogues du clown, ont travaillé ensemble durant les répétitions pour la pièce *Le Roi Lear*, mise en scène par Jean-François Sivadier³². Nicolas Bouchaud, ayant déjà travaillé avec Anne et Vincent, a fait appel à eux pour travailler sur l'ivresse et la folie de Lear. Ils ont également fait trois semaines d'initiation avec toute la troupe, qui n'avait jamais fait de clown, afin qu'ils puissent utiliser les mêmes outils que Nicolas Bouchaud et dont l'enjeu est de « densifier le présent sur un plateau »³³.

*Le travail du clown sans texte est pertinent pour le travail de l'acteur à partir du moment où on se pose la question de la présence, puisque la question du clown c'est combien de temps je vais durer sur le plateau entre mon entrée et ma sortie et combien de temps je vais capter l'attention du spectateur.*³⁴

Les comédiens ne travaillent pas sur le texte mais spécifiquement sur le fait qu'un clown, une fois sur scène, ne veut pas sortir ; il a une envie énorme d'être là. Anne Cornu parle « d'acteurs qui ont avoués par la suite que leur rapport à la scène n'était plus du tout le même. Une actrice disait [...] " tout un coup j'ai envie de sortir et je ne peux plus" ça donne cette liberté là, ça donne le vertige »³⁵. Les acteurs doivent avoir une grande motivation pour entrer et sortir de scène. Comment font-ils pour entrer et sortir ? Lorsque le clown est en scène, il crée une relation et une présence très forte avec le public. Il ne peut pas couper le fil de cette relation d'un coup, il doit trouver un moyen pour sortir sans briser tout ce qu'il vient de construire et pour en laisser les traces.

³² *Le Roi Lear*, mise en scène par Jean-François Sivadier, *op. cit.*

³³ Entretien avec Nicolas Bouchaud par Joséphine Struba, (Paris, le 30 mars 2010), p. 56.

³⁴ Entretien Nicolas Bouchaud, *Ibid.*, p. 56.

³⁵ Entretien Anne Cornu par Joséphine Struba, (Paris, le 30 mars 2010), p. 52.

Après ces trois semaines de travail collectif, ils ont travaillé plus spécifiquement avec Nicolas Bouchaud et Nora Krief, comédienne jouant le rôle du fou. Ils ont travaillé sur le rapport entre eux, sur un déplacement, une sortie, une tempête... Comment créer une tempête à partir de la seule présence de deux acteurs ? Ils travaillent sur l'imaginaire de l'enfance, deux enfants qui créent une tempête dans leurs chambres, l'un souffle sur l'autre qui réagit. A partir de là, un jeu naît et se développe.

Le jeu clownesque, les codes traditionnels du clown, la provocation du rire, n'intéresse pas Anne Cornu et Vincent Ruche. Ils ont extrait du clown une attitude à adopter sur le plateau. Ils ont travaillé avec les comédiens de la troupe de Jean-François Sivadier sur des improvisations, avant que le travail du texte n'intervienne. Ils ne travaillent pratiquement pas avec le nez rouge, pour eux : « ce nez symbolise l'ivresse, le clown c'est une attitude face à la vie, ce n'est pas autre chose, on peut travailler dans l'esprit des choses sans pour autant les représenter, les matérialiser »³⁶. Lorsque je leur demande comment le travail du clown peut intervenir avec un texte de théâtre, ils me racontent des anecdotes de comédiens étant vraiment dans l'instant présent, en relation avec eux-mêmes, le public et leurs partenaires. Des histoires de comédiens vivant des accidents lors de représentations qu'ils utilisent afin de créer du jeu : « tout accident est un événement à vivre et à ce moment-là on est dans du théâtre vivant »³⁷. C'est ainsi que les comédiens sont continuellement dans un mouvement intérieur. Avec le clown, il est question de « prendre sa liberté, donc la vie, la grande valeur du clown c'est la vie, ce n'est pas la politesse, ce n'est pas la convention, c'est l'intensité, la vibration, comment ça bouge »³⁸.

4.2 Le travail du texte

Cet état que j'ai trouvé grâce à mon clown ou encore à travers des improvisations durant le stage de Christian Geffroy Shlittler, comment le retrouver en interprétant un texte ? Quelle est la différence entre un jeu clownesque et un jeu dit *classique* ? Le clown

³⁶ Entretien avec Anne Cornu, *op. cit.*, p. 52.

³⁷ Entretien avec Anne Cornu, *Ibid*, p. 48.

³⁸ Entretien avec Anne Cornu, *Ibid*, p. 50.

est un jeu masqué et « comme tout jeu masqué, il réclame dans le même instant une impulsion intérieure et une écriture extérieure. Pas de flou. La précision est à l'ordre du jour. Dans ce jeu, tout est vu parce que tout est traduit point par point, gestuellement, physiquement »³⁹. Tandis que dans un jeu plus classique où « une grande partie du jeu est intérieure et n'est pas vue, de même pour le texte, ce qui n'est pas dit compte énormément. Ce qui n'est pas dit, ce qui n'est pas vu, alors, est certainement le plus important »⁴⁰.

Dans le jeu clownesque, tout est visible contrairement au jeu sans masque. Mais malgré ce qu'on peut lire dans l'extrait de la revue *Culture clown* cité ci-dessus, j'ai pu constater au cours de mes recherches, que tout n'est pas visible chez le clown.⁴¹ Lorsque le clown fait un geste, l'écho de ce geste va résonner dans l'espace, va atteindre et peut-être toucher la sensibilité du public. Comment est-ce que le geste résonne chez le spectateur et chez le comédien ? Comme pour l'interprétation d'un texte, c'est ce qui se passe en-dessous de l'iceberg qui est intéressant. Le silence derrière le geste. C'est encore une fois ce qui échappe. La différence entre ces deux jeux n'est pas dans ce qui est visible ou pas, mais dans l'amplitude du jeu. Tout ce qui est du domaine du clown est grand, large, alors que dans une pièce de théâtre, nous sommes plus souvent dans un registre *médium*. Mais le processus est le même.

Dans un jeu clownesque, lorsque l'acteur laisse surgir un geste, cela va lui créer une émotion ou une sensation. A l'écoute de cette émotion, il va la traduire par un autre mouvement corporel et ainsi de suite. Il va à chaque fois se nourrir de ces sensations pour les transformer en actions corporelles, en mouvements. Avec la parole, c'est la même chose, car la parole est une action, le texte est quelque chose de vivant. L'acteur va transformer ou accompagner son état, ses sensations dans la langue.

³⁹ Serge Martin, « L'évidence du jeu et la quête du clown », dans *Le clown et l'imaginaire, Culture Clown*, n°12, décembre 2006, Lombez, p. 3.

⁴⁰ Serge Martin, *Ibid.*

⁴¹ Cf. supra, p. 17.

Vincent Rouche évoque ainsi le travail fait par l'acteur à partir de son expérience du clown :

*[...] cet aller-retour entre le dedans et le dehors, entre l'environnement et ce qui se passe au-dedans de lui, c'est-à-dire ses émotions, ses contrariétés, et laisser ses émotions (l'étymologie du mot émotion est mouvement) donc laisser le mouvement de la voix, du corps répondre dans l'instant et laisser la voix être dans la suite du texte*⁴².

Laisser ses émotions, ses contrariétés répondre dans l'instant, en clown cela se fait de manière directe. Si l'acteur clown ressent de la peur ou de la colère, il peut directement le montrer et le traduire en sons ou en gestes car le clown avoue tout ce qu'il ressent. Tandis que l'acteur qui interprète un texte ne peut pas montrer toutes ses émotions, il a une partition à respecter, mais il peut être à l'écoute de celles-ci, les accepter et les accompagner de manière subtile afin de nourrir le texte.

L'acteur ne va pas plaquer des émotions sur un texte, ni le jouer mais l'accompagner de sa propre sensibilité. Jean-François Sivadier dit : « Il ne faut pas jouer un texte, il faut le dire »⁴³. Tout comme pour l'acteur clown qui va avoir une sensation lorsqu'il produit un geste, c'est ce que l'acteur va dire qui va lui procurer des sensations. Nicolas Bouchaud note que « c'est la langue qui va lui donner des états. C'est la langue qui engendre la folie et c'est la langue qui engendre des états forts d'acteurs et des états forts de plateau »⁴⁴. Et que c'est « un dialogue très intime entre l'acteur et le texte »⁴⁵.

Ici encore, il faut être dans un certain état pour être à l'écoute de ces sensations. L'état de son propre neutre. Le silence est essentiel pour un travail de texte ; comme pour le geste dans le travail du clown, le mot va surgir du silence et résonner en lui.

⁴² Entretien avec Vincent Rouche par Joséphine Struba (Paris, le 30 mars 2010), pp. 48-49.

