

Connaître-en-étant

La pratique du clown dans les stages de Caroline Obin

Présenté par Madeleine Pélissier

Sous la direction de Anne Pellois

Soutenu le 9 septembre 2024

ENS de Lyon – Département Lettres et arts
Master 2 – Arts – Parcours Dramaturgies



Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Caroline Obin pour l'accueil dans le stage en avril et pour nos échanges. Sa manière d'allier création, recherche et pédagogie m'inspire, et son indéfectible croyance dans le clown me passionne et m'impressionne.

Je remercie également Éric Blouet pour l'expérience que j'ai eue d'être un arbre, pour le corps heureux et allant. Merci aussi à lui pour notre long entretien.

Merci à Anne Pellois pour son attention et son intelligence, dans le suivi de ce mémoire comme dans ces deux années de master.

Merci à mes sœurs, avec qui je me sens un peu clown. À elles et à mes cousines pour l'amour du collectif.

Merci à Capucine, Coline, Lucien et Primavera, grâce à qui j'ai réussi à finir ce mémoire.

Merci à mon amour, Éléa, pour la liberté à laquelle on appartient, la lenteur et le soin.

Ce serait là, chez lui [Walter Benjamin], la leçon des clowns, ces créatures inachevées et contradictoires, sans forme définitive, intarissablement mobiles, irréductibles à tout ordre et à toute hiérarchie : ne pas se résoudre à un monde unidimensionnel, le scinder en lui-même pour que, dans l'espace intermédiaire ainsi creusé, des gestes soient possibles qui, sans prétendre expliciter aucune vérité, parviennent à suspendre les pouvoirs des mythes oppressifs et qui, par le comique des situations, des tours de passe-passe et autres enfantillages apparents, réussissent à dégager de nouvelles potentialités de jeu. Car l'espace intermédiaire ainsi esquissé serait un lieu où pourraient continuer de s'effectuer des vraies relations entre les êtres imparfaits que nous sommes (...), de procéder à des actes (...) de transmission, et où de ce fait, malgré leurs travers ou grâce à eux, ils contribueraient au « sauvetage » de l'expérience.

– Daniel Payot, *Les philosophes et le temps des clowns*, Belval, Circé, 2022, p.66¹.

¹ À propos de *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, de Walter BENJAMIN et Gershom SCHOLEM (trad. Didier RENAULT et Pierre RUSCH), Paris, Éditions de l'éclat, 2010 ; et « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort » (1934) de Walter BENJAMIN (trad. Maurice DE GANDILLAC et Pierre RUSCH), *Walter Benjamin, Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000.

Sommaire

Introduction.....	6
Chapitre I : Histoires de clowns.....	19
I.1. Les différentes conceptions historiographiques de la figure du clown.....	19
I.2. Le positionnement de Caroline Obin.....	35
Chapitre II : Quels espaces pour le jeu du clown ?.....	50
II.1. Cadres de transgression pour l' <i>être</i> clown.....	50
II.2. La transformation par le costume et le maquillage : une échappée à soi vivante.....	64
II.3. Le corps clownesque : un territoire relié à un espace multidimensionnel.....	76
Chapitre III : Être en mouvement, être en devenir.....	89
III.1. La balance : incarner dans le mouvement du monde.....	89
III.2. Le déséquilibre.....	104
III.3. Subir et inachever : un régime attentionnel.....	108
III.4. Jouer attentionnellement : pour une pratique collective de liberté.....	118
Conclusion.....	131
Bibliographie.....	133
Annexes.....	136

Note liminaire

L'écriture inclusive sera utilisée, ainsi que l'accord de proximité.

Néanmoins, j'ai fait le choix de laisser le mot « clown » au masculin tout au long du mémoire. D'une part pour ne pas alterner entre *le clown* en tant que mythe (masculin historiquement) et la·e praticien·ne du clown (le clown, la clowne, la·e clown·e), puisque que le sujet « clown » désigne souvent dans la même phrase à la fois le mythe et la·e praticien·ne. D'autre part parce que Caroline Obin ne se dit pas « clowne ».

Introduction

La question de la présence et le cirque étaient les deux obsessions qui occupaient mon mémoire de l'année dernière. Alors que je travaillais sur les modalités de la présence scénique dans le diptyque *Là, sur la falaise* de Baro d'evel, revenait sans cesse la mention du clown dans les discours des membres de la compagnie. Iels évoquaient la capacité du clown à « être au présent », à être attentif et réceptif à tout ce qui se passe autour de lui, à être disponible à l'accident, donc à rater, et enfin, à être un passeur entre des mondes. Je me suis alors demandé si le clown n'était qu'un modèle de jeu comme un autre, hérité du cirque et donc proche du travail de la compagnie, ou bien s'il réunissait vraiment des enjeux de présence particulièrement forts. En bref : qu'est-ce le clown a de spécifique par rapport à d'autres techniques, méthodes ou systèmes de jeu ? Est-ce son héritage circassien ? L'aura de son archétype et ce qu'on y « pose » selon les époques ?

En commençant ce présent mémoire, ma question était devenue : pourquoi « le » clown (le métier de clown, l'art du clown, les pratiques de clown...) est plutôt méconnu voire méprisé, et très peu diffusé en France, alors même que les stages de clowns se multiplient et, d'autre part, que les formations de théâtre placent souvent le clown comme passage obligé pour l'acteur·ice, voire comme graal du jeu². Cette question revenait déjà à distinguer le clown dans sa production scénique du clown dans sa partie processuelle. Plus personnellement, la récurrence d'un effet de fascination à l'abord du sujet du clown m'a marquée. La simple mention de cette figure semble pouvoir invoquer des ères mystérieuses voire mystiques du jeu, personne ne sachant trop la définir, lui conférant plus ou moins aléatoirement des caractéristiques dans tous les cas assez « intenses³ ». La première manière d'élucider cet effet de mystification de la figure est de retracer l'histoire du clown et de ses représentations. Celle-ci est assez remarquable dans la manière dont le mot « clown » s'est chargé de différents symboles au fil des siècles, construisant un archétype hybride et autonome par rapport aux déclinaisons concrètes des clowns dans un domaine ou l'autre : acteur·ice circassien·ne, figure littéraire, sujet miroir de l'homme moderne en philosophie, image commerciale, acteur·ice social·e ou en hôpital, *etc.*

2 Voir l'influence de Jacques Lecoq sur l'histoire des formations de clown et de jeu en I.1., p.23-24.

3 Le 4 avril 2024, premier jour du stage de Caroline Obin, une stagiaire issue du milieu du cinéma et de la musique, ayant remplacé un ami à la dernière minute, dit ne rien connaître du clown, mais d'en avoir la vision d'un être qui « va tellement loin qu'il casse tout », d'une pratique « intense », voire « extrême », où « tout est possible et rien n'est faux » (notes personnelles).

Néanmoins, mon intérêt portait spécifiquement sur la prolifération des stages⁴ qui semble répondre à une « demande sociale⁵ » faite au clown, en plus d'être le premier endroit de professionnalisation du clown⁶. Il faut en effet préciser que la plupart des stages est ouverte à la fois fois aux professionnel·les et aux amateur·rices, mais que certains stages sont ouverts uniquement aux professionnel·les du monde de la culture (souvent dans le cadre des aides pour la formation continue, par exemple avec le programme de l'AFDAS), comme c'est le cas pour le stage de Caroline Obin dont il sera question dans ce mémoire. Ces stages pour professionnel·les (qui doivent maintenant avoir la certification Qualiopi) sont donnés dans les propres lieux des compagnies qui les proposent, ou bien ils tournent principalement entre trois lieux de formation : la Fabrique Jaspir à Saint Jean de Bournay près de Lyon, le Daki Ling à Marseille et le Théâtre Carrosserie Mesnier à Saint Amand Montrond, dans le Cher. Je mets de côté les formations spécifiques pour clowns en milieux de soin et en interventions sociales – l'Institut de formation de l'association Le Rire Médecin, à Paris, délivre la certification « Jeu clownesque en établissements de soins » et le Bataclown à Lombez, près de Toulouse, délivre la certification « Réaliser des interventions sociales par le jeu de clown dans le secteur médico-social et dans l'évènementiel ». Enfin, la seule école de clown étant inscrite au Répertoire National de la Certification Professionnelle (RNCP) qui délivre la certification « Artiste clown » est l'École du Samovar à Bagnolet, créée en 1990. Les autres écoles qui proposent des cours de clown ne sont jamais dédiées exclusivement au clown⁷.

Zed Cézard, qui a fait sa thèse en sociologie sur le clown, montre que la difficulté de l'emploi mène souvent les clowns à devenir formateur·rices, d'autant que l'ouverture aux amateur·rices permettrait à la pratique de clown de se développer et de se légitimer⁸. La prolifération des stages n'est donc pas due qu'à une demande sociale, mais aussi à une nécessité de la profession. Le contenu de ces stages, en revanche, qu'ils soient pour professionnel·les,

4 *Culture Clown*, « Quels clowns pour aujourd'hui ? », dir. BONANGE Jean-Bernard, n°11, Lombez, CRCC, avril 2006, p.9. L'essor d'intérêt pour les pratiques de clown est constaté tout au long des articles, mais le sociologue Christophe Belay déplore le manque de données chiffrées qui soutiennent ce constat.

5 FOUQUET-DEMANGE Elisabeth, « Les fondements du clown. Du côté de la transgression », dans *Culture Clown*, n°11, *op cit.*, p.2.

6 CÉZARD Zed, *Les « nouveaux » clowns : approche sociologique de l'identité de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2014, p.78. Il explique que la majorité des clowns se forme par un cumul de stages. Les autres viennent du Samovar ou d'écoles de théâtre, souvent celles affiliées à la pédagogie de Lecoq.

7 L'École internationale de théâtre Jacques Lecoq propose une formation de clown importante, il en va de même pour L'École internationale de théâtre Philippe Gaulier à Étampes, dont le fondateur a été formé par Jacques Lecoq ; certaines écoles nationales de jeu proposent des formations de clown dans le cadre de l'interdisciplinarité, au même titre que le masque et le mime (c'est dans ce cadre que Caroline Obin est intervenue à l'École de la Comédie St-Etienne). Côté cirque, le Centre national des arts du cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne, l'une des deux plus importantes écoles supérieures du pays, ne propose pas de formation spécialisée en clown, seulement des ateliers et stages sur le sujet depuis la génération de Caroline Obin qui en a fait la requête ; la formation à l'Ésacto' Lido à Toulouse se présente de la même manière, les spécialisations ne concernent que les disciplines acrobatiques ; quelques écoles de cirque comme Balthazar à Montpellier proposent des cours de clown.

8 CÉZARD Zed, *Les « nouveaux » clowns*, *op cit.*, p.83.

amateur·rices ou les deux, répond à la demande sociale qui est faite au clown, *le clown*, en tant que mythe.

Il m'a paru moins intéressant – et de fait moins envisageable – de tenter de comprendre quelle demande sociale contemporaine est faite au clown plutôt que d'observer ce qui, dans les pratiques de clown, permet de répondre à cette demande. Ce constat posait déjà un enjeu d'influences réciproques : est-ce l'hybridité du clown qui permet d'y mettre un peu « tout et n'importe quoi⁹ », est-ce « la demande sociale » qui modèle le clown dans ses différentes manifestations, ou les deux ? Ma question s'est donc resserrée autour de ce qui, dans les pratiques du clown, traduit, induit ou même produit une anthropologie. L'idée d'introduire l'anthropologie vient de ma première discussion avec Caroline Obin en mai 2023, où elle me parle de la pratique de clown comme d'un changement de cosmologie. L'emploi de ce terme – qui désigne toute la structure de l'univers jusqu'au récit de son origine, et qu'elle emprunte, je pense, à Philippe Descola¹⁰ – témoigne d'une forte conviction dans la capacité d'une pratique à renverser un système de pensée.

Par anthropologie, j'entends d'abord l'étude d'un mode de rapport au monde spécifique, une « étude générale de l'homme sous le rapport de sa nature individuelle ou de son existence collective, sa relation physique ou spirituelle au monde, ses variations dans l'espace et dans le temps, *etc.*¹¹ » Avec cette définition, ma question est devenue : quelle anthropologie est induite par les techniques utilisées dans les stages de clown ? Mais elle posait un flou en englobant dans la définition de l'anthropologie des termes comme « conception du monde », « rapport au monde » et « philosophie ». L'anthropologie désignait alors un rapport au monde spécifique (plus proche de la « cosmologie ») plutôt que *l'étude* d'un rapport au monde. Si, au-delà de ma propre imprécision, l'ambiguïté définitionnelle est si courante, c'est que l'anthropologie génère par et dans ses processus de recherche un rapport spécifique au monde. Aussi l'étude rejoint-elle souvent la conception du monde, surtout dans les anthropologies contemporaines. Celles-ci s'éloignent de plus en plus de la prétention scientifique et de la distinction originelle et coloniale entre l'ethnographie d'une part, comme récolte de données sur des populations humaines, sur le terrain, et l'ethnologie d'autre part, comme traitement et mise en perspective de ces données pour généraliser, de retour chez soi. Le terme d'ethnologie (entendant les peuples, *ethnos*, comme « ethnies »), associé au système de classification raciale produit par la colonisation, est de moins en moins utilisé en dehors

9 Prolifération allant de la thérapie par le clown à des stages à thèmes assez étonnants comme « Clown ta vulve » proposé par La Voie du Clown à Lyon, ou comme Bertil Sylvander les cite pour se moquer : « clown et macramé, clown et menuiserie », *etc.* dans « Le clown, victime de son succès ? Enjeux de la diffusion sociale d'une innovation », dans *Culture Clown*, n°11, *op cit.*, p.12.

10 Philippe Descola emploie « cosmologie » et « ontologie » indifféremment.

11 Définition I.B. du mot « anthropologie » dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) (en ligne : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3593030835>)

de sa mention pour une historicisation épistémologique de l'anthropologie – second terme plus général (entendant l'« humain », *anthropos*) et englobant à l'origine le premier terme.

Il s'agira alors d'être précise sur les références employées et les méthodes qui s'y joignent. Bien qu'appartenant à la même constellation d'anthropologues qui rejettent le dualisme séparatiste nature-culture, les divergences de procédés comme de conceptions sont grandes entre Philippe Descola, Tim Ingold, Eduardo Kohn, Nastassja Martin – pour ne citer que ceux que j'ai en partie lus. Dans ce mémoire, je suivrai principalement la pensée de Tim Ingold, qui définit tout d'abord l'anthropologie comme « *la philosophie lorsqu'elle prend en compte les gens*¹² ». C'est-à-dire que, lorsqu'elle enquête sur ce que la vie « *pourrait* » être, elle prend en compte ce qu'elle est « *réellement* ». Cette définition permet de rester proche de la philosophie, discipline qui sera mobilisée aussi, tout en mettant l'accent sur la prise en compte des personnes. La pensée de Tim Ingold fait partie de nouvelles branches plutôt marginales de l'anthropologie et participe à réinventer la discipline. Il rejette par exemple la classification de tous les rapports au monde et systèmes de pensée existants en quatre grandes ontologies ou cosmologies : naturalisme, animisme, totémisme, analogisme. Philippe Descola a institué ce classement maintenant largement répandu dans l'anthropologie pour la première fois dans *Par-delà nature et culture*¹³ en 2005. Tim Ingold considère qu'anticiper des conceptions de l'être et du devenir abouties et définitives chez les personnes étudiées omet que les personnes pensent par elles-mêmes et acquièrent du savoir au fur et à mesure.

Dans cette perspective, il rejette l'idée de « symétrisation » comme conceptualisée par Philippe Descola, ou de traduction ethnographique : une attitude générale « qui consiste à tenter de mettre sur un pied d'égalité l'observateur et la population qu'il observe¹⁴. » Pour Tim Ingold, séparer l'ethnographie et l'anthropologie en considérant respectivement que l'une concerne le « recueil de spécificités empiriques » tandis que la seconde s'affaire à la « généralisation comparative et à la recherche de régularités du type « lois »¹⁵ » (la partie théorique et confortable), crée une asymétrie fondamentale. « Et derrière cette asymétrie se cache une prétention qui sous-tend l'institution académique elle-même : celle de révéler la vérité derrière l'illusion et les apparences, c'est-à-dire de produire un discours explicatif d'autorité sur la manière dont le monde fonctionne¹⁶. » Ces distinctions avec l'anthropologie plus traditionnelle de Philippe Descola sont développées dans un entretien mené par Michel Lussault, *Être au monde. Quelle expérience*

12 INGOLD Tim et Philippe DESCOLA, « Être au monde. Quelle expérience commune ? », entretien mené par Michel LUSSAULT, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p.71.

13 DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

14 DESCOLA Philippe et Alessandro PGNOCCHI, *Ethnographies des mondes à venir*, Paris, Seuil, 2022, p.27. Voir tout le chapitre 2 « Pourquoi l'anthropologie ? », p.25-42.

15 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p.84.

16 INGOLD Tim et Philippe DESCOLA, « Être au monde. Quelle expérience commune ? », *op cit.*, p.72.

commune ?, particulièrement dans la dernière partie avec les textes de chacun des anthropologues sur « Le problème de la symétrie ontologique¹⁷ ». En ce sens, l'anthropologie de Tim Ingold utilise la comparaison plutôt que la symétrisation ; il se pose toujours la question – et je tenterais de faire de même : « Pourquoi de cette façon plutôt que d'une autre ? » Tim Ingold œuvre pour une anthropologie qu'il dit « ouverte », qui n'est pas fixée sur une fin, analysant ce qui a été, mais accompagnant le mouvement même de la vie. Dans l'anthologie française *Marcher avec les dragons*, il illustre sa réflexion sur la discipline anthropologique et sa manière de faire appel à d'autres disciplines (comme la phénoménologie, les sciences biologiques, l'art, l'archéologie, etc.) avec l'expression « anthropologie écologique » pour évoquer ces modes de tissages et d'hybridation. Cette mention de l'écologie pour définir le processus vaut aussi pour le contenu thématique de l'anthropologie qu'il construit.

Encore davantage que le rejet du dualisme nature-culture, l'écologie pourrait être le dénominateur commun aux anthropologues et aux philosophes que je mobiliserai. Tout d'abord, ils gravitent tous·tes autour d'un mouvement qui peut être nommé « anthropologie multispéciste¹⁸ » : leur discipline ne se restreint pas à l'étude de l'humain, mais pense celui-ci en connexion avec d'autres organismes alors étudiés. Ils s'inscrivent ensuite dans des démarches locales, sans prétendre développer une connaissance générale et en s'inspirant souvent de la phénoménologie ou de la philosophie pragmatiste. Enfin, dans le même sens, on pourrait dire qu'ils favorisent une ontologie particulière aussi, celle de l'habiter (*dwelling*).

Le sujet de ce mémoire est donc d'observer – dans le cas particulier du stage de base de la méthode de Caroline Obin – les correspondances entre pratiques de clown et anthropologie. Ce sujet implique un triple objectif : repérer ce qu'il y a d'anthropologique dans la pratique étudiée, à savoir ce qui peut se rapporter à l'étude d'un système de pensée ; comprendre en quoi le type de jeu de cette pratique entretient un rapport particulier au « vivant » ; chercher à savoir au fur et à mesure, quelle seraient les spécificités du clown par rapport à une autre technique de jeu d'acteur·rice. Si le troisième point peut sembler à part, il rejoint les autres par son implicite : l'hypothèse que la spécificité de la pratique du jeu de clown – surtout dans le cas précis étudié – tient à son rapport particulier au « vivant » (terme qui sera défini et développé).

Je précise « dans le cas précis étudié » car la pratique de Caroline Obin ne peut bien sûr pas s'assimiler *au* clown. A cet endroit, mon étude se distingue nettement de toute ambition de faire une « anthropologie théâtrale » au sens entendu par Eugenio Barba¹⁹ qui, avec une méthode relevant de

17 *Ibid.*, p.65-75.

18 KIRKSEY S. Eben et Stefan HELMREICH, « The Emergence of Multispecies Ethnography », *Cultural Anthropology* 25, 2010, p.545-576.

19 Dans l'introduction de *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Barba déclare que « l'anthropologie théâtrale est l'étude du comportement de l'être humain quand il utilise sa présence physique et mentale dans une situation de représentation organisée selon des principes qui ne sont pas ceux de la vie

l'ethnographie, cherchait à tirer des invariants mondiaux concernant la présence scénique du corps en jeu. Je ne prétends pas être anthropologue de toute manière, mais je souhaite tenter de correspondre avec la posture anthropologique décrite par Tim Ingold : étudier *avec* les personnes et *avec* leurs pratiques, ou *grâce à* elles, et non étudier les personnes ou faire des recherches *sur* les personnes, les pratiques²⁰. Cette pensée, que je qualifie d'écosystémique, est à la fois un outil pour ma démarche et un point de comparaison pour décrire la pratique de Caroline Obin. Utiliser les mêmes concepts pour ces deux points n'est pas anodin : la méthode de ce mémoire tente de correspondre avec son sujet, comme la pratique du clown de Caroline Obin correspond avec sa pédagogie.

D'abord, ma recherche concerne l'importance de la pratique comme expérience sensible dans l'appréhension du monde, donc dans la recherche. Ensuite, il faut noter que j'ai participé en août 2022, en tant que stagiaire, au stage *L'acteur clown. L'éveil du joueur* d'Éric Blouet qui sera évoqué en contrepoint principal (car le mieux connu) à la pratique de Caroline Obin. Enfin, le positionnement des auteur·rices que je convoque ont aussi été une source d'inspiration.

Daniel Payot décrit et décrypte toutes les élaborations de connaissances sur l'humain moderne à partir de récupération de la figure clownesque ou de références à des spectacles de clowns, au sein d'écrits philosophiques, depuis le début du XXème siècle²¹. Il part donc d'écrits théoriques qui parlent de la pratique ou de la figure du clown et conclut ses analyses par le constat d'un lien très fort entre la posture du philosophe dans le monde et celle du clown. Mon point de départ, la pratique, est opposé au sien, mais, à mon endroit – aspirant à jouer et frustrée de ne pas assez pratiquer dans mon parcours universitaire – je tirerai mon intérêt pour les pratiques de jeu – et spécifiquement ici celles de clown – vers un lien entre la posture de chercheur·euse et celle de clown.