⁴³ Jean-François Sivadier dans un entretien réalisé par Leslie Six, *Le Rôle de l'acteur*, OutreScène, n°3, Strasbourg, 2004, p. 121.

⁴⁴ Nicolas Bouchaud, *Ibid.*, p. 121.

⁴⁵ Entretien avec Nicolas Bouchaud, *op. cit.*, p. 57.

Claude Régy parle du silence chez les acteurs et qu'il faut :

Attendre que le silence agisse en eux, et sentir non seulement qu'il faut traverser une couche de ce silence avant de faire le moindre bruit, mais qu'il faut encore le transporter pendant qu'on parle. [...] Parler sans annuler le silence, laisser entendre le silence dans le bruit de la parole⁴⁶.

Nous avons pu voir dans les chapitres précédents que le clown a toujours eu du mal à s'insérer dans une dramaturgie car son rôle est simplement de développer sa propre personnalité sur scène. Il ne s'adapte ni se transforme pour servir un rôle. Mais ici nous pouvons constater qu'il est possible d'adopter un état propre au clown en tant qu'acteur au sein d'une pièce. Un acteur qui a un rôle défini dans une pièce, peut l'interpréter à sa manière, avec sa propre sensibilité sans quitter son noyau pour coller à autre chose qu'il n'est. À partir de sa personnalité qui est composée d'une multitude de facettes, à partir des sensations que son texte lui procure afin de les partager avec le public.

⁴⁶ <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/43063/article/claude-regy-ou-leloge-du-vide/> (dernière consultation le 15 mai 2010).

CONCLUSION

Dans un processus de création, l'objet créé n'appartient plus au créateur. L'objectif est de réaliser cet acte créateur : donner un fruit qui se détache de l'arbre.⁴⁷

Comment l'acteur peut-il être créateur ? Comme moi, j'entends beaucoup d'acteurs se poser cette question. Avec ce mémoire, je n'apporte pas la vérité mais la mienne qui est nourrie d'autres réflexions, et plus particulièrement de celle de Jean-Yves Ruf. Que ce soit en clown, en improvisation, ou avec un texte, quelque soit le genre de théâtre, un acteur peut être créateur quand il :

Teinte des textes, des partitions (pas seulement des textes) avec des choses qui le déborde, qu'il ne connaît pas, qui ne sont pas sa petite affaire connue mais une chose beaucoup plus large que lui, en fait c'est au moment où on ne choisit pas, où on se laisse traverser par des choses qui sont beaucoup plus complexes parce que c'est la vie, la vie dans toute son inconnue. Il avance avec son ombre, (s'il joue avec sa petite lumière ça ne marche pas), avec son ombre qu'il ne connaît pas vraiment et là il est créatif⁴⁸.

C'est en acceptant de se perdre que l'acteur est créatif. J'ai découvert avec mon clown une chose à laquelle aspirent tous les acteurs : être « vivant », inventer dans l'instant présent, rester à la fois en lien avec le public et à la fois dans un imaginaire personnel très fort, s'effacer en tant qu'individu de la vie de tous les jours pour laisser place à quelque chose de plus grand. Il n'y a pas que le clown heureusement qui permet d'y arriver. Simplement le travail du clown a peut-être quelque chose de plus vertigineux, il permet de se poser d'emblée beaucoup de questions, à la fois personnelles et artistiques au sens large. Il nous plonge dans le mystère de la création. Mais ce n'est qu'un moyen de développer la créativité, la fantaisie de l'acteur, ce qui fait que le public a envie de le regarder, de l'écouter, de partager le moment présent avec lui.

Comme tout praticien du théâtre, je me pose la question quel théâtre pour aujourd'hui ? Quel est l'avenir du théâtre ? Ce qui m'intéresse en tant qu'actrice et spectatrice, c'est de voir quelque chose se créer devant mes yeux dans le moment présent.

⁴⁷ Jaques Lecoq, *Le Corps poétique*, op. cit., p. 30.

⁴⁸ Entretien avec Jean-Yves Ruf par Joséphine Struba, (Lausanne, le 16 mars 2010), pp. 60.

De voir de la vie, du mystère, de sentir que quelque chose me dépasse. De voir l'acteur et ce qu'il est profondément dans sa singularité et dans ce qui lui échappe.

Souvent dans les écoles de formation au métier d'acteur, on a défini une norme sur ce que c'est qu'être un bon acteur et il faut coller à cette norme. Il faut avoir telle posture, telle voix, une certaine façon de parler et d'articuler. Bien sûr qu'une technique est essentielle dans l'apprentissage du métier d'acteur. Mais personnellement au théâtre, ce n'est pas de voir un corps avec une belle posture, un corps qui bouge bien et une belle articulation qui m'intéresse mais au contraire de voir les failles de l'acteur car c'est comme ça qu'on voit son humanité. Le clown est une forme de résistance face à une norme, il défend l'unicité de l'acteur. Alain Gautré parle « d'une proposition presque anarchiste dans le travail du clown, c'est de se débarrasser peut-être du metteur en scène, en tout cas de ne pas lui laisser tout le pouvoir, de rendre l'acteur autonome »⁴⁹. Oser être soi-même avec sa propre créativité sans quitter son noyau pour répondre à la demande d'un metteur en scène.

Le clown incarne l'humanité et c'est ce que j'aime en lui. J'aime sa maladresse, sa sincérité, son humilité et sa simplicité. Le théâtre est l'un des seuls endroits où l'on peut encore rencontrer publiquement ces traits de caractère. Le clown est également une forme de résistance face à une société où tout doit être une réussite mais où les gens n'ont plus d'espoir. Le clown, lui, vit toujours des échecs mais il respire un espoir infini. A ce propos, Jacques Hadjaje me répond « c'est sûrement ce qui assurera l'avenir du clown puisque l'homme cherche à s'éloigner de plus en plus de cette maladresse qui le caractérise pourtant profondément »⁵⁰.

Toutes ces qualités propres au clown, je pense qu'on peut les adopter en tant qu'acteur, car le clown, comme nous l'avons vu, est avant tout un état. C'est cet état que je désire appliquer dans mon futur métier de comédienne ou peut-être, qui sait, dans mon futur métier de clown ? « Le clown *mourira* jamais.....tant qu'il y aura des enfants »⁵¹.

⁴⁹ Entretien avec Alain Gautré, *op. cit.*, annexe p.

⁵⁰ Courriel de Jacques Hadjaje, *op. cit.*

⁵¹ Charlie Rivel, dans *Il faut appeler un clown un clown*, de Pierre Etaix, Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Paris, Adda-Archimbaud-Tessier.

Bibliographie

Ouvrages

ASLAN Odette, *L'acteur au XXe siècle*, Paris, Seghers, 1974.

BRECHT Bertolt, *L'art du comédien*, traduction de l'allemand par Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, l'Arche, 1999.

ETAIX Pierre, *Il faut appeler un clown un clown*, Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Paris, Adda-Archimbaud-Tessier.

FABBRI Jaques et SALLEE André, (dir.), *Clown et farceurs*, Paris, Bordas, 1982.

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

OIDA Yoshi, *L'acteur invisible*, traduction de l'anglais par Isabelle Famchon, Arles, Actes Sud, 1998.

MARTIN Serge, *Le Fou Roi des théâtres*, Saint-Jean-de-Védas, l'Entretemps, 2003.

MILLER Henry, *Le Sourire au pied de l'échelle*, traduction de l'anglais par G.Belmont, Paris,, Buchet/Chastel, 2006.

PICON-VALLIN Béatrice, *Les voies de la création théâtrale 17*, Paris, CNRS, 1990.

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

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, traduction de l'anglais par François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.

Revue et Articles

RANDIN, Jean-Marc, « Qu'est-ce que l'écoute? Des exigences d'une si puissante "petite chose" », dans *L'Observatoire revue d'action sociale et médico-sociale*, 2006, pp. 29-30.

MARTIN Serge, "L'évidence du jeu et la quête du clown" dans *Le clown et l'imaginaire, Culture Clown*, n°12, Lombez, décembre 2006, p. 3.

SIVAIDIER Jean-François et BOUCHAUD Nicolas, "C'est la langue qui engendre la folie", entretien par Leslie Six dans *Le rôle de l'acteur, OutreScène*, n°4, Strasbourg, mai 2004, pp. 115-122.

SYLVANDER Bertil, "Tous les chemins mènent-ils au clown?" dans *Clown et formation, Culture Clown*, n°13, Lombez, juillet 2007, p. 11.

Mémoires

PAPIN Aline, *L'Acteur survivra t-il ? Ou comment travailler pour Romeo Castellucci ?*, mémoire de fin d'études HETSR-La Manufacture, Lausanne, 2009.

MOLLET MERCIER Patricia, *Cache ton visage que je puisse te voir!*, mémoire de fin d'études HETSR- La Manufacture, Lausanne, 2007

LESOIL Anaïs, *le comédien travaille dans l'inconfort du présent*, mémoire de fin d'études HETSR-La Manufacture, Lausanne, 2007.