Anne Boissière se positionne pour sa part en philosophie dans la lignée de Donna Haraway en sciences biologiques. Elle soulève la nécessité d'« accepter de ne plus rester en-dehors de ce que l'on pense, et reconnaître la part incontournable de l'expérience, contre l'exigence de l'auto-fondation souvent revendiquée par la philosophie dans sa prétention systématique²². » Je tenterai, à partir de son exemple, d'écrire au plus proche de mon expérience ; d'autant plus que l'enjeu de retranscrire une pratique physique et orale aussi éloignée de la théorie universitaire que le clown est délicat. Donna Haraway souhaite une « écriture féministe du corps qui remette en valeur les

quotidienne. Cette utilisation extra-quotidienne du corps est ce qu'on appelle technique. », *L'Énergie qui danse*, Eugenio BARBA et Nicola SAVARESE (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2008, p.13.

20 INGOLD Tim, « Art et anthropologie pour un monde vivant, par Tim Ingold », sur Le carnet de Techniques & Culture, 13 janvier 2018 (en ligne : <https://tc.hypotheses.org/205> ; consulté le 30 janvier 2024). Voir aussi *L'Anthropologie comme éducation*, *op cit.* p.10

21 PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns*, Belval, Circé, 2022.

22 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2023, p.14.

métaphores visuelles, parce que nous avons besoin de reconquérir ce sens pour trouver notre chemin au milieu de toutes les ruses et de tous les pouvoirs qui ont métamorphosé les débats sur l'objectivité ». Ainsi, « l'objectivité s'affirme comme une affaire d'incorporation particulière et spécifique, et plus du tout comme la vision mensongère qui promet de s'affranchir de toutes les limites et de la responsabilité. La morale est simple : seule la perspective partielle assure une vision objective²³. » Pour ce mémoire, mon positionnement est doublement situé : j'écris depuis mon expérience dans le stage de Caroline Obin, qui n'est qu'un mouvement des pratiques de clown, elle le souligne elle-même. Cette référence à Donna Haraway est encore une source qui, à la fois, sert ici pour décrire ma posture et qui servira pour évoquer le mode de connaissance du monde que le clown développe, non sans liens avec l'« incorporation »²⁴.

L'endroit d'observation, et donc le point de départ voire le contenant de cette recherche, est le stage de Caroline Obin *Le Clown, Art de la Relation* auquel j'ai participé en avril 2024. J'utilise « observation » et « participé » en m'inscrivant dans la conception de l'observation participante que développe Tim Ingold²⁵. Je considère ma présence dans le stage d'avril comme une observation participante pour plusieurs raisons. N'ayant pas encore de projet précis de mémoire, je peux affirmer que j'ai *reçu* et non *extrait*. J'ai été là toute la durée du stage et je ne prévoyais pas ce que faisais de mes journées, « à la merci des événements et dépendant de l'improvisation²⁶. » Tim Ingold ne considère donc pas l'observation participante comme une « technique clandestine pour réunir des informations²⁷ », mais comme une « vie vécue en compagnie des autres²⁸ », où, dans le registre de l'existence, il ne peut y avoir selon lui d'observation sans participation. Néanmoins, il se méfie de la participation comme ingrédient miracle d'une étude. Pour lui, « l'observation participante n'est anthropologique que lorsqu'elle modifie le point de vue de *tous* les participants²⁹. » Je ne prétends pas savoir si j'ai modifié le point de vue de tous les participant·es, mais il est certain que ma présence posait un nouveau regard dans certains exercices, que l'idée de théoriser ce qui était en train de se passer était entreprise, et que j'essaierai finalement avec ce mémoire d'apporter quelque chose au point de vue de Caroline Obin. Il faut néanmoins noter une différence entre mon expérience et l'observation participante décrite par Tim Ingold : il évoque surtout les « terrains » d'anthropologie, sur une durée très longue, du moins plus que dix jours. Avant d'aller au stage d'avril, Caroline et moi avons fait un entretien visio en février 2024,

23 HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p.117.

24 Voir II.3, p.83.

25 INGOLD Tim, « L'observation participante », *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.75-78.

26 *Ibid.*, p.75.

27 *Ibid.*, p.77.

28 *Ibid.*, p.76.

29 *Ibid.*, p.79.

troisième discussion que nous avons mais la seule retranscrite. J'ai aussi pu observer une journée en octobre 2023 de son travail avec les élèves de la promotion 32 de l'École de la Comédie de St-Étienne, qu'elle menait depuis 3 ans. J'ai connu Caroline Obin grâce à mon mémoire précédent, « La présence dans le diptyque *Là, sur la falaise* de Baro d'evel : une esthétique des passages », puisqu'elle accompagne la compagnie au début de chacune de ses créations.

Caroline Obin se rapporte directement à des anthropologues dans sa pratique, tout comme elle théorise sa manière de transmettre. Le choix de travailler avec elle a donc été évident, comme celui de me concentrer sur sa pratique, déjà très riche, plutôt que de faire une étude comparative avec le stage *L'acteur clown. L'éveil du joueur* d'Éric Blouet – mon projet initial. L'expérience que j'ai eue avec Éric Blouet, la retranscription faite des exercices de son stage et l'entretien que j'ai mené avec lui serviront donc de contrepoint occasionnel plus que de véritable point de comparaison. J'ai aussi tissé plus de liens d'affinités avec Caroline Obin et, souhaitant que mon mémoire puisse participer à nos échanges, servir ses propres réflexions comme sa pratique a servi les miennes, me centrer sur sa pratique m'a semblé plus pertinent. Son souhait d'ouvrir un lieu de formation et de recherche qui se présente comme une école de philosophie pratique par le clown, et celui d'écrire un livre sur le sujet, renforcent d'autant plus cette conviction³⁰. Je ne prétends pas pour autant inscrire ma recherche dans un type de recherche-crédation dite – dans la terminologie anglaise, plus riche à ce sujet, mais donc aussi plus classifiante – « axée sur la pratique » (*pactice-led research*), supposée produire des nouvelles voies pour la pratique, supposée être « créative ». A l'image de Tim Ingold, je chercherai un soin (une attention à, un accompagnement) de cette pratique davantage qu'un impact sur elle³¹.

La source primaire de ce travail sera donc le stage *Le Clown, Art de la Relation* d'avril 2024, initialement prévu au Daki Ling à Marseille et, en raison d'un problème avec ce lieu, déplacé à Couffoulens dans un espace appartenant à Caroline Obin. *Le Clown, Art de la Relation* est un stage de dix jours pour acteur·ice·s, clowns, personnes travaillant dans la culture (toute personne bénéficiant de programmes d'aides à la formation continue comme celui proposé par l'AFDAS). Il est, pour le moment³², son seul stage existant, même si elle le décline à chaque fois en fonction des situations et des stagiaires. Il pose les bases de sa pratique. J'utilise « pratique » plutôt que « technique » en me référant à l'acception qu'Anne Boissière propose :

La notion générale de « pratique », vient dès lors désigner cette superposition des plans de l'art et de la perception, avec pour point commun d'être basée, comme le dit toujours Julie Perrin, sur des « instructions » ou des « structures d'activités », finalement un « programme d'action » : « Par

30 Après que j'ai commencé à écrire ce mémoire, Caroline Obin a ouvert ce lieu, La Distillerie, à l'endroit dans lequel le stage s'est tenu en avril. Voir note 32.

31 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, op cit., p.90.

32 Caroline Obin a annoncé le 26 juillet 2024 l'ouverture de son nouveau lieu et l'annonce pour 2025 de deux autres types de stages supplémentaires à celui-ci renommé « Les bases du clown pistellaire ».

action, il faut ici entendre aussi bien des activités à accomplir que des compétences sensorielles ou une conscience imaginante à déployer et mettre en jeu en vue d'une activité. »³³

Mon intérêt portera principalement sur les « activités » du stage que j'ai observées et que j'appellerai « exercices », tant sur leur contenu, leur déroulement, et leur encadrement. J'utiliserai aussi les discours tenus autour de ces exercices par Caroline Obin et parfois par les stagiaires (à partir de conversations non retranscrites du stage d'avril). Il s'agit d'étudier les objectifs de ces exercices, leurs implicites et la manière dont ces deux points se déploient dans le déroulement des exercices.

La retranscription et l'analyse des processus de jeu sont de plus en plus courantes en théâtre³⁴, mais les ouvrages spécifiques au jeu du clown sont très peu nombreux et ceux décrivant des exercices sont inexistantes en français³⁵, à l'exception de la technique de Jacques Lecoq (rejoignant donc davantage le théâtre physique) décrite dans *Le Corps poétique*³⁶ et qui fait l'objet de quelques thèses et mémoires. Sur le jeu clownesque, on retient surtout *Entrées clownesques*³⁷ de l'historien Tristan Rémy qui répertorie plus de cent numéros de clown. En revanche, les livres d'histoire du clown sont nombreux et se contredisent souvent, je l'aborderai dans le Chapitre I. Sur l'actualité des pratiques de clown, je convoquerai différents articles de la revue *Culture Clown* ainsi que, du côté sociologique, *Les « nouveaux » clowns. Approche sociologique de l'identité de la profession et de l'art du clown aujourd'hui* de Zed Cézard, ouvrage de référence issu de sa thèse³⁸. Je tiens à préciser aussi que le clown n'est que très rarement mentionné dans les écrits sur le comique. L'ouvrage de Jean Emelina, *Le comique : essai d'interprétation générale*³⁹, ne mentionne qu'une fois le clown alors qu'il traite du comique à travers de nombreuses formes théâtrales. Il semble que, bien que le clown soit une des rares figures spectaculaires à l'origine entièrement dédiée au comique, il n'entre pas dans la catégorie théâtrale des analyses sur le comique.

Au niveau des références secondaires, les miennes propres concernent les philosophes Daniel Payot et Anne Boissière et les anthropologues Eduardo Kohn et Tim Ingold, déjà évoqué·es. Les autres sont des références partagées avec Caroline Obin – je les utiliserai occasionnellement pour comprendre comment elle les intègre dans sa pratique et comment elles infléchissent celle-ci :

33 BOISSÈRE Anne, *L'art et le vivant du jeu*, op cit., p.55-56, citant elle-même Julie PERRIN, *Questions pour une étude de la chorégraphie située*, HDR volume 1, 2019, site du département danse Paris 8, p.37-40, et p.165-166.

34 Je pense au récent *Penser l'action : un système d'entraînement de l'acteur·rice* de Yvane CHAUPUIS et Oscar GOMEZ MATA, Montreuil, Éditions B42, 2023 ; au plus ancien *Le Livre des exercices à l'usage des acteurs* de Patrick PEZIN, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 1998 (2e et 3e éditions respectivement en 2002 et 2005).

35 En anglais notamment, on trouve *Clown training. A practical guide* de Jon DAVISON, Londres, Palgrave, 2015.

36 LECOQ Jacques, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud, 1997.

37 REMY Tristan, *Entrées clownesque, Une dramaturgie du clown* (1962), Montreuil, L'Arche, 2017.

38 CÉZARD Zed, *Les « nouveaux » clowns*, op cit.

39 EMELINA Jean, *Le Comique : essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

Deleuze, Artaud, Starobinski, Nicolas Bourriaud, Donna Haraway, Philippe Descola, Cynthia Fleury, Joëlle Zask (principalement des philosophes et des anthropologues, encore⁴⁰).

Il faut noter ensuite que le rapprochement entre anthropologie et art n'est pas nouveau. Il y a d'abord des recherches en anthropologie sur l'art, comme le fait Plessner, référence que je mobiliserai par le truchement d'Anne Boissière. Ensuite, l'artiste Joseph Kosuth introduit une autre forme de rapprochement en 1975 avec son article « L'artiste comme anthropologue », où il place l'artiste comme un anthropologue « au sein du contexte socioculturel dont il est le fruit⁴¹ ». La question gagne en importance à partir de la publication en 1995 de « Portrait de l'artiste en ethnographe » du critique d'art Hal Foster, qui prend le contrepoint de Kosuth en affirmant qu'aujourd'hui, « c'est au nom de l'autre (culturel et/ou ethnique), que l'artiste engagé se bat le plus souvent⁴² ». L'historien de l'art Nicolas Bourriaud retrace dans son chapitre « L'artiste comme anthropologue moléculaire⁴³ », beaucoup plus récemment, l'évolution de ces interactions. Alors que les artistes contemporains de la publication de Hal Foster, dans les années 1990, produisent ce que Kosuth redoutait : l'abstraction de l'expérience plutôt que l'expérience elle-même, la génération suivante inclut dans l'art, avec l'appui de cette nouvelle « anthropologie multispéciste » évoquée, les modes de pensée et de faire extra-européens, mais également l'ensemble des non-humains. Même si, comme Nicolas Bourriaud le fait en histoire de l'art, il est possible de rapprocher conceptuellement les visées et les méthodes des artistes et des anthropologues, je crois que Tim Ingold est un peu un *outsider* en anthropologie, dans la manière dont il s'écarte lui-même épistémologiquement de la discipline.

Dans *L'Anthropologie comme éducation*, Tim Ingold évoque l'article de Foster et critique, dans son lien avec l'art, la focalisation sur l'ethnographie comme méthode, comme technique de recueil de données qui, selon lui, divise en opposant des identités respectives, classe en culture et sous-culture selon des attributs communs, est obsédée par l'altérité. Et, comme le souligne Foster lui-même, la démarche qui place l'altérité avant la différence peut être « le prélude d'une politique de marginalisation ». Tim Ingold propose au contraire de rassembler pour considérer une

40 Je note aussi qu'ils appartiennent pour beaucoup à une constellation de chercheur·euses nourri·es par la philosophie pragmatiste ; par exemple, Tim Ingold, Anne Boissière et Joëlle Zask ont John Dewey comme référence majeure, chacun·e dans leur domaine.

41 KOSUTH Joseph, « L'artiste comme anthropologue » (1975), *Le Jeu du dicible – écrits 1966-2014*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2018, p.113.

42 FOSTER Hal, « Portrait de l'artiste en ethnographe »(1995), *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p.216.

43 BOURRIAUD Nicolas, « L'artiste comme anthropologue moléculaire », *Inclusions : esthétique du capitalocène*, Paris, PUF, 2021, p.181-219. (En ligne : <https://www.cairn.info/inclusions--9782130829263-page-181.htm> ; consulté le 4 décembre 2023)

multiplicité infinie dans le même monde, l'*undercommons*⁴⁴. Pour lui la différence précède donc l'altérité et elle est « interstitielle », elle provient de l'intérieur⁴⁵.

Au vu des articles réunis dans « Des ethnographies à l'œuvre : rencontres entre artistes et anthropologues⁴⁶ » et de la place que prend le travail d'Arnd Schneider dans cette revue, je constate que la modalité qui semble toujours dominante dans le rapprochement entre anthropologie et art réside dans leur dialogue en se servant de l'ethnographie comme ciment, plutôt que dans la compréhension de l'art comme processus anthropologique, ou encore dans l'expérimentation d'assimiler l'anthropologie à l'artisanat, comme le fait Tim Ingold. Le seul exemple de ce type à ma connaissance est le philosophe et anthropologue Cédric Parizot qui lie justement anthropologie et arts du cirque. Dans un processus qu'on pourrait appeler de recherche-crédation, il écrit un article⁴⁷ à partir de la création du spectacle *Chroniques à la frontière* avec son ami jongleur Vincent Berhault, et, faisant référence aux concept de « correspondance » de Tim Ingold et d'« espèces compagnes » de Donna Haraway, il cherche à comprendre quels chemins de création et de réflexion ces rapprochements ouvrent, bien au-delà d'un mode de présentation alternatif d'une recherche.

Cette dernière approche ressemble davantage à la perspective que j'adopte dans ce mémoire. Les liens que je ferai entre anthropologie et pratiques de clown se fondent sur les écrits de Tim Ingold qui relie voire assimile pratiques artistiques et pratiques de l'anthropologie, sous certaines conditions⁴⁸. Il établit une correspondance entre anthropologie et art – « j'ai souvent la sensation que les personnes qui pratiquent réellement l'anthropologie de nos jours sont les artistes⁴⁹ » – même si elle ne s'applique pas à tout art et qu'il dit ne pas vouloir entrer dans le débat « stérile » de ce qui serait ou non de l'art. L'anthropologie tout comme le type d'éducation qu'il défend et comme certaines formes d'art seraient généreuses, ouvertes, comparatives et critiques. Elles permettraient aux personnes et aux choses d'être elles-mêmes. Si, comme le considère Ingold, l'anthropologie est un processus qui permet à des connaissances de se développer depuis l'intérieur de la matrice de nos rapports, par correspondance avec les personnes et les choses, il semble assimilable au processus des pratiques de clown. Tim Ingold s'est plutôt intéressé à l'architecture,

44 INGOLD Tim, « L'*undercommons*, un espace social crucial », *L'Anthropologie comme éducation*, *op cit.*, p.51-55. Il emprunte le terme à Stefano HARNEY et Fred MOTEN, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, Wivehoe, Minor Compositions, 2013.

45 *Ibid.*, p.82.

46 DASSIÉ Véronique, Leïla BARACCHINI, Cécile GUILLAUME-PEY et Guy KAYSER, « Des ethnographies à l'œuvre : rencontres entre artistes et anthropologues », *Ethnographiques.org : revue en ligne de sciences humaines et sociales*, vol. 42, Neuchâtel, Institut d'ethnologie, 2021 (en ligne : <https://hal.science/hal-03508507> ; consulté le 30 janvier 2024).

47 PARIZOT Cédric, « Chroniques à la frontière : Correspondance entre un anthropologue et un jongleur », *Ethnographiques.org : revue en ligne de sciences humaines et sociales*, vol. 42, *op cit.* (En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2021/Parizot> ; consulté le 3 décembre 2023)

48 INGOLD Tim, « Chapitre IV : L'anthropologie, l'art et l'université », *L'Anthropologie comme éducation*, *op cit.*

49 INGOLD Tim, « Art et anthropologie pour un monde vivant, par Tim Ingold », *op cit.*

aux arts plastique et au design, et à des pratiques considérées comme de l'artisanat⁵⁰, mais il reconnaît que ses analyses peuvent s'étendre à certaines pratiques dans la musique, la danse, le théâtre expérimental. Pourquoi alors les pratiques de clown, même si elles remplissent les critères qui, selon Tim Ingold, sont communs à des formes d'anthropologie et d'art, serait-elles spécifiquement pertinentes pour penser cette manière de « connaître-en-étant⁵¹ » ?

Il est possible de considérer de manière générale que l'art est une manière de produire de la connaissance, mais Tim Ingold m'aidera à décrire un type spécifique de pratique artistique émancipatrice pour comprendre à quel manque ou à quelle demande il répond. Le cinquième jour du stage, Caroline Obin : « Si le clown s'est formé comme ça, c'est qu'il a toujours répondu à un manque, un besoin archaïque d'être en relation au monde. » Il s'agira alors d'étudier la manière dont sa pratique se forme à partir de ce constat appliqué à notre époque contemporaine. Tim Ingold affirme que dans les formes d'art anthropologiques, l'art n'est pas l'objet de la connaissance, mais le résultat d'une recherche.

L'art du clown, en tant qu'il est un processus en constante création, qui avance sans cesse par contradictions, rebonds et glissement de perceptions et par correspondances entre soi et le monde, est précisément un art de la recherche. D'une part, cette remarque justifie encore mon choix de travailler sur les formations : si un art s'assimile à un état, son fondement se loge dans le processus de recherche avant le résultat spectaculaire, même si celui-ci continue ou oriente la recherche. Ce choix vient de l'intuition première que le clown est en propre processuel, non seulement parce qu'il travaille énormément sur l'improvisation, mais aussi parce que ses caractéristiques symboliques sont nombreuses à graviter autour de la question de l'inachèvement. Caroline Obin m'avait partagé une opinion liée à cette question en octobre : pour elle, le clown est « irrécupérable », à la fois dans son esthétique et dans sa position dans le paysage des représentations⁵². Elle souligne alors que cela met en avant la question du processus : le clown ne va pas (ou rarement) jusqu'au rendu ; il est avant tout une pratique.

D'autre part, cette remarque induit aussi que c'est par un travail de présence spécifique que la pratique du clown touche précisément à cette posture de recherche en mouvement. La question des savoirs-faire (*skills*), chère à Ingold, se déplace alors sur la question des « savoirs-être », plus proches, peut-être, de la formule « connaître-en-étant ». La pratique du clown, permettrait de transposer ces « savoirs-être » à la vie, et la fascination exercée par la figure du clown, dont découle la demande sociale qui lui est faite, proviendrait du fait que cette posture et ce processus clownesques correspondent à la recherche d'endroits de vérité, *d'être*.

50 INGOLD Tim, *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, Bellevaux, Editions Dehors, 2017.

51 INGOLD Tim, « Art et anthropologie pour un monde vivant, par Tim Ingold », *op cit*.

52 Sans parler de sa position marginale dans le paysage des « arts du spectacle » en France, je pense à des représentations courantes, comme dans le film d'animation *Dumbo* des studios Walt Disney où la dernière étape de la déchéance de l'éléphant est de devenir clown.

(...) dans un monde où les faits semblent souvent divorcés de toute observation et peuvent être sur un coup de tête inventés, propagés par les médias de masse et manipulés pour servir les intérêts des puissants indépendamment de leur véracité, il est normal que nous nous soucions de ce qui advient de la vérité. (...) Il est légitime de rappeler qu'il ne peut y avoir de faits véritables sans observation. Mais nous avons tort, à mon sens, de confondre observation et objectivité. En effet, il ne suffit pas pour observer de regarder les choses. Nous devons faire lien avec elles et les suivre. C'est justement parce que l'observation dépasse l'objectivité que la vérité dépasse elle aussi les faits⁵³.

[Les clowns] ramènent l'image d'un monde qui, n'étant plus soumis aux fins de la rentabilité et de l'efficacité, laisserait enfin libre cours à ce qui (...) serait enfin « bénéfique aux hommes », un monde dans lequel toute chose et tout être aurait la liberté d'illustrer et d'exprimer son propre nom⁵⁴.

Néanmoins, la particularité de la pratique de Caroline Obin, qui permet en effet une recherche de vérité qui dépasse les faits, où chacun·e peut exprimer sa différence, semble être que cette recherche se fasse collectivement. Sa pratique se fonde à partir et en vue du collectif. C'est ce que je chercherai à montrer en dernier lieu.

Pour comprendre à la fois l'origine et la spécificité de la pratique étudiée, il sera d'abord nécessaire de contextualiser historiquement le clown, dans ses multiples définitions, représentations et manifestations. Ce premier chapitre permettra alors de poser les bases de la conception du clown de Caroline Obin et de son positionnement pédagogique.