Sites internet

REMY Tristan, *Clown*, article sur Universalis.
<http://www.universalis.fr/corpus2encyclopedie/117/0/E950021/encyclopedie/CLOWN.htm> (page consultée le 3 mai 2010).

Clown, article sur Wikipédia.
<http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Clown&oldid=48544054> (page consultée le 3 mai 2010).

REMY Tristan, *Premiers chapitres, Les Clowns*. http://www.edition-grasset.fr/chapitres/ch_tristanremy.htm (page consultée le 3 mai 2010).

Comique, article sur le vocabulaire littéraire. <http://www.etudeslitteraires.com/figures-destyle-/comique.php> (page consultée le 25 avril 2010).

Alexander Technique, article sur Wikipédia.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Technique_Alexander (page consultée le 15 mai 2010).

REGY Claude, "Claude Régy ou l'éloge du vide", propos recueillis par Fabienne Arvers et Patrick Sourd, mars 2010. <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/43063/article/claude-regy-ou-lelogedu-vide/> (page consultée le 15 mai 2010).

Vidéos

Le Roi Lear de William Shakespeare, dans une mise en scène de Jean-François Sivadier, captation réalisée par le Théâtre Nanterre-Amandiers, septembre 2007.

ANNEXES : ENTRETIENS

Paris le 27 mars 2010

Entretien avec Alain Gautré

Joséphine Struba : *Comment le clown est il passé du cirque au théâtre ?*

Alain Gautré : C'est la révolution de 1962 ; un jour un étudiant Suisse vient chez Jacques Lecoq. Il s'appelle Pierre Bilang. Il est mime et il dit « je voudrais faire du clown ». On est en 62, il a ouvert son école en 56, avant Lecoq avait fondé l'école du Piccolo théâtre avec Strehler. Chez Lecoq on pratiquait de la Commedia dell'arte, du mime, on faisait beaucoup de choses mais pas de clown. C'est ce que Jaques répond à Pierre ; alors ils inventent une pédagogie ensemble et essaient de trouver des exercices. Ils ne marchent pas du tout, c'est une catastrophe. Pierre, Jaques Lecoq et les étudiants sont effondrés. Ils se regardent tous mutuellement et ils ont l'air tellement pitoyable, tellement con qu'ils se mettent à rire, à rire et ils comprennent. Lecoq comprend que la pédagogie qu'il a inventée par la suite, et qui est maintenant la pédagogie dans la modernité, celle que l'on connaît mais dont on ne connaît pas les origines, c'est le *recherche de son propre clown*.

On peut également dire que la figure du clown, ou des clowns plutôt, parce que le clown comme on le sait au départ, historiquement, c'est le clown blanc, l'autre c'est l'Auguste. Une sorte de dérive s'est faite historiquement ; c'est le public qui a fini par dire LES clowns. Mais j'ai rencontré des clowns blancs qui étaient encore vexés dans les années 80, des gens de soixante dix ans qui disaient « mais c'est faux, on n'a pas le droit de dire ça, c'est moi le clown, c'est pas celui qui a le nez rouge ».

Donc progressivement, d'année en année, les étudiants qui faisaient Lecoq ont appris à faire du clown. Mnouchkine, qui est venue comme étudiante chez Lecoq à cette époque, a pris immédiatement le travail qu'elle avait fait sur le clown pour faire son spectacle « les clowns ». Le matin, elle était à l'école et le soir elle faisait les exercices faits dans la journée. On peut même dire qu'elle a développé en 25 ans tout le programme de l'école. Mnouchkine c'est un exemple pour dire à quel point les gens qui étaient chez Lecoq ont fini par faire du clown, des spectacles et surtout à enseigner, moi le premier dès 1974. Il y a eu une sorte d'effet sporadique comme ça, en v, qui s'est opéré. Le clown est devenu

progressivement quelque chose qui est passé du cirque au cabaret, au théâtre. Ce qui est important de dire, et c'est un peu justement le problème des clowns aujourd'hui, c'est que le clown est une figure qui appartient à la dramaturgie Circassienne, c'est-à-dire qu'il est là pour soulager de la tension que le spectateur a pu éprouver avec les acrobates ou les funambules. Le clown est formaté, il a été créé pour durer très peu de temps parce que le clown c'est d'abord un moment de divertissement. Ensuite, il y a des gens au cirque qui ont pu éprouver artistiquement leurs valeurs. Il y a eu des grands clowns, comme Grock par exemple, mais on n'a jamais cherché à faire du théâtre avec les clowns puisque ce n'était pas le but. Donc Lecoq, en réinventant cette histoire de la recherche de son propre clown, a introduit un élément à la fois vertueux et vicieux ; vertueux parce que sur un champ exploratoire c'est magnifique comme terrain d'aventure, la recherche de son propre clown, mais en même temps vicieux parce que ce travail du personnage tout d'un coup a conditionné des dramaturgies différentes. C'est-à-dire qu'il fallait s'intéresser au personnage et pas simplement à l'art du clown.

J.S : Je me souviens que, dans le stage avec toi, on travaillait souvent dans le circulaire, pourquoi avoir gardé ça pédagogiquement ?

A.G : La figure circulaire est née parce qu'au départ le cirque c'était du cirque équestre, donc c'est l'angle des chevaux qui a déterminé la taille de la piste. Mais les clowns se sont adaptés à cela qui a créé un rapport de temps, d'énergie et même de présence qui était liée au cercle, à moins d'aller jouer sur ce qu'on appelle au cirque la barrière, au fond, près des rideaux. Si tu viens au milieu de la piste, tu es obligé de te tourner dans tous les sens, ce qui oblige d'ailleurs à une dynamique ternaire : pour dire bonjour tu es obligé de te tourner trois fois. Donc des spectateurs perdent des choses et tout le travail du clown c'est ce travail d'énergie, de porter loin pour atteindre aussi le sommet des gradins. C'est donc pédagogiquement intéressant. Cela dit, pédagogiquement on est plutôt en demi-cercle qu'en cercle, mais parfois on a été en cercle pour que l'acteur-clown, celui qui fait du clown, éprouve cette sensation d'hyper présence et déthéâtralise, défrontalise sa présence de manière à pouvoir jouer dans une amplitude corporelle qui va avec la pédagogie que je cherche à appliquer, c'est-à-dire celle de la floraison, de

l'épanouissement clownesque. On pourrait presque dire, en terme architecturaux, comment s'épanouir en étant en torsion, en contre torsion, en prenant des appuis arrière, en se tournant de manière à avoir un autre type de présence, une présence plus présente tout simplement. Après il y a une mystique, c'est-à-dire la présence du clown comme le symbole de la solitude de l'être humain au milieu de la piste. C'est un peu l'homme sur la planète. Je trouve donc que l'ancrage circulaire est enrichissant pour l'acteur clown, pour l'étudiant acteur clown... On ne sait plus comment dire. C'est un autre débat, c'est peut-être une de tes autres questions. Je trouve intéressant pour les jeunes acteurs des écoles de théâtre de faire du clown et de le faire assez tôt dans le cadre d'une école parce qu'on apprend énormément de choses qui peuvent être utiles justement au développement de la créativité.

J.S : Oui c'était une de mes questions, qu'est ce que le travail du clown apporte aux jeunes comédiens dans des écoles ?

A.G : La première chose, c'est que ça apprend l'humilité, parce que tu travailles sur l'échec et c'est très important. Comme je le dis souvent, quand j'étais jeune acteur, quand j'avais un trou ou que quelque chose n'allait pas, j'accélérais, je rougissais, j'essayais de combler le vide. Je ne faisais qu'accroître ma propre tension et mettre le doute dans l'esprit du spectateur. Or en acceptant le bide quand il y a quelque chose qui va ne pas, l'acteur évacue tout de suite cela, il se dit c'est nul, c'est con, et les trois quatre secondes que ça prend à le dire sont négligeables. Après tu reprends beaucoup plus tranquille et finalement le spectateur n'en garde que très peu de souvenirs parce que le spectateur dans son propre montage cervical abolit ce temps-là. Alors que si tu restes avec la tension de quelque chose qui ne va pas, finalement tu gênes beaucoup plus le spectateur qu'en acceptant le problème.

Il y a aussi un rapport à l'imaginaire dans le travail du clown qui est très fort, parce que la pédagogie du clown est basée sur les improvisations. Or on s'aperçoit, - moi je viens de chez Lecoq, donc je ne me rends pas compte - mais on s'aperçoit que l'improvisation est un art qui se développe très peu dans les écoles de théâtre. La pédagogie clownesque a

cette double fonction, de travailler à la fois l'imaginaire et l'improvisation ; donc l'imaginaire par improvisation.

Après il y a l'art de la présence qui est très important, qu'on trouve par exemple dans la pédagogie Russe qui est une pédagogie exemplaire, et qu'on trouve très peu dans la pédagogie française. On la trouve aussi un peu chez les anglo-saxons, cet art de la présence qu'on travaille trop peu. Cette cristallisation dans l'instant et l'espace présent est très importante dans le clown. Apprendre à se poser, à être là, à envoyer de l'énergie en partant de son propre neutre, c'est quelque chose qui est fondamental dans le travail du clown et qui sert la pédagogie et la créativité du jeune acteur.

Il y a d'autres choses : dans le travail d'écriture qui est à l'œuvre dans l'improvisation, le jeune acteur apprend à se structurer ; à structurer le rapport entre émotion et pensées, c'est fondamental pour le travail de l'acteur : comment être à la fois sensible et un être cérébral qui construit ses propositions ? Il y a une proposition presque anarchiste dans le travail du clown, c'est de se débarrasser peut-être du metteur en scène, en tout cas de ne pas lui laisser tout le pouvoir, de rendre l'acteur autonome.

J.S : Avant tu as parlé de la pédagogie autour de son propre clown, est ce que selon toi nous avons chacun notre propre clown ?

A.G : C'est le serpent de mer ça ! Lecoq a inventé cela. Après il y a eu des problèmes. Tout un coup, cela devient un truc énorme, une sorte de mystique ! Les amateurs adorent cela, parce qu'ils ont un problème d'expression. C'est donc normal, ils cherchent à se développer personnellement. C'est formidable, ça leur donne l'occasion de s'aimer mieux... On est à la limite de la thérapie.

Le clown est intéressant comme personnage parce qu'il construit une présence, c'est-à-dire que tu passes de la personne au masque au personnage masqué. Quand je dis masque, ça ne veut pas dire forcément qui a un nez rouge ou du maquillage. C'est une codification. Tu construis un personnage que tu as généré, tu l'as fait naître, tu l'as créé. Mais après il est indépendant de toi comme une marionnette avec son marionnettiste ; tu l'agis. Voilà ce qui est intéressant aussi pour l'acteur clown, c'est d'agir sa marionnette. On pourrait dire que la marionnette est chaude et l'acteur est froid, parce qu'être clown

c'est aussi choper tout, choper tout les instants, choper le public. Le vrai clown c'est celui qui, au cirque, aperçoit au 17^{ème} rang un gosse qui va manger du pop corn, il regarde par là, il regarde vers le gosse, ce dernier suspend son geste, il ne prend pas son pop corn. Ça c'est le grand clown.

Cette histoire de personnage que Lecoq a inventé est très bien, elle est intéressante aussi à cause de cette dramaturgie économiquement et nécessairement plus longue. Les spectacles de clown aujourd'hui, - ce que tu appelles le clown de théâtre, (à discuter aussi), - sont plus longs afin de mieux les vendre ; du coup avoir un personnage, ça permet de réfléchir sur ce que ce personnage raconte. A ce moment là, l'acteur devient auteur, ton personnage devient ta plume, tu t'en sers pour raconter des histoires. Tu portes un imaginaire qui est à la fois poétique, mais qui peut être aussi sociétal, social, et à ce moment là, ça te permet de raconter des histoires.

J.S : *Quel est le rôle du metteur en scène pour toi ?*

A.G : Je parle du clown. Pour moi, dans le clown, l'idéal c'est des gens qui sont clowns qui mettent en scène les autres, les partenaires. Il faut se méfier absolument de la projection parce que, pour moi, l'auteur c'est celui qui fait le clown. Donc il ne faut pas laisser le metteur en scène, - dans l'ambiguïté de la proposition moderne du metteur en scène - il ne faut surtout pas le laisser écrire à la place de celui qui est sur le plateau. C'est donc un travail très ingrat. Je le connais puisque ça m'arrive de le faire. Il faut se mettre au service total de l'imaginaire de l'autre et mettre le sien de côté, ou tout au moins s'il y a des points de rencontres, celui qui est prioritaire, c'est celui qui fait le clown, ce n'est pas le metteur en scène. C'est inévitable sur un travail de spectacle de clown d'être à la fois dramaturge et metteur en scène. Il faut savoir écouter l'autre pour l'aider à mieux articuler son discours.

J.S : *A quel point est-ce que l'inconscient et l'intuition sont importants dans le travail du clown ?*

A.G : C'est important parce qu'avoir de l'intuition c'est faire confiance à son inconscient. Les gens vivent plus ou moins bien avec leur inconscient ; il y a des gens qui sont détruits par leur inconscient. Il faut donc déjà considérer que l'inconscient existe et qu'il est fort. Ensuite, il faut laisser sourdre ce qui vient de l'inconscient en l'accompagnant par la raison, par la vision qu'on peut en avoir, comprendre. Il faut alimenter la source; les racines sont dans l'inconscient, il faut toujours alimenter cela par des exercices poétiques, soit d'écriture, soit du jeu, soit d'improvisation. En même temps, l'inconscient n'a de sens que si l'être humain est structuré, parce qu'un être humain qui n'aurait qu'un inconscient est fou. Ce qui fait que l'être est civilisé, c'est qu'il est structuré. Dans le travail de création c'est la même chose, c'est-à-dire qu'il faut faire confiance à l'inconscient et en même temps il faut bien écouter ce que l'inconscient génère de manière à pouvoir structurer le personnage, le récit...etc. donc la civilisation.

J.S : *Avant je te posais la question comment le clown est-il passé du cirque au théâtre et je me demandais quelle était la différence entre les clowns traditionnels et les clowns contemporains ?*

A.G : Les clowns contemporains sont nombreux. Il y a différentes familles parce qu'il y a différentes origines. On peut même reconnaître la griffe de certains maîtres, de certains pédagogues qui donnent des courants différents... Si on commence à articuler ces courants, ça va être un peu long. Mais la chose qui fait la différence entre le cirque et le nouveau clown c'est qu'on n'est pas au cirque. Ca change tout le mode de représentation. Que ça soit au cabaret, au théâtre ou dans la rue, ce sont des modes de représentation différentes. Ce qui est important de voir, c'est que certains artistes se sont emparés de la figure du clown pour pouvoir exprimer leur poétique. Ce qui est intéressant aussi c'est que dans l'imaginaire collectif contemporain, il y a la figure du clown de cirque à la Macdonald qui se bat contre une figure poétique, une sorte de burlesque poétique qui passe par la sensibilité. Il y a un combat. Le clown reste une forme de résistance quelque

part à la médiocrité ; la plupart des gens qui font du clown en ont tout à fait conscience. Il y a une sorte de ligne de fracture, une frontière qui est établie entre un rire noble qui serait poétique, - ce qui ne veut pas dire qu'il n'y aurait pas de lazzis, qu'il n'y aurait pas de trivialité, mais un rire noble tout de même - et puis le rire du café théâtre qui est un rire bon marché, un rire de bazar, un rire discount. Cette frontière existe malgré tout, mais c'est une frontière symbolique dont on ne sait pas exactement où elle est tracée.

J.S : *Le spectacle que tu mets en scène actuellement, c'est un spectacle de clown ?*

A.G : Non, c'est du théâtre clownesque parce que le jeu clownesque est un mode de jeu. C'est-à-dire que tu prends le rapport à l'espace, au temps, au geste, et aussi une certaine relation à l'énergie et avec ces quatre éléments tu peux faire du théâtre. Du théâtre sur la précision chorégraphiée d'un mouvement en expansion qui s'inscrit dans un espace plus au moins vide qui fait que du coup l'acteur devient calligraphique.

J.S : *Quelle est la différence avec le nez ou sans le nez dans le jeu clownesque ?*

A.G : Le nez c'est un masque de travail. Moi je pipe un peu les dés puisque je ne mets pas de masque à mes acteurs. Ils n'ont pas de nez ni rien mais il y a les codes qui sont là en dessous et ces codes opèrent comme étant du jeu masqué. Quand j'écris en tant qu'auteur, j'écris masqué, c'est-à-dire que c'est une autre famille d'écriture, c'est écrit pour un mode de jeu. Si des gens s'emparent de ton texte, et qu'ils ne savent pas cela, l'écriture est affaiblie. Je n'ai pas besoin de mettre des nez à mes acteurs, je n'engage pas les acteurs, pas au sens premier du terme, je ne fais pas des castings. Pour moi si un acteur m'envoie un CV et qu'il vient d'une école où il n'a jamais fait de clown, ni de masque, même si c'est un acteur formidable, il ne m'intéresse pas. Je ne suis pas un pédagogue quand je suis metteur en scène, donc je ne vais pas le former.