Le deuxième chapitre analysera la mise en place, par divers outils pédagogiques et modalités de jeu, d'un espace de transgression. Il sera l'occasion de décrire le déroulement et le cadre du stage et de comprendre comment le corps clownesque est appréhendé lui-même comme un espace, une partie de l'espace multidimensionnel du monde. Cette approche se fera dans la lignée de la réflexion d'Anne Boissière qui repère un trou dans les théories sur le jeu :

Ce qui manque, nous l'appelons le vivant, désignant un aspect de l'expérience du jeu d'autant plus précieux, quand il survient, qu'il n'a plus vraiment cours. Pourtant quand il est là, dans l'inattendu et la surprise, c'est alors qu'on est touché, ébranlé. (...) Le vivant du jeu ouvre à la poésie, au rêve ; il a partie liée avec l'enfance. Cette expérience, pourtant fondamentale, est en déclin aujourd'hui⁵⁵.

Enfin, le troisième chapitre se concentrera sur la manière dont le jeu du clown s'inscrit dans un mouvement continu du vivant. Il s'agira de comprendre le mouvement qui habite l'espace précédemment décrit : comment la fluidité, la déstabilisation, le doute permanent se traduisent dans une pratique physique, prennent acte dans le corps ? À la lumière de *L'Anthropologie comme éducation* de Tim Ingold, j'essaierai de montrer que la posture clownesque travaillée dans le stage est une exposition au monde (à l'environnement, à soi-même et aux autres), un processus

53 INGOLD Tim, « Art et anthropologie pour un monde vivant, par Tim Ingold », *op cit.*

54 PAYOT Daniel, *Les philosophes et le temps des clowns*, *op cit.*, p.131. Il cite lui-même la *Théorie esthétique* d'Adorno.

55 BOISSÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, *op cit.*, p.12.

clownesque, anthropologique, éducatif au sens large : comment on est humain en devenir, comment on vit.

Chapitre I : Histoires de clowns

I.1. Les différentes conceptions historiographiques de la figure du clown

Il s'agit ici de contextualiser la pratique de CO⁵⁶ à partir d'une brève histoire du clown (des conceptions et des pratiques de clown). La question de l'historicisation pose problème car elle nécessite de préciser la notion de clown. Parle-t-on d'un personnage fictif ? D'une technique de jeu ? Le clown ne possède aucune réalité biologique, c'est une entité imaginaire incarnée par des humains, ambivalence dont découle les difficultés pour penser son histoire. Une part importante des écrits sur le clown, même à visée historique, semblent mêler indifféremment faits historiques datés et conceptions générales issues de mythes ou de représentations personnelles, difficiles à sourcer dans les deux cas. Je pense par exemple à *La Planète des clowns*⁵⁷ d'Alfred Simon ou aux écrits de praticien·nes du clown comme *Le Clown, l'Art, la Vie*⁵⁸ de Michel Dallaire. La marginalité de la pratique fait que les clowns elleux-mêmes sont ceux qui s'expriment le plus souvent, ayant chacun·e leur version de l'histoire favorite, tandis que les archives sont rares pour établir une cohérence entre les faits. La référence en histoire du clown a longtemps été *Les Clowns*⁵⁹ de Tristan Rémy, qui a aussi publié un vaste répertoire pour conserver la mémoire de numéros de clowns, dans *Entrées clownesques*⁶⁰. Les dates de parution de ces ouvrages, respectivement 1945 et 1962, ne permettent toutefois pas de comprendre les évolutions récentes qui, elles aussi, sont assez mal documentées.

Les écrits contemporains de l'historien du cirque Pascal Jacob, comme *Clowns!*⁶¹, prennent ainsi un parti spécifique dans leur manière de raconter l'histoire du clown jusqu'à aujourd'hui. Il voit par exemple dans l'évolution contemporaine un profil « prédateur » du clown qui traque son public, comme un revers violent de la transgression, chose que j'ai peu remarqué si ce n'est chez les deux figures, certes parmi les plus connues aujourd'hui, de Typhus Bronx et Ludor Citrik (qui se rapproche plus du bouffon). Le passage du clown traditionnel au clown contemporain est

56 Au vu de la récurrence de sa mention, je me permettrai de nommer Caroline Obin « CO » dans tout le corps du mémoire.

57 SIMON Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.

58 DALLAIRE Michel, *Le Clown, l'Art, la Vie*, Saint-Sébastien-d'Aigrefeuille, autoédition, 2015.

59 RÉMY Tristan, *Les Clowns* (1945), Paris, Grasset, 2002 .

60 RÉMY Tristan, *Entrées clownesques*, op cit.

61 JACOB Pascal, *Clowns !*, Paris, Seuil, 2021.

précisément la question de la thèse de Nina Roy⁶², qui essaie, pour comprendre ce passage, de retracer les potentielles lignes de lecture de l'histoire de ce mythe. Je suivrai le questionnement de Nina Roy dans sa communication « Comment faire une histoire du clown ?⁶³ », qui tire trois perspectives possibles et non exclusives pour historiciser le clown contemporain : faire l'histoire à partir du clown de cirque ; à partir d'un héritage plus grand relié à tous les « amuseurs » ; à partir de la sémantique du mot qui en tire les symboliques et permet de sortir les conceptions du clown du cadre de sa performance. Partir de ces différentes conceptions historiographiques pour retracer les enjeux que porte synchroniquement la figure du clown permettra non seulement pour la·e lecteur·rice d'appréhender le clown, mais aussi de situer CO par rapport à des caractéristiques du clown qui seront ensuite les fils directeurs du mémoire.

Perspective circassienne

Dans les livres qui considèrent le cirque européen du XIX^{ème} siècle comme lieu d'émergence du clown, première perspective dans le classement de Nina Roy, tous ne s'accordent pas. Ils sont nombreux à évoquer le célèbre numéro de tailleur dans le cirque équestre de Philip Astley⁶⁴, interprété par lui-même dans le rôle de Billy Button, comme la naissance du clown. Les tailleurs, considérés comme les plus piètres cavaliers de l'armée étaient raillés dans ce numéro d'acrobatie chancelante. Le numéro a ensuite été repris jusqu'à devenir un type de numéro en lui-même, où un acrobate équestre instable se dévêt de multiples gilets superposés. Ces costumes rappellent les habits du clown ensuite appelé clown blanc au XX^{ème} siècle (en raison de son visage grimé de blanc et pour le différencier du nouvel auguste), richement vêtu et couvert d'un chapeau conique⁶⁵. Pourtant, les premiers clowns sont aussi les maladroits, les lourdauds, vêtus de toile grossière comme les pierrots du siècle précédent. Par ce simple exemple du costume, il est aisé de constater que les influences sont multiples, se croisent, et qu'il est impossible de faire des cas généraux d'un personnage qui se décline dans chaque cirque et qui évolue beaucoup en raison de la demande incessante de nouveaux numéros dans cette période d'essor de la commercialisation du divertissement. Le mot « clown » est plus ancien, je l'expliquerai un peu plus loin, mais son usage se fixe au cirque à partir de Joe Grimaldi, artiste originaire de la pantomime, avec son personnage

62 ROY Nina, *Le Renouveau des formes clownesques en France, des années 1968 aux années 2010*, thèse de doctorat en Etudes Théâtrales sous la direction de Mireille Losco-Léna, Laboratoire Passages XX-XXI, Lyon 2. Je n'ai pas trouvé d'informations quant à son achèvement.

63 ROY Nina, « Comment faire l'histoire du clown ? », pré-communication pour le colloque *Ecrire l'histoire du cirque*, Montpellier, France, 2021 (en ligne : <https://hal.science/hal-03433679> ; consulté le 15 décembre 2023).

64 Philip Astley est considéré comme le fondateur du cirque. Il ouvre son cirque équestre circulaire en 1768 en Angleterre.

65 Pour en voir des exemples magnifiques, voir le défilé des clowns blancs de 38'40 » à 40'04 » dans FELLINI Federico, *Les Clowns*, 1970. (Disponible en ligne : <https://archive.org/details/1ClownsFedericoFellini1970>)

Clown Joey à la toute fin du XIX^{ème} siècle en Angleterre. En considérant les artistes, *le clown* a donc été acrobate comique avant de descendre de cheval, mais aussi artiste de foire, de pantomime, employé dans des cirques. Le terme de clown blanc apparaît au début du XX^{ème} siècle pour le distinguer de l'auguste, lorsque des binômes (ou des trios, avec le contre-pitre) apparaissent dans les cirques. Le clown blanc a presque disparu dans la pratique aujourd'hui, au profit d'un clown plus proche de la représentation commune de l'auguste, au nez rouge et aux habits trop grands.

La naissance de l'auguste date des années 1870, mais elle est trouble aussi. Elle mêle plusieurs histoires, dont la plus connue raconte qu'un jeune écuyer ou un garçon de piste au Circus Renz à Berlin aurait trébuché sur la piste, apparaissant en s'effondrant dans la sciure devant un public hilare qui aurait alors crié « August » qui signifie « idiot » en argot berlinois de cette époque, ou « Dummer August ». La mention de cette apparition existe dans un livre aujourd'hui introuvable⁶⁶, mais Tristan Rémy précise que les journaux de l'époque ne l'ont jamais relaté⁶⁷, ce qui, même si l'évènement est réellement arrivé, ne paraît pas anormal au vu de son caractère anecdotique et de l'insignifiance du clown en général dans la hiérarchie du cirque. La légende raconte parfois encore que l'écuyer ou autre garçon aurait trébuché en raison de son alcoolémie, expliquant le nez rouge à venir. Dans ce cirque Renz, l'écuyer Tom Belling se fait ensuite nommer Auguste et construit un personnage maladroit et chutant régulièrement, vêtu d'habits trop grands ou trop petits⁶⁸. L'auguste devient progressivement un personnage autonome, seul en piste ou en contrepoint de l'écuyère indifférente ; il est l'amoureux désespéré, rêveur et malhabile, naïf et fragile. Je note ainsi que les deux potentielles naissances de ces figures clownesques respectives ont à voir avec un personnage en bas de l'échelle social et avec le déséquilibre.