J.S : *Le travail du clown développe beaucoup de l'écoute aussi ?*

A.G : Oui, très important, ça développe la double écoute : l'écoute du spectateur et l'écoute de l'acteur. Ça les met en relation l'un avec l'autre. Cette histoire de page blanche, cette musicalité, elle n'a de valeur que par rapport au silence originel. Or le clown, l'acteur clown doit savoir faire résonner le silence, donc se servir du silence comme d'un allié, entendre les bruits autour de lui, comme une partition sur la page du silence. Ça permet de se positionner autrement et de sentir mieux, non seulement le temps, mais les énergies d'une salle et d'un public. La notion du silence est fondamentale parce qu'elle est liée à la notion de temps, donc à la notion de tension puisque il y a forcément une promesse dramatique dans un temps où il n'y a rien. Surtout si tu as esquissé un geste ou une promesse. Jusqu'à combien de secondes tu peux laisser ce silence s'installer ? Mais c'est un silence truqué, et ces grands mystiques que sont Cervantes et Vincent Ruche n'en ont pas forcément conscience parce qu'ils ne sont pas assez auteurs clowns. Cervantes un peu plus. Le silence de la page blanche n'est pas le même silence que celui d'une promesse dramatique. Il s'articule différemment, mais en même temps, il y a toujours une promesse dramatique avec le clown puisque on sait que c'est un être qui risque de nous faire rire. Il suffit qu'un clown rentre et attende, on attend la connerie de toute façon. Il y a un pouvoir de la dérision qui est celui du clown ; et la promesse dramatique c'est qu'il va nous faire rire, donc quand, comment, à la limite pourquoi, et sur quelle base de temps. C'est justement parce qu'un clown est un clown que s'il prend un verre d'eau pour boire, tu peux retenir ton geste parce qu'on attend que le verre d'eau t'arrive dans la figure, à l'extrême limite on peut faire que ce qui est drôle, c'est qu'il ne se passe rien avec le verre, il le repose, il se tourne et s'assoit sur la chaise et là il tombe. C'est l'écriture clownesque, elle est liée à la promesse dramatique qui est celle du rire.

J.S : *Dans le travail du clown, est-ce que tu travailles de manière à construire le récit avant ou est-ce que ça se construit directement sur le plateau en improvisation ?*

A.G : Ce sont deux modes opératoires qui sont bons selon les personnes et selon les instants. Il y a des gens qui structurent complètement leur récit en improvisation. Là on parle de nouveau de la pédagogie. Il y a des gens effectivement sur leurs chaises qui écrivent tout, et puis il y a des gens qui n'écrivent rien et qui y vont. C'est toujours une manière différente d'écrire. De temps en temps il faut se bousculer, il faut apprendre aux gens qui ont un talent d'improvisateur, qui laissent leur inconscient parler et qui ne savent pas se structurer, il faut leur apprendre à lire ce qu'ils sont en train de faire au moment où ils le font ; c'est la pédagogie à adopter avec ces gens là. Et puis ceux qui sont extrêmement structurés et qui construisent tout, tu leur demandes à un moment donné de se surprendre un peu plus émotionnellement parce que leur émotionnel leurs permettra peut-être d'élargir le champs de leurs structures, c'est toujours de la pédagogie, ça dépend des gens, ça dépend des instants...etc.

Lausanne le 12 mars 2010

Entretien avec Philippe Cotton

Joséphine Struba : *Comment est-ce que la perception que nous avons de nous-même influence-t-elle notre corps et notre posture ?*

Philippe Cotton : La réponse n'est pas comment mais totalement. Mon cerveau va se créer une image totalement abstraite de mon corps sur la base des perceptions que mon cerveau reçoit de mon pied ou de mon genou. Il va se créer une image totalement abstraite de qui est Philippe. Je te donne un exemple, juste là, j'ai mal au genou, elle envoie des messages à mon cerveau qui après pourra dire « j'ai un genou faible, je ne peux pas faire de ski ce week-end ». Ou simplement, il y a peut-être des tissus énergétiques qui fonctionnent moins bien. Mais cette perception de ce genou aujourd'hui, qui n'était pas le genou d'hier, qui n'est pas le genou de demain, va influencer qui je crois que je suis. En travaillant sur changer la perception de mon genou, en accueillent d'autres informations, « oui il y a le genou mais il y a aussi le pied », donc tout d'un coup le genou prend moins d'importance, parce que mon cerveau, il enregistre le pied. Le travail musculaire va changer. Quand j'ai une perception et que je focalise dessus, je risque de rendre cela plus important que ce n'est réellement parce qu'on a toujours des petites douleurs quelque part. Donc par rapport à ta question, comment cela influence, cela détermine. La perception de mon corps, de mon environnement va déterminer qui je crois être et va comment je vais utiliser mon corps.

J.S : *Est-ce que tu penses que parfois si nous avons une autre perception de nous-mêmes que d'habitude, ça peut changer ou transformer quelque chose ?*

P.C: Oui. Ma croyance actuelle est que quand nous naissons, nous avons un potentiel gigantesque, puis le fait que nous naissons dans telle famille, dans telle culture, cela va conditionner un certain nombre de choses. Je vais construire une illusion de qui je crois être qui sera valorisée par la société. J'ai une définition restrictive de moi-même. Si je me connecte à autre chose, un autre aspect de moi, tout un coup tout ton système nerveux va

se prendre pour et les informations, les points de vue que j'aurais sur le monde, les limites que je me mets, les auto-sabotages vont changer. Je suis aussi plein d'autres choses, donc je m'autorise à accéder d'autres aspects de moi-même, je ne m'autocensure pas et je crois que nous faisons des autocensures assez souvent.

J.S : Par rapport à la perception, il me semble que la technique Alexander aide à être dans le moment présent et on voit cela chez les animaux et les enfants, quelle perception ont les enfants et les animaux d'eux-mêmes ?

P.C : Il y a une chose que l'on découvre maintenant, c'est qu'il doit y avoir un problème de fusion. Lorsque je suis dans le ventre de ma mère, il n'y a pas séparation entre moi et ma mère. Puis tout un coup, je sors et va commencer à se mettre en place une séparation par rapport au monde. Je ne sais pas combien de temps, mais il faut un certains nombres de mois, voir d'années pour que le bébé se reconnaisse dans le miroir. Il y a des recherches qui montrent maintenant que certains animaux se reconnaissent dans le miroir, le cochon se reconnaît dans le miroir, le chat ne se reconnaît pas dans le miroir. Il y a quelque chose dans le système nerveux avec la faculté d'identifier comme étant séparé de soi.

J.S : Si j'ai bien compris, l'Alexander technique aide à retrouver un corps « neutre », nous avons tous un corps unique et différents pour des raisons génétiques et d'histoire personnelle. Comment trouver un équilibre entre un corps neutre toute en gardant en même temps notre individualité, car au théâtre l'individualité est intéressante ?

P.C : La manière dont je vois les choses aujourd'hui, c'est qu'il y a une structure osseuse qui est majorité la même chez tout le monde. Ensuite, il y les muscles rouges qui vont posturer le squelette dans l'axe. Ce sont les muscles de la race, de l'espèce, du bipède, les muscles qui vont transformer la gravité en posturation, qui sont involontaires, infatigables. Et puis il y a les muscles blancs de l'individu. On va activer nos muscles blancs pour se transformer en la personne qu'on veut être ou qu'on veut que nous soyons. L'idée serait de libérer le plus possible cette sorte de moule d'individu qui nous sépare du

reste pour réactiver cette neutralité des muscles de l'espèce, en étant dans l'instant présent en tant qu'être humain vivant une expérience de vie. Je me libère un petit peu de ce moule de muscles blancs pour revenir dans le fait qu'on est tous des muscles rouges et de laisser ça faire.

Paris le 30 mars 2010

Entretien avec Anne Cornu et Vincent Rouche

Joséphine Struba : *Mon mémoire a pour sujet « comment le travail du clown peut-il révéler la créativité d'un acteur ? », d'après mon expérience, je trouve que lorsqu'on travaille le clown, il y a une grande part de créativité et de liberté chez l'acteur, comment retrouver la même chose au théâtre et au sein d'une pièce ?*

Anne Cornu : Je voudrais parler d'un événement qu'il y a eu notamment avec Nicolas Bouchaud et Nora Krief avec qui nous avons travaillé sur le *Roi Lear*. Le jour de la première, il y a eu un coup de mistral monstrueux et une grande banderole de tissu s'est déchirée à l'avant scène. Il y avait Nicolas et Nora devant deux mille spectateurs et les deux acteurs se sont retournés pour voir comme les spectateurs ne regardaient plus que ça. Les deux acteurs attendaient que l'affaire soit réglée avant d'aller plus loin. Nora Krief a repris le texte qui était resté en suspens mais un peu plus haut et le roi, Nicolas a dit « ça vous l'avez déjà dit ». Le public a explosé de rire, les deux acteurs ont explosé de rire et c'est cela pour moi le travail du clown à l'intérieur d'un texte. C'est que tout accident est un événement à vivre et à ce moment là on est dans du théâtre vivant. C'est très beau pour moi qu'un acteur ose dire « mais ça vous l'avez déjà dit », j'adore, et tout le monde sait que ce n'est pas dans le texte mais à partir de ce moment là, le public est d'accord.