Les personnages se modifient donc encore quand des duos sont institués au début du XX^{ème} siècle : le clown blanc, raffiné et élégant, prend le rôle autoritaire, parfois persécuteur, et l'auguste celui de l'impertinent nigaud, qui fait échouer toutes les entreprises malgré lui⁶⁹. Un des duos emblématiques en France est celui de Foottit et Chocolat. Ce dernier, jouant le rôle de l'auguste, devient une star « exotique » et les rapports de force entre clown blanc et auguste cristallisent des enjeux coloniaux, Foottit frappant son partenaire sous le rire du Paris de la Belle Epoque. Les clowns sont parfois rejoints par un troisième partenaire : le contre-pitre, sorte d'auguste de l'auguste, personnage complètement insensé qui ajoute encore plus de désordre et ne fonctionne qu'en contrepoint des deux autres⁷⁰ ; ou Monsieur Loyal, maître de piste et chef d'orchestre des

66 ALWILL Reader, *Der Circus Renz in Berlin, 1846-1896*, Berlin, Ullstein & Cie, 1897.

67 RÉMY Tristan, *Les Clowns*, *op cit.*, p.64-67.

68 JACOB Pascal, « L'Auguste », *Profils du clown*, sur *Les arts du cirque. L'encyclopédie*, site de la BnF en partenariat avec le CNAC. (En ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/auguste> ; consulté le 20 décembre 2023)

69 Du côté du cinéma, l'exemple du duo de Louis de Funès et Bourvil est très parlant dans ce sens.

70 Un exemple de contre-pitre dans la culture cinématographique serait Harpo chez les Marx Brothers, quand ils ne sont plus que trois.

entrées qui structurent les numéros de clown et ajoute à la première autorité du clown blanc sur l'auguste, une seconde représentation de la norme pour le duo. Les duos ou trios de clown perdent en popularité au fil du temps et les types élaborés au XIX^{ème} siècle se dissolvent. Les clowns actuels sont seuls en scène la majorité du temps, qu'ils soient au cirque dit traditionnel, sous chapiteau, ou dans des spectacles qu'ils créent. L'apparence de l'auguste est la plus couramment déclinée, mais les caractéristiques des deux demeurent et cohabitent ou fluctuent dans les mêmes personnages, comme CO l'atteste à propos de son clown Proserpine : « en solo, je suis plutôt auguste, mais je suis très souvent blanche quand je suis avec un autre clown ». Du fait de l'habitude des spectacles de clowns en duo ou en solo et de la marginalité du clown par rapport aux catégories de la programmation françaises (théâtre ? cirque ? *one man show* ?), les spectacles de plus de trois clowns sont presque inexistantes. Je note ainsi le caractère tout à fait inédit du spectacle *Homo Sapiens* de CO qui met en scène sept clowns ; il a eu, en partie pour cette raison, beaucoup de mal à tourner.

Toutefois, Nina Roy souligne qu'il est impossible de faire une histoire du clown uniquement à partir de cette perspective circassienne puisque cela reviendrait à inscrire le renouvellement des formes clownesques à partir des années 1960 dans le mouvement du « nouveau cirque ». Or, elle explique que les deux mouvements sont concomitants et dialoguent, mais qu'ils constituent des recherches artistiques distinctes⁷¹. Il semblerait que les formes de clowns qui émergent dans les années 1960 n'aient reçu aucune transmission de technique de jeu ou de création de personnage de la part des clowns de cirque de la première moitié du XX^{ème} siècle. Elle cite Jacques Lecoq et François Cervantès (formateur de CO dont je reparlerai), comme principaux formateurs qui ont réinventé le clown dans ces années-là.

Je fais donc un rapide détour par la pédagogie de Lecoq, pour bien comprendre la teneur de cette réinvention et son impact sur les pratiques actuelles. Le renouveau du clown et son lien avec le monde du théâtre sont principalement dus à Lecoq. Sportif de formation, il travaille à partir du mouvement, découvre le masque chez Jean Dasté, s'intéresse à la commedia dell'arte et se rapproche de Dario Fo en Italie, avant de créer son école en 1956 dans une filiation pédagogique avec Copeau⁷². Il commence au début des années 1960 à travailler sur le jeu clownesque, qui rejoint ses préoccupations : faire improviser les élèves dans le silence avant les mots, avec le corps comme instrument premier. Une fois la pédagogie de Lecoq fixée – et c'est encore l'organisation actuelle à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq et dans les écoles de théâtre physique qui se réclament de sa pédagogie partout en Europe –, le clown intervient à la fin des deux années de

71 C'est ce que confirme également Zed CÉZARD depuis son point de vue sociologique dans *Les « Nouveaux » clowns*, *op cit.*, p.12.

72 FREIXE Guy, « Jacques Lecoq et l'enseignement du clown », dans *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020, p.285-299.

travail. Au début de la formation, les élèves commencent par travailler au retrait de leur subjectivité avec la technique du masque neutre, pour mieux recevoir les phénomènes extérieurs et les refléter ensuite. A la fin de la formation, le travail du clown permet de se rapprocher de sa singularité propre dans le jeu et d'observer l'effet produit sur le monde, sur le public⁷³. La pédagogie passe d'abord par le bide⁷⁴ : ce n'est pas du personnage présenté que le groupe rit, mais de la personne mise à nu, confrontée à ses propres faiblesses. Ces faiblesses peuvent alors devenir des forces théâtrales en rendant sensible l'inadaptation même au réel, différente chez chacun·e. Les élèves partent ainsi « à la recherche de leur propre clown », processus personnalisé qui a marqué de manière indélébile les techniques de clown. Quand je parle de clown autour de moi, j'entends très souvent « Et alors, comment on fait pour « trouver son clown » ? » La pédagogie de Lecoq fixe aussi deux points importants dans les techniques de clown contemporaines : le rapport à la singularité, donc le travail en solo, et l'importance du rapport au public (« On ne fait pas le clown devant un public, on joue avec lui⁷⁵ »), qui était déjà une caractéristique du jeu du clown élisabéthain et que Lecoq considère, au-delà de ses effets comiques, comme une manière d'être connecté·es au présent. Même si Lecoq affirme que sa technique ne prend sens qu'à l'aboutissement des deux ans de sa formation⁷⁶, elle a considérablement marqué les formations actuelles, d'autant que la majorité des formateur·rices français·es de clown viennent aujourd'hui de son école⁷⁷. Toustes les enquêté·es de la thèse de Zed Cézard parlent de leur clown comme d'un double de soi⁷⁸, ce clown qu'il a fallu chercher et qui a été trouvé.

Néanmoins, les situations réelles sont diverses et complexes. CO dit par exemple avoir « son » clown, Proserpine, mais sa méthode ne repose pas du tout sur la quête d'un clown propre à chacun·e. Éric Blouet pour sa part refuse d'avoir un seul clown, de même qu'il rejette radicalement cette méthode qu'il compare au port d'un pyjama et qu'il trouve limitante dans les possibilités de jeu. Pour lui, s'il n'y a pas un clown, c'est qu'il n'y a pas un autre personnage que soi : la personne est le clown, le clown peut donc être aussi multiple que la personne. Cela s'explique peut-être par le fait qu'il ait suivi des formations de mime et de théâtre mais jamais de clown, et s'éclaire lorsqu'il cite Jango Edwards comme inspiration marquante lors de notre entretien. Ce clown américain considérait également le clown comme une philosophie de vie et poussait à l'extrême ces personnages provocateurs aux influences multiples.

73 LECOQ Jacques, *Le Corps poétique, op cit.*, p.203 : « Pendant des mois, j'ai demandé aux élèves d'observer le monde et de le laisser se refléter en eux. Avec le clown, je leur demande d'être eux-mêmes le plus profondément possible et d'observer l'effet qu'ils produisent sur le monde, à savoir le public. »

74 LECOQ Jacques, entretien avec Jean PERRET, *Le Théâtre du geste*, Paris, Bordas Spectacles, 1987, p.116.

75 LECOQ Jacques, *Le Corps poétique, op cit.*, p.56.

76 *Ibid.*, p.204.

77 CÉZARD Zed, *Les « Nouveaux » clowns, op cit.*, p.82.

78 *Ibid.*, p.107-108.

Nina Roy considère que ce renouveau du clown est issu de recherches qui sont propres à chaque formateur·rice et qui n'ont pas de lien entre elles. Elle va jusqu'à dire que leur seul point commun est d'avoir accolé le mot « clown » à leur pratique. Il est certes très important de noter l'extrême diversité des conceptions et des pratiques de clown, mais je n'irai pas jusqu'à dire qu'elles n'ont rien en commun. Il me semble que l'aspect transgressif et le rire sont au minimum deux éléments qui fondent les techniques de jeu. Il sera montré plus tard dans le mémoire que même les traditions du costume ne sont peut-être pas insignifiantes pour la formation des techniques⁷⁹.

Perspective « panhistorique »

Si, comme le dit Nina Roy, ces nouvelles techniques sont indépendantes de l'histoire du clown de cirque, elles le rejoignent tout de même au niveau de l'imaginaire qui entoure le clown. Lecoq semble avoir tiré l'art du clown vers la construction d'une singularité plus forte, mais la transgression des normes par l'exposition de ses faiblesses, le travail du corps et le comique demeurent. La seconde option de lecture de Nina Roy consiste à inclure le clown contemporain au sein d'une histoire beaucoup plus grande des « amuseurs », toutes époques et géographies comprises ; elle propose de la qualifier de « panhistorique ». C'est par exemple le point de vue adopté dans le livre *Clowns et farceurs*⁸⁰ qui rassemble de nombreux·ses auteur·rices ou dans la conception d'un des fondateurs de Bataclown⁸¹, Bertil Sylvander. Dans son article « L'archétype du clown. Approche anthropologique et historique⁸² », il souligne l'impossibilité d'avoir une seule définition du clown et affirme que ses diverses représentations varient selon les contextes et histoires sociales. Il trace alors une parenté entre : les bouffons du Moyen-Âge et les fous de cour – archétypes de l'idiot mis à part mais nécessaire à la société, transgressif et critique ; les clowns de théâtre : dans les pièces élisabéthaines écrites (comme Falstaff dans *La nuit des rois* de Shakespeare) et jouées, avec les acteurs victoriens très en relation avec le public ; les stratégies d'évitement des censures : pour les artistes de foire en France avec les diverses interdictions de parole par Napoléon, et la censure morale élisabéthaine en Grande-Bretagne qui développe le goût du « non-sens » d'une part et fait passer les personnages clownesques à l'écrit d'autre part ; les personnages comiques de la *commedia dell'arte* en Italie ; les clowns de cirque, enfin, avec les scénarios types qu'ils créent et qui sont dépassés par les clowns du XXème siècle et l'essor des

79 Voir II.2., p.69-70.

80 FABRI Jacques et André SALLÉE (dir.), *Clowns et farceurs*, Paris, Bordas, 1982.

81 Bataclown est une compagnie influente aujourd'hui dans le milieu du clown pour son organisme de formation de clown (pour « trouver son clown » puis se professionnaliser en tant que clown en intervention sociale, la création de la revue *Culture Clown* et l'invention de la « clownanalyse ». Site internet du Bataclown : <https://www.bataclown.com/>.

82 SYLVANDER Bertil, « L'archétype du clown. Approche anthropologique et historique », sur le site *Bataclown*, 2010. (En ligne : <https://www.bataclown.com/L-archetype-du-clown-Approche-anthropologique-et-historique.html> ; consulté le 20 janvier 2024)

figures clownesques au cinéma (les Marx Brothers, Charlie Chaplin, Buster Keaton, *etc.*) Il repère aussi le changement du clown « post-moderne » après Lecoq, qu'il voit lui aussi comme une individuation du clown, mais allant de pair avec une extrême diversification.

Sans tracer une filiation aussi directe, Nathalie Vienne-Guerrin et Philippe Goudard datent l'apparition du nom et de la figure au XVI^{ème} siècle, mais relèvent son association à des figures antérieures encore au Moyen-Âge. Dans la branche européenne occidentale, y sont cités entre autres : Bromios le turbulent, une des manifestations de Dionysos ; les acteurs du drame satyrique ; les serviteurs transgressifs des comédies d'Aristophane ; les masques des atellanes romaines et les valets des comédies de Plaute ; les protagonistes des fêtes rituelles d'inversion et des carnivals ; les sots des sotties ; les bouffons et farceurs ; les fous de cour ; les diables des mystères et des moralités médiévales puis de la Renaissance et leur valet, le *Vice* ; les *zanni* de la *commedia dell'arte* ; ou encore Arlequin. Iels admettent des liens entre ces figures, mais mettent en doute la possibilité d'établir une continuité linguistique et formelle au-delà de la symbolique. Les points communs entre ces différentes figures sont donc très généralement la marginalité, la transgression et le comique. Ce que cette perspective « panhistorique » met en valeur, c'est la fonction du clown dans la société : affilié à tous les transgresseurs de l'histoire, dont certains avec un rôle clair de contradicteur social, le clown apparaît comme un archétype de la remise en question des normes, partout et de tout temps.