J.S : *Cela aide à sentir le public ?*

A.C : Voilà, il n'y a pas de 4^{ème} mur.

V.R : Le public, l'environnement, mais surtout être capable d'une sensibilité la plus fine pour répondre à l'environnement y compris le public avec ses réactions et l'absence de ses réactions, le partenaire avec ce qu'il est, ses élans ou ses failles, et surtout de traduire les sensations qu'il a dans l'instant en actions. De pouvoir laisser le corps en mouvement, de pouvoir faire dans l'instant ce voyage, cet aller retour entre le dedans et le dehors,

entre l'environnement et ce qui se passe au-dedans de lui, c'est-à-dire ses émotions, ses contrariétés et laisser ses émotions (l'étymologie du mot émotion est mouvement) donc de laisser le mouvement de la voix, du corps répondre dans l'instant et laisser la voix être dans la suite du texte, le véhicule de ce qui se passe dedans, dans l'instant. Ce n'est pas seulement réactif, c'est quelque chose de construit évidemment parce que c'est vraiment un travail très très long d'être à ce point proche de soi-même, à ce point sensible pour pouvoir guider la moindre des choses et pas forcément dans le grotesque du clown mais dans la finesse aussi d'un jeu avec du grand texte ou autre chose.

J.S : *Est- ce vous travaillez avec l'intime, dans le sens où il y a quelque chose de nous-même qu'on donne au public, quelque chose de nous-même?*

V.R : Nous on appelle cela l'intimité de l'instant. Là, maintenant, tout de suite, ça n'a rien à voir avec la vie privée, mais ce que je vis, ce que je sens, ce qui est là

A.C : Mais qu'est-ce que c'est que la vie privée ? Elle est privée de quoi ? Evidemment, quand vous êtes sur un plateau vous vous exposez, la chose est que ça ne nous intéresse pas que vous la racontiez, elle se racontera d'elle-même. Quand on parle d'intimité, c'est une chose qui est un mystère, c'est n'est pas une indiscretion, ce n'est pas quelque chose que l'on voudrait savoir, c'est autre chose, c'est quelque chose que vous ne savez pas vous-même, qui va échapper et qui va vous surprendre, comme elle va nous surprendre. A ce moment là, cela devient universel. Mais s'il s'agit de raconter quelque chose, ça devient autre chose, ça s'appelle l'auto fiction, ce n'est pas cela que l'on cherche dans le clown. C'est la surprise, c'est l'étonnement, le fameux étonnement et ce n'est pas d'ouvrir grand les yeux, c'est de se sidérer soi-même. C'est parce que cette rencontre est finie qu'il va surgir une troisième dimension qui nous échappera à l'une et à l'autre et à nous trois. On aura quelque chose au-dessus de nous et c'est la même chose avec le public. Pour moi la plus grande qualité d'un acteur pour être clown, j'ai vu cela chez une actrice de théâtre, une classique qui était vraiment quelqu'un du texte qui m'a frappé, c'est que quand elle improvisait, elle savait à l'instant suivant le refaire, elle avait tout enregistré, elle était dotée d'une caméra, elle savait exactement où était son bras, son pied, la hauteur de la voix, le mot. Elle n'était pas préoccupée, elle était disponible, donc

elle peut se laisser traverser et elle n'en rate pas une, elle voit tout, elle entend tout, elle sent tout, et cet endroit là c'est une virtuosité. C'est pour cela que le clown est si difficile, parce que se laisser traverser, être dans l'insu, c'est une merveille mais après on refait et ça ne marche pas. C'est pour cela également qu'il y a tant de mauvais spectacles de clowns, parce que c'est très très dur à refaire.

V.R : Dès l'instant où un acteur se trouve empêché par quelques raisons que ce soit, que ce soit par un trou de mémoire, par le jugement intérieur, par toutes sortes de choses qui lui arrivent, dès l'instant où il reste capable d'être en mouvement c'est-à-dire de changer de point de vue dans l'espace, dans l'environnement, il y a toujours quelque chose qui arrive. Je change de point de vue et je regarde le monde de plus loin, de plus près, du côté du public, du côté du fond de scène, je change de point de vue et quelque chose arrive dans le jeu puisque la situation dans le jeu n'est radicalement plus pareille. Or nous sommes humains, c'est terriblement rapide de scléroser les choses, on est très vite dans le fait d'arrêter les choses donc comment respirer, comment rester en vie, le système humain est très très efficace pour arrêter la vie, curieusement.

A.C : Une fois que cela est pétrifié, c'est trop tard, on ne peut plus discuter, on n'a plus affaire à rien, on est devenu de la pierre. Alors que si on anticipe parce qu'on sent que cela va partir, que la panique va gagner, déjà de bouger physiquement (on est plus figé et très souvent on a vu ça, des acteurs paniqués en clown parce que tout à coup la vie ne passait plus par eux, elle passait juste à côté, c'est la définition de l'angoisse). On a vu aussi à quel point le travail pouvait affecter les acteurs parce qu'il est question de prendre sa liberté donc la vie, la grande valeur du clown c'est la vie, ce n'est pas la politesse, ce n'est pas la convention, c'est l'intensité, la vibration, comment ça bouge.

V.R : Et alors pour en arriver là, j'ai l'impression qu'il y a un énorme travail pour l'acteur, pour le clown, de prise de conscience, d'extrême conscience de ce qu'il est dans le mouvement, kinesthésiquement parlant. Dans la sensation de la voix, de comment les choses lui arrivent, la capacité à vivre des choses de la vie que l'on vit naturellement, on ne sait même plus qu'on les vit au quotidien. Si quelqu'un s'approche trop, on va faire un

pas en arrière, si quelqu'un s'approche trop mais que c'est une bonne personne pour soi, on va faire un pas en avant. Or sur scène pour être à un endroit de mobilité et de vie à ce degré-là, il y a un travail fou qui n'enlève ni l'imaginaire, ni la capacité de penser, plus on travaille et plus on pense, mieux ça vaut.

A.C : Elle n'est pas antinomique avec l'instant, que serait l'instinct sans l'intelligence ?

V.R : Il faut penser ce qu'on fait, il faut penser sa vie, il faut penser sa manière.

A.C : Mais pour pouvoir ne pas penser, il faut avoir beaucoup pensé, il ne faut pas être ignorant. J'aime beaucoup les clowns qui sont idiots mais pas stupides. Ce qu'on travaille aussi quand on parle de l'animalité du clown, c'est de rester en contact avec ses sensations. Il faut rester en contact avec ses sensations pour pouvoir se rendre compte que l'on devient aveugle et sourd. Très souvent un acteur qui est pris par une intention trop forte, une idée trop forte, quelque chose qui fait barrière avec lui-même, les sens ne sont légèrement plus en alerte mais en extinction.

J.S : *Vous avez travaillé plusieurs fois avec les comédiens du metteur en scène Jean-François Sivadier, comment est-ce que vous travaillez avec eux ?*

A.C : L'origine du travail, c'est Nicolas Bouchaud, qui a fait du clown avec nous il y a 15 ans, qui est venu nous chercher pour le roi Lear et nous a dit « je voudrais que le Roi Lear (le rôle qu'il interprétait) trouve l'ivresse du clown, et non pas une psychologie sur la folie ». Il voulait que la tempête, qui a lieu dans la pièce, soit une tempête intérieure. Des notions très précises. Nous lui avons demandé comment pourrait-on faire et il a suggéré qu'on pourrait apporter des outils aux autres comédiens qui ne connaissent pas le clown. C'est comme cela que nous avons commencé par rencontrer toute la troupe et nous avons fait trois semaines d'initiations pour que tout le monde puisse comprendre aussi les outils du clown qu'utilisait Nicolas. Nous avons ensuite travaillé beaucoup plus précisément avec Nora et Nicolas sur le rapport du fou et du roi, parce que le fou et le clown ce n'est pas très loin et Nora se posait beaucoup de questions sur ce rôle. Nous

réglions un pas, une distance, un jeu, une forme jusqu'à la scène de la tempête, où comment faire pour que la tempête soit intérieure et nous sommes partis de l'idée d'une chambre d'enfants, comment est-ce que deux acteurs pouvaient représenter cette tempête sans rien, puis nous faisons appel à des effets spéciaux mais beaucoup plus tard.

V.R : Et c'est parti d'un jeu : un qui soufflait sur l'autre et l'autre qui recevait simplement le souffle et réagissait. Puis c'est devenu du vent...

A.C : Puis c'est parti jusqu'à jouer le tsunami, ils sont allés très loin et nous avons la jouissance de ce jeu-là, la jouissance de la mémoire de l'enfance pure.