Elisabeth Fouquet-Demange, clown proche du Bataclown également, ayant travaillé avec un héritier de Lecoq, fait partie de ceux qui vont jusqu'à relier cet archétype aux « clowns rituels » de cultures nord-amérindiennes, océaniques et africaines. Ce rapprochement peu précis entre cultures issues de plusieurs continents et de traditions différentes semble à première vue rapide et réducteur, bien qu'une connaissance approfondie de ces traditions (que je n'ai pas) soit nécessaire pour valider ou invalider l'hypothèse d'une filiation. Elle cite son ancien professeur Serge Martin, autre élève de Lecoq qui a fondé sa propre école à Genève, qui parle des clowns comme « comiques à résonance profonde⁸³ » pour aborder une catégorie interculturelle. Elle prend appui sur Laura Levi-Makarius avec *Le sacré et la violation des interdits*, ouvrage qui est aussi mentionné par le fondateur de Bataclown déjà évoqué Bertil Sylvander et le sociologue Zed Cézard, et qui semble être une des seules références académiques pour évoquer ces « clowns rituels ». Levi-Makarius tente d'y comprendre le rapport entre le tabou et sa violation (notamment autour de l'exogamie et à partir de la question du sang) autrement que comme une déviance, mais comme une dialectique : la violation des interdits confirme les interdits autant qu'elle est confirmée par eux. Sa démonstration ethnologique a pour implicite une séparation entre nature et culture et s'appuie sur cinq figures, mythiques ou incarnées, issues de nombreux continents, dont les deux dernières sont le *trickster* et

83 MARTIN Serge, *Le Fou, Roi des théâtres*, Paris, L'Entretemps, 2015 (1985).

les clowns rituels. Il est étonnant de remarquer qu'un livre qui n'a eu aucun écho dans la communauté anthropologique ni dans des disciplines proches⁸⁴ soit en revanche utilisé par plusieurs clowns ou penseur·euses autour du clown. Là où la communauté universitaire ignore sa publication en 1974 en raison de l'opposition de Levi-Makarius au structuralisme et de sa méthode ethnologique un peu anachronique, de nombreux clowns récupèrent cette littérature pour prouver ou légitimer la dimension rituelle du clown dans les sociétés européennes, en l'occurrence en France.

Le *trickster* est un nom générique rendu célèbre par les études de l'anthropologue américain Paul Radin pour désigner un personnage mythique farceur présent dans de nombreuses cultures et folklores. Il est radicalement ambivalent, à la fois bon et mauvais, semeur de désordre et force nécessaire au maintien de la société, à la frontière entre les mondes divin et humain. Les clowns rituels, selon Levi-Makarius, seraient l'équivalent dans le rituel de ce personnage mythique. Ils chantent et dansent à contre-temps et auraient, de manière générale, un comportement « à l'envers » au sens littéral (ils parlent et agissent dans le sens inverse de l'habituel). Leur contact avec les fluides humains leur conférerait des pouvoirs magiques et médicaux. D'après Levi-Makarius, le clown rituel, isolé du reste du groupe, viole les tabous en même temps qu'il minimise leurs effets, prenant sur lui les contradictions de la communauté. Il révèle toujours la relativité des normes mais les maintient par le même temps, le ridicule apparaissant comme un châtiment pour cette transgression. Levi-Makarius utilise ce nom générique de clowns rituels pour parler de nombreux exemples, dont les *Heyoka*, souvent mentionnés en lien avec le clown, indépendamment de cette autrice. L'*Heyoka* est considéré comme l'homme du contraire dans certaines communautés des peuples autochtones d'Amérique du Nord, chez les Lakotas notamment⁸⁵, il adopte une logique d'inversion dans des rituels pour soigner certains maux de la communauté. John Fire Lame Deer, *lakota* lui-même, l'a associé au clown en traduisant *Heyoka* par l'anglais *clown*⁸⁶. Tandis que Levi-Makarius voyait dans les sots et les fous du monde chrétien des équivalents de ces clowns rituels en général, Elisabeth Fouquet-Demange, qui la cite, affirme même que Roger Caillois émet l'hypothèse que les clowns de cirque en descendent⁸⁷ et elle fait des parallèles explicites entre leurs caractéristiques communes. Elle évoque le passage d'une réelle marginalité à une transformation symbolique pour les fous médiévaux, dont le partage entre performance et folie est souvent trouble. Choisir celui qui est dénigré et marginalisé permet de feindre l'absence de valeur de la parole pour

84 TESTART Alain (dir.), « Qui a peur de Laura Makarius ? Enquête et réponses à l'enquête », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n°3, 1987. pp. 59-64. (En ligne : <https://doi.org/10.3406/gradh.1987.1065> ; consulté le 20 juin 2024).

85 GOUDARD Philippe, Wei LIANG, Marisa RIBEIRO SOARES, Rafael RESENDE MARQUES DA SILVA, « Cultures », *Profils du clown, op cit.* (En ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/cultures> ; consulté le 20 décembre 2023).

86 FIRE LAME DEER John et Richard ERDOES, *De mémoire indienne : en quête d'une vision*, trad. Jean-Jacques ROUDIERE, Bénéix, Éditions Présence Image & Son, 2009.

87 Je n'ai jamais retrouvé la référence.

expulser les tensions tout en maintenant l'ordre social⁸⁸. Les liens qu'elle fait tiendraient donc à la place de ces personnages dans la société, marginale, et à leur rapport à l'ordre et au désordre⁸⁹.

Présent chez les fous médiévaux d'une manière et d'autres manières chez certains personnages avec des mécanismes comiques ou des logiques de l'inversion dans les rituels de peuples autochtones, ce mécanisme de l'exclu utile à l'équilibre social ou libérateur semble être le motif de tous ces rapprochements. Les clowns rituels, possiblement considérés comme des chamans (selon l'utilisation actuelle extensive du mot) sont à l'origine d'un rapprochement courant et généralisant entre clown et chamanisme. Le mot « chamane » viendrait du russe *chaman*, qu'on peut traduire par « prêtre, médecin, magicien » et du toungouse (nom générique des langues de peuples autochtones de Sibérie) *šaman*, « moine »⁹⁰ et a d'abord été utilisé par les ethnologues pour décrire le « prêtre » de certaines communautés en Asie centrale et septentrionale, « spécialiste d'une technique donnée de l'extase, exerçant des fonctions de devin et de guérisseur⁹¹ ». Le mot de chamanisme s'est ensuite étendu au-delà de l'Asie, à l'appellation de tout ensemble de croyances, de pratiques magiques, religieuses, de transe, ou de communication avec les esprits faites par une personne pour la communauté. Depuis les années 1960, des pratiques d'abord proches de mouvements associés au New Age⁹², qualifiées ensuite de « néo-chamaniques », récupèrent et réinventent certaines techniques, les mettant davantage au service d'un dépassement de soi que d'un contrepoint utile à tout un groupe social. Dans leurs évolutions récentes, les néochamanismes ou prétendus chamanismes (recoupant souvent des pratiques extrêmement diverses), semblent tisser beaucoup de liens avec le clown, j'en reparlerai rapidement.

Il suffit de taper « clown et chamanisme » sur internet pour comprendre le phénomène : des dizaines de stages invitent à réveiller le joueur en soi, la créature clownesque, la « maître·sse fou·folle » (pour ne pas dire chaman), à poser un regard de dérision sur soi, à s'émerveiller de l'instant présent et à aller au-delà de soi-même. L'accumulation de ces stages est dû à un essor du néochamanisme qui surfe sur la vague du développement personnel d'une part, et de la prolifération de stages de clown en raison du besoin de rémunération et de légitimation des personnes clowns⁹³, d'autre part. Éric Blouet – précisant qu'il n'est ni thérapeute ni guide spirituel mais simplement

88 LEVER Maurice, *Le sceptre et la marotte. Histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1999, p.6.

89 Voir aussi le catalogue de l'exposition *Les maîtres du désordre* au Musée du Quai Branly qui fait les mêmes liens : *Les maîtres du désordre*, Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, 2012.

90 Définition de « chamanisme » CNRTL (TLFi), étymologie : <https://www.cnrtl.fr/definition/chamanisme>.

91 *Ibid.*

92 La catégorie New Age, né aux Etats-Unis dans les années 1960, regroupe un ensemble hétéroclite de pratiques indépendantes de spiritualité en Occident, souhaitant réenchanter le monde consumériste et industriel, et dont la vocation commune est de transformer l'individu par l'éveil spirituel et, en conséquence, de changer l'humanité. Aujourd'hui, nombre de ces pratiques font elles-mêmes partie du système capitaliste et participent à l'idéologie de la croissance, jouant sur le « développement personnel » de l'individu.

93 CÉZARD Zed, *Les « Nouveaux » clowns*, *op cit.*, p.78-82.

artisan comédien⁹⁴ – participe à l’animation de certains de ces stages en dehors des siens propres qu’il donne uniquement sur les outils du clown pour l’acteur·rice. Éric Blouet demeure un des formateurs de clown les plus réputés aujourd’hui et il semble significatif en regard du paysage français que sa pratique se tourne davantage d’année en année vers la thérapie et la spiritualité, même s’il s’en défend. Que penser du nombre de personnes qui affirment que le clown leur a sauvé la vie⁹⁵ ? Je ne veux pas dire que penser des personnes, mais du phénomène qui a permis ça. Zed Cézard note que le clown « permet d’offrir une voie de réconciliation avec l’échec tel qu’il est entendu socialement ou personnellement⁹⁶. » Il relève souvent l’ambivalence entre acceptation de l’échec voire de la marginalité, mais rachat d’une estime de soi positive et de la proximité avec son « être intérieur ». Zed Cézard en conclut que c’est certainement une des raisons du succès des formations de clown axées sur le développement personnel. Il partage aussi des témoignages de personnes pour qui le clown a permis la possibilité d’être marginal mais socialement admis d’une façon professionnelle⁹⁷. Je crois néanmoins que ce changement de vie produit par le clown touche à autre chose que les questions de réconciliation avec l’échec, d’estime de soi et d’identité sociale, qui sont celles qui intéressent Zed Cézard de son point de vue sociologique.

La comparaison entre clown et chaman s’arrête pour moi au concept très général de transgression de normes sociales. Comparer plus avant les représentations des clowns européens avec des rituels divers de multiples sociétés non-occidentales et peuples autochtones me paraît amplement limité. Sans s’inscrire dans un contexte particulier, dans l’exemple d’un village, d’une population ou d’une ethnie particulière, exposer des généralités imprécises comme des vérités me semble abusif. Nina Roy relève, à l’instar de Nathalie Vienne-Guerrin et Philippe Goudard, l’impossible continuité formelle et linguistique de cette parenté. Elle met néanmoins en garde :

Rejeter purement et simplement cette tendance historiographique revient à nier l’une des dimensions imaginaires fondamentales du clown. Situer le clown sur une échelle quasi cosmique relève en effet d’une tentation presque irrésistible de la part des auteurs et autrices, mais aussi d’une intuition commune à de nombreux et nombreuses artistes clown. De fait, la question n’est pas de se demander comment on peut légitimer historiquement cette perspective, mais d’où vient cette intuition (puisqu’elle ne vient pas de l’histoire) et comment la penser. Pour la traiter il faut donc des outils autres que ceux de l’histoire des spectacles, il faut sortir de la démarche historique⁹⁸.