J.S : *Donc durant les répétitions vous ne travaillez avec les nez rouges ?*

A.C : Non, nous les avons mis pour qu'ils sachent ce que c'est mais pas avec Nicolas et Nora. Pour nous, le clown ce n'est pas ce nez, ce nez il symbolise l'ivresse, c'est une attitude face à la vie, ce n'est pas autre chose donc on peut travailler dans l'esprit des choses sans pour ça les représenter, les matérialiser.

V.R : Mais en effet, là c'était particulier puisqu'il nous a appelé, nous avons travaillé six semaines avec des gens qui n'avaient jamais fait de clown sauf Nicolas Bouchaud. Mais nous avons beaucoup d'acteurs qui sont passés par nous et qui nous ont avoués par la suite que leur rapport à la scène n'était plus du tout le même. Une actrice disait « en clown ça change tout, je ne peux pas sortir ».

A.C : « Je ne peux plus maintenant, tout un coup, j'ai envie de sortir et je ne peux plus », ça donne cette liberté là, ça donne le vertige.

V.R : Les règles sont extrêmement puissantes, extrêmement fortes, toniques et quand l'acteur les a complètement intégrées, il ne regarde plus le monde de la même manière. Mais ça c'est notre clown, ce n'est pas le clown des autres, Hadjaje, Gautré et tous les autres parce qu'il y en a beaucoup et sur une palette d'approche absolument troublante.

Nous, nous sommes vraiment typiquement à un endroit où nous faisons du clown mais nous n'avons aucune prétention de former des clowns. L'outil clownesque est là et c'est un formidable outil.

J.S : *Est-ce que vous pensez que nous avons chacun notre propre clown ?*

V.R : Nous en avons 18 très exactement. Nous avons 18 clowns. (*Rires*). Le clown c'est de toute façon le reflet de la personne parce que le clown c'est l'humain pure dans la société alors que le bouffon c'est la fonction dans la société. Le clown c'est l'humain, l'humain avec tout ce qu'il est, avec son désir d'être parfait avec toutes ses failles. Donc dès l'instant où c'est l'humain c'est forcément beau, c'est une image de nous, ce sont des images de nous, c'est infini. Il n'y a pas un clown mais il y en a dix milles, il y a une infinité de facettes de clowns, de comportements, de moments...etc. Alors nous pouvons entre guillemets le réduire à un petit personnage, nous pouvons le réduire pour le temps de la représentation à l'image de la concierge par exemple. Mais nous, nous essayons justement de ne pas le réduire et de laisser la personne avec tout son bagage, de la même manière qu'un bébé qui apprend tous les outils de la vie, les mots, prendre des choses...etc. Le clown réapprend tout cela mais avec l'âge que nous avons, avec le bagage déjà acquis et avec une aventure encore complètement ouverte devant lui. Il ne s'agit que d'affiner ses sensations et de pouvoir exprimer de plus en plus finement et de plus en plus vastement comment nous nous situons dans le monde.

A.C : Ce n'est pas quelque chose, ce n'est pas quelqu'un mais c'est un endroit de soi-même où nous avons accès à beaucoup de facettes. Je parlerai plutôt d'un lieu.

V.R : Le clown, le personnage, c'est ce que le public va voir, c'est ce qu'on donne à voir et à entendre, sans idées préconçues, sans vouloir dire je vais donner à voir encore une fois la concierge ou la clocharde ou le musicien. Je peux décider mais je ne décide pas forcément de donner une image, je laisse l'aventure se faire par ailleurs. Il y a une différence entre ce que je croyais donner à voir et ce que je donne à voir vraiment, ce qui se donne à voir malgré moi, des mouvements qui se font l'air de rien dont je n'ai pas

conscience. Le travail est alors de conscientiser ce qui se donne malgré moi, c'est terriblement important. Je suis là, entrain de me caresser la main, je suis là comme ça avec mes lunettes et si j'étire un tout petit peu cela, si je ne le nie pas, si je le laisse vivre, quelque chose va se faire. La question n'est pas de réduire et de fermer, la question est de laisser ouvert. Si on se dit, tiens, ça caresse quelque chose, le nombre d'acteurs qui s'accrochent ou qui se tiennent à un bout de vêtement, qui s'accrochent et nous nous leurs disons « qu'est-ce qui se passe là ? Vous vous accrochez à quoi ? Pourquoi ? Comment ? ». La personne ne doit pas dire forcément la vérité, comment va-t-elle livrer la clé ? Si elle insiste un peu, si elle étire, si elle ne lâche pas parce qu'on lui dit « vous tenez à quoi ? » quelque chose va se développer. La plupart du temps on se dit « oh, c'est vrai, il faut que je sois plus naturelle », non au contraire « vous tenez alors tenez et gardez le mais jusqu'au bout. » Peut-être qu'elle va ramasser tout le pantalon et que le pantalon va remonter, c'est encore une fois une histoire de changer de point de vue.

A.C : Par rapport à cette histoire de créativité, ça m'intéresse beaucoup, pour le texte aussi. Il y a une alchimie pour trouver les mots de son clown, ils ne sont pas donnés et j'ai l'impression que de savoir lire cela dans l'instant aide à les articuler. Mais on doit avoir affaire à une dimension poétique pour que le clown soit là et cela n'est pas donné. Comment est-ce qu'on travaille ça ? Comment est-ce qu'on y parvient ? Est-ce que c'est donné à tout le monde ? Je ne sais pas.

J.S : *Donc c'est une question de savoir lire dans l'instant et de conscientiser les choses ?*

A.C : Cela passe par une conscience mais ça ne suffit pas. C'est de pouvoir lire ses propres images. Je crée des images, je les lis et je les donne mais il y a une alchimie. Il y a une forme, les clowns qui n'ont pas de formes n'existent pas et cela est terrible. Souvent les acteurs viennent chez nous pour trouver des endroits de liberté mais des vrais endroits de créativité, d'écriture, c'est beaucoup plus rare. Il y en a d'autres qui élargissent leur jeu mais être capable de lire les images que l'on crée, il y en a certains qui arrivent mais c'est très rare. Catherine Germain est un très très grand clown et une

grande actrice, voilà quelqu'un qui pour moi, a une poésie, quelque chose de très simple, elle joue sur un mot et elle nous mène au bout du monde parce qu'elle a ce que j'appelle un médium, comme les peintres qui vont trouver un médium. Il y a une chose qui passe par l'acteur et la traverse qui fait qu'il est aussi auteur. Ce n'est pas donné à tous les acteurs.

Paris, le 30 mars 2010.

Entretien avec Nicolas Bouchaud.

Joséphine Struba : *Qu'est-ce qui vous intéresse dans le travail du clown ?*

Nicolas Bouchaud : Ce qui m'intéresse c'est la question de la présence. On entend souvent dire d'un acteur ou d'une actrice, qu'il ou elle a de la présence ou n'a pas de présence. Le cinéma c'est différent. La caméra aime ou aime moins des gens. Mais ce qui m'intéresse dans le travail du clown c'est la présence. Qu'est-ce que la présence ? Dans présence, il y a présent donc être au présent. La question est comment est-ce qu'on densifie le présent sur un plateau ? Et le travail du clown sans texte, à mon avis est pertinent pour le travail de l'acteur à partir du moment où on se pose la question de la présence, puisque la question du clown c'est : combien de temps je vais durer sur le plateau entre mon entrée et ma sortie et combien de temps je vais capter l'attention du spectateur. Anne et Vincent vous diront des choses très justes là-dessus. Ce n'est pas du tout un truc d'efficacité dans leur travail de clown, de faire rire absolument. C'est drôle, mais par le vide ; ce n'est pas drôle parce qu'on veut être drôle évidemment. Quand on pratique cela quand on est acteur, on n'arrête pas de vérifier sur le plateau, d'éprouver cette question de la présence et du présent. Ça veut dire que la présence de l'acteur est quelque chose qui se travaille, contrairement à ce que l'on disait dans les cours de théâtre, d'ailleurs sans doute, une école sert à cela

J.S : *Vous travaillez beaucoup sur le clown ?*

N.B : Non parce que je ne peux pas faire le travail que font Anne et Vincent. C'est très précis techniquement. En revanche, je peux inventer des exercices par rapport à une entrée et une sortie. Au début, cela m'intéresse plus de travailler là-dessus que de travailler directement sur des scènes ou que sur du texte. Ensuite si on va plus loin, si on parle de cette question qui est la question du clown, c'est combien de temps je dure. C'est une question de durée, combien de temps je dure sur la plateau. D'ailleurs, en clown, très vite on a envie de sortir. Si ça marche, on reste un peu et après il y a tout le tour de

préparer sa sortie. Cela peut prendre des heures et relancer du présent, cela peut raconter quelque chose d'ailleurs. Ce qui est formidable en clown, c'est qu'avec rien on voit qu'il y a des milliards de choses possibles à inventer ou à créer et après si je vais plus loin, avec un texte, c'est la même question. Si c'est un énorme monologue de Shakespeare, il va falloir que pendant cet énorme monologue les gens puissent écouter le texte comme si c'était sur un fil. Quand on est acteur, la question c'est comment on crée l'écoute du spectateur. Toutes ces questions pour moi sont fondamentales, bien avant de savoir s'il y a un personnage, pas de personnage, ce que pense le personnage ou ce que ne pense pas le personnage. Des questions totalement annexes. La vraie question, c'est combien de temps je dure, quelle présence j'arrive à densifier sur le plateau, quel présent j'arrive à inventer, même que dans « représenter » il y a remettre au présent. Ce n'est qu'une histoire de temps celle de l'acteur. Travailler du temps et travailler à inventer un temps pour soi, mais partageable avec le public. La question de la durée elle se pose aussi sur les textes.

J.S : *Par rapport au moment présent, comment le trouver avec un texte ?*

N.B : Ce qui est très difficile c'est que le texte elle complexifie la question. Il faut qu'il ait ce travail qui est long et difficile, d'appropriation du texte. Dans un premier temps, cela passe par l'acteur et dans un deuxième temps que le texte devienne en représentation, un dialogue très intime entre l'acteur et le texte. C'est très difficile de le faire tout les jours ou tout les soirs, mais un texte n'est jamais aussi fort que quand tout un coup il est sur le fil du début jusqu'à la fin c'est-à-dire qu'on arrive à faire comme si la parole se créait à vue. On sait bien que c'est ça qui est le plus émouvant, le plus passionnant pour le spectateur mais ça serait un autre chapitre. Il y a une grande différence chez Anne et Vincent entre leurs ateliers et les spectacles, parce que dans les spectacles, ils se trouvent confrontés au fait de refaire et dès qu'on refait, ce qui est tout à fait normale, on perd du présent. Quand on répète une pièce, c'est ce qui se passe, au bout d'un moment, on sait bien que tout le monde s'installe dans des choses. C'est comment tous les soirs, et ce n'est pas vrai qu'on peut le faire tous les soirs, on arrive à recréer du vide pour recréer de la vie. Mais tout ce dont on parle finalement, peu importe la finalité,

c'est pour cela que le travail d'atelier d'Anne et de Vincent est passionnant parce qu'il est que dans un certain chemin, dans un processus. C'est ce que j'en ai retiré la première fois que j'ai travaillé avec eux, cela m'a semblé évident qu'il y avait un rapport direct avec le travail de l'acteur. Après peut-être que d'autres acteurs, ne trouveront pas ces ponts là, il n'y a pas de règles, cela ne veut pas dire que le clown est fondamentale pour un travail d'acteurs, pour moi ça l'a été parce que je pense que ça peut entrer dans un processus de recherche qui est très intéressant.

Lausanne, le 16 mars 2010.

Entretien avec Jean-Yves Ruf.

Joséphine Struba : *Quelles qualités peuvent donner le travail du clown au comédien ?*

Jean-Yves Ruf : Plein. Il y a un sens ou une conscience que l'on travaille avec le présent, qui est vrai pour le travail de clown mais également pour tout travail de théâtre, parfois on l'oublie. Quand un comédien se lance dans un grand monologue par exemple. Souvent les comédiens travaillent seul quand ils veulent être en eux-mêmes, en intériorité ce qui est juste, sauf que tout un coup, il y a un moment ils sont prisonniers d'un système parce qu'ils travaillent un peu trop seul avec un point imaginaire. On sent que le public pourrait faire n'importe quoi, ils seront avec leurs points imaginaires. Le clown, t'oblige à être à la fois dans un imaginaire très fort et relié, je pense que c'est une loi à garder parce qu'il y a théâtre si tu partages un même espace temps, si tu écoutes cela. Au clown tu l'écoutes très très intensément, parfois tu l'écoutes et ça contamine ce que tu es entrain de faire sans que tu marque que tu l'as vu et c'est la même chose.

Il y a autre chose, j'ai travaillé avec Jacques Hadjaje, c'est peut-être son caractère, mais je pense que sa formation de clown était beaucoup là-dedans. Je ne sais pas quelle formation il a eu en clown, mais en tout cas il a fait pas mal de clown, formation sur le tas peut-être. Il a une force de propositions et il n'a pas de jugement sur ce qu'il propose, donc pour un metteur en scène, c'est très agréable.

J.S : *A quel point est-ce l'acteur est créatif et quel point est-il « passeur de mots » selon toi ?*

J-Y.R : C'est la même chose, il faut s'entendre sur ce qu'est être créatif. Quelqu'un qui est un « passeur de mots » c'est-à-dire qui redonne chair à un texte qui est un squelette dans un livre, c'est une création, mais d'où vient la création ? C'est là où est la différence. Il y a des acteurs qui sont des bricoleurs, des petits bricoleurs, qui travaillent seulement avec des petites zones d'eux-mêmes qu'ils connaissent, et en général n'écoute pas ce que dit le texte ou comment est écrit le texte. Tout de suite, ils veulent rendre le

texte efficace avec 2, 3 choses qu'ils savent faire. Cela, pour moi, ce n'est pas être créatif. C'est se donner des béquilles, c'est faire un numéro d'acteur, un peu toujours le même avec quelque soit le texte Un acteur est créatif lorsqu'il teinte des textes, des partitions (pas seulement des textes) avec des choses qui le déborde, qu'il ne connaît pas, qui ne sont pas sa petite affaire connue mais une chose beaucoup plus large que lui, en fait c'est au moment où on ne choisit pas, où on se laisse traverser par des choses qui sont beaucoup plus complexes parce que c'est la vie, la vie dans toute son inconnue. Il avance avec son ombre, (s'il joue avec sa petite lumière ça ne marche pas), avec son ombre, qu'il ne connaît pas vraiment et là il est créatif. Mais pour accéder à ces voies, c'est se dire, d'où le mot « passeur », « je ne suis pas là pour agir sur le texte, je suis là pour faire agir le texte, pour faire passer le texte ». Cela ne veut pas dire que si tu dis bien toute la partition du texte, tu es un bon passeur. Un bon passeur, il réveille un imaginaire qui est personnel et infra personnel (c'est de Régy) « pour asseoir le texte sur un coussin imaginaire très riche très complexe ».

J.S : En clown par exemple, j'ai l'impression d'être vraiment créatrice de quelque chose et avec un texte pas toujours...

J-Y.R : Oui, avec un texte on se rassure souvent avec une voie connue du texte, souvent grammatical, syntaxique, et la voie plus animale du texte, plus sourde, plus inconsciente, un agencement de sons, des devenir animaux, des feulements, des rauquements, des peurs de la mort, de tout ce que tu veux, c'est plus compliqué. On se rassure avec la surface. Avec le clown, on a peut-être moins le choix, il n'y a pas un texte établi mais je ne vois pas d'immense différence. Il y a de très bons comédiens qui ne sont sans doute pas très bon en clown, mais ce que demande le travail du clown, je pense que cela travaille des zones qui sont nécessaires pour un comédien, et pour la création. On voit bien qu'il y a des clowns qui ont des intuitions plus fortes qu'eux, comme s'ils ont cherché des images qu'ils ont rêvées dans leur sommeil, qui paraissent complètement incongrues mais ça marche parce qu'on reconnaît quelque chose de très fort. D'autres restent dans des zones assez rationnelles, avec des choses de clown. Mais je pense que les grands clowns ce sont de grands poètes, au sens où ils sont à l'écoute et ils captent des

choses qu'ils ne connaissent pas vraiment, qui sont des peurs ancestrales, un inconscient très collectif, très ancien, ce sont des sourciers.

J.S : *Est-ce qu'en étant dans un code extrême, cela peut révéler plus facilement quelque chose de profond, selon toi ?*

J-Y.R : Oui des fois en passant par un décalage, tu ouvres une fenêtre plus profonde que si tu essaies d'atteindre naïvement l'endroit. Par exemple, la plus belle mort ou le plus beau sentiment de la déchirure de la mort que j'ai eu, ce sont des clowns qui me l'ont donné. Des fois, on veut jouer la souffrance de la mort réaliste sur un plateau et ça ne marche pas. Je ne me souviens plus quelle compagnie de clown mais j'avais 15,16 ans, ils ont joué le mort, il y a un clown qui est mort et l'autre qui regardait. Il y avait tout, il y avait la mort mais comme il n'essayait pas de nous faire croire que c'était vrai, on était à un niveau aussi de réflexion sur ce qu'est la mort. Donc les clowns atteignent la philosophie pour moi, plus finement et plus grandement que des comédiens réalistes, parce que justement ils savent que c'est faux et ils sont débarrassé de cette naïveté là, ils peuvent travailler avec une chose derrière, on sait que c'est faux mais ça ne veut pas dire qu'on ne parle pas du vrai, c'est le mentir vrai.