94 « Je sais très bien que ce chemin a un impact direct sur la personnalité, mais l’objectif premier de cette démarche est ciblé sur l’art du jeu. Je pourrais parler d’éveil personnel, mais tout ceci dans un cadre théâtral... Je ne suis ni thérapeute ni guide spirituel, je suis juste un artisan comédien. » sur le site *Kaiowa Heyoka*. (En ligne : <https://www.kaiowaheyoka.fr/about-1-1> ; consulté le 4 août 2024).

95 Plusieurs personnes me l’ont dit ainsi lors de stages ; c’est dit également dans divers témoignages de *Culture Clown* ; et Zed Cézard en parle de manière un peu détournée dans la partie « Processus identitaire et travail créateur », *Les « Nouveaux » clowns*, *op cit*, p.110-115.

96 *Ibid.*, p.98.

97 *Ibid.*, p.100.

98 ROY Nina, « Comment faire l’histoire du clown ? », *op cit.*, p.4.

Je ne prétends pas avoir les outils pour comprendre de manière générale en France ce qui alimente ce fantasme d'un type de mysticisme non-occidental et ces rapprochements entre clown et chamanisme. Néanmoins, j'ai l'intuition qu'il comble un manque ou la sensation d'un manque de rapport au mysticisme ou à la spiritualité dans les sociétés européennes (affaiblissement des institutions religieuses, césures générationnelles, domination du rationnel dans tous les domaines). CO faisant elle-même des liens de ce type, il s'agira donc à l'échelle de mon étude de comprendre d'où vient cette intuition et d'essayer de la penser en regard de la technique développée.

Perspective sémantique

La troisième perspective de Nina Roy éclaire à mon sens les deux autres : elle part de l'apparition du mot au moment du théâtre élisabéthain à la fin du XVI^{ème} siècle. C'est le cas de Victor Bourgy, spécialiste du théâtre anglais de la période, qui nomme « surgissement du clown » l'émergence d'un mot et d'une figure théâtrale autour des années 1590⁹⁹. Selon l'*Oxford English Dictionary*, le terme clown apparaît au cours de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle et désigne un personnage, un emploi et une spécialité d'acteur. Il vient du terme *clod* ou *clot*, qui renvoie à une motte de terre et désigne une personne rustique, de la campagne : le paysan, le rustre, le lourdaud, le gars sans manières, bête. Le terme clown renvoie ensuite à l'acteur comique au statut particulier dans le théâtre élisabéthain, à la fois membre de la troupe et acteur à part, à qui le dramaturge réserve un espace de jeu spécifique et pour qui il écrit des rôles comiques.

Passer par le mot permet alors de tracer une histoire entre imaginaire et incarné : Nina Roy explique que si l'artiste clown disparaît pendant l'interrègne puritain de la période élisabéthaine, il subsiste dans les pièces écrites, et les artistes reviennent ensuite dans la pantomime victorienne. Cette manière d'historiciser permet une approche plus fine pour penser le clown, en prenant en compte ce « nomadisme » entre réalités scéniques diverses et symboliques portées par le mot. Néanmoins, Nina Roy relève un problème que pose cette perspective, similaire à celui que pose la perspective qui fait partir le clown au cirque : le clown n'apparaît pas de nulle part sur les scènes élisabéthaines, il est là aussi le résultat d'une hybridation. Elle conclut que, dans cette perspective, il s'agit bien de faire l'histoire d'un mot et non d'une figure ou d'une technique. Le clown, entendu comme une figure qui aurait traversé les âges, est donc un mythe : il n'existe pas dans le réel historique et encore moins de manière continue. De fait « l'histoire *du* clown » est elle aussi fictive. Si ce sont les acteur·rices qui opèrent le passage du clown victorien au clown de cirque, ce n'est pas le cas pour le passage du clown élisabéthain d'avant 1600 au clown victorien, où c'est le mot par

99 BOURGY Victor, « Le premier "clown" », dans Nicole VIGOUROUX-FREY (dir.), *Le Clown, Rire et/ou dérision ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

l'écrit qui perdure, ni pour le passage entre le clown du cirque classique et le clown contemporain, où le mot passe d'une figure à l'autre principalement par des souvenirs visuels et télévisuels. Les différentes manières de faire cette histoire *du* clown peuvent alors se lire comme des réponses construites par les clowns contemporains pour légitimer leur existence. Nina Roy cite enfin la définition d'un mythe selon Mircea Eliade : « [Le mythe] relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial. [Il] raconte comment, grâce aux exploits des êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence. (...) C'est toujours le récit d'une « création »¹⁰⁰. » Chacun·e alimente ainsi un mythe dont les origines et affiliations diverses le rendent d'autant plus malléable.

Synthèse des perspectives : l'histoire d'un mythe

L'ouvrage *Portrait de l'artiste en saltimbanque* permet de constater les variations de ce mythe au sein d'autres arts. Le titre en lui-même rappelle la mobilité des représentations derrière le mot, utilisant « saltimbanque » tandis que le contenu parle majoritairement des clowns, mais inclut les acrobates ou d'autres figures comiques. C'est un ouvrage de référence pour CO qui me dit pendant le stage d'avril avoir eu l'impression, à sa lecture, de se trouver face à l'évidente mise en mot de nombreuses de ses impressions sur le clown. Starobinski cherche à comprendre, indépendamment de l'histoire du clown, les raisons de l'attrait des artistes pour cette figure, au XIX^{ème} siècle et en arts plastique et en littérature principalement. Sa thèse est que le choix de cette figure, par une forme d'identification, permet de poser la question de l'art de manière détournée et parodique¹⁰¹. La double critique de l'honorabilité bourgeoise et de la vocation esthétique elle-même serait caractéristique de la modernité. Il relève la contemporanéité de la construction du mythe du clown par le cirque en Europe et de la période romantique. Les intellectuels reprennent alors, dans une réflexion sentimentale modelée par le regret d'une spontanéité originelle, cette figure qui apparaît spontanée, naïve et populaire, comme le reflet d'un monde perdu. Le clown répond donc déjà à un manque de la société moderne.

Starobinski lie ensuite cette figure de la corporéité, pleine « d'ironie pour la femme et pour l'amour », avec la mort, exprimant les misères de la condition matérielle « jusqu'à devenir eux-mêmes des fantômes, des revenants¹⁰² ». Il cite successivement Gautier, Baudelaire, Rouault et Miller, qui traitent, chacun à leur manière, cette figure comme une allégorie de la condition humaine contradictoire. « Envol et chute, triomphe et décadence ; agilité et ataxie ; gloire et immolation : le destin des figures clownesques oscille entre ces extrêmes¹⁰³. » Le clown est aussi

100 ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16-17.

101 STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque, op cit.*, p.7.

102 *Ibid.*, p.73. La citation précédente est tirée de la même page.

103 *Ibid.*, p.97.

souvent l'agent d'un salut dans ces représentations littéraires – ce qu'on retrouve en philosophie, je l'explique ci-après.

C'est ainsi que la culture la plus *avancée*, qui se croit exténuée, cherche une source d'énergie dans la primitivité. (...) La tendance archaïsante s'est transmuée ainsi en un appel aux profondeurs de l'inconscient : le rêve nous livre un fragment du monde primitif. Or le monde du cirque et de la fête foraine est comme un rêve éveillé : il nous offre, en pleine lumière, l'évidence de l'impossible¹⁰⁴.

À ce moment-là, Starobinski parle des « saltimbanques » en général, mais dans ce monde forain, le clown est, à mon avis, celui qui représente la marginalité sociale sur scène, tandis que tous les autres acrobates ne la montrent pas dans leur représentation. Il est sur le seuil entre « le monde surhumain de la divinité, et (...) le monde infrahumain de la vie animale¹⁰⁵ » mais aussi entre vie et mort, mensonge et vérité, jour et nuit, « seuil redoutable, mais où les contraires tendent à se concilier¹⁰⁶ ». Starobinski expose ensuite les rapprochements faits dans les représentations entre Arlequin et Hermès, dieu fripon renverseur d'interdits, où l'on trouve déjà en germe la cause du rapprochement entre clown et *trickster* et plus loin encore avec les « clowns rituels ». En retraçant les origines médiévales d'Arlequin, démon à figure animale devenu figure comique au fil des siècles, Starobinski montre le retournement opéré entre horreur sans nom et objet de représentations ; « c'est transformer ce qui nous dépasse en ce que nous dominons, c'est donner à l'indicible une figure définie¹⁰⁷ ». Ainsi, selon Starobinski, la virtuosité de l'acrobate figure à la fois une possession par la puissance surnaturelle et la maîtrise de celle-ci – comme dans l'antiquité où les acrobates conjuraient la mort aux funérailles en mimant la convulsion du retour à la vie¹⁰⁸. Si le clown n'a pas la virtuosité de l'acrobate, dans les tableaux qu'analyse Starobinski, il conserve l'aspect animal qui le rapproche de la mort¹⁰⁹. La succession entre Arlequin, les acrobates et le clown, est faite de la même manière dans le récit de Starobinski. En se concentrant sur les représentations, il devançait les difficultés historiographiques de Nina Roy. Il précise que toutes les significations qu'il présente sont parfois contradictoires, qu'elles peuvent s'exclure, que l'auguste n'est pas Arlequin, *etc.*,

Mais en s'identifiant tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre, l'artiste nous indique une ressemblance possible, dans la mesure même où angélisme et satanisme se ressemblent : ce sont les directions inverses et complémentaires que prend le désir de dépasser le monde, ou plus exactement d'introduire dans le monde le témoignage d'une passion venue d'ailleurs ou visant un ailleurs... Sous l'aspect de la victime expiatoire, le clown est expulsé du monde, il emporte nos péchés et notre honte, il passe dans la mort ; par son passage, il nous fait passer à notre tour dans le salut. Sous l'aspect du démon transgresseur, il surgit parmi nous comme un intrus, venu des ténèbres extérieures : il est peut-être celui qui avec été expulsé au commencement, la menace qui ne supporte pas longtemps d'être oubliée ou d'être refoulée au dehors : or dans la mesure où nous parvenons à

104 *Ibid.*, p.116.

105 *Ibid.*, p.122.

106 *Ibid.*

107 *Ibid.*, p.124.

108 *Ibid.*, p.122.

109 *Ibid.*, p.126.

incarner dans le jeu ce bond de la puissance sombre qui revient en nous, la « vieille calamité » s'allège, se mue en un élan vital et se libère dans la pure dépense du rire¹¹⁰.

Le clown, perçu à la fois comme victime expiatoire et comme démon transgresseur, transforme cette tension qui le dépasse en une force vitale, par le jeu, et en un élément tangible, par le rire.

Ces représentations artistiques ont forcément participé à la construction d'un mythe et de représentations qui vont bien au-delà du clown qui fait rire les enfants sous le chapiteau. Du côté de la sociologie, Zed Cézard confirme que « L'art permet de solidifier et de construire les significations mais aussi de les diffuser auprès d'un large public, dernier cercle de reconnaissance, qui s'en empare et construit des stéréotypes¹¹¹. » Il donne des exemples plus récents et liste l'influence de la littérature, du cinéma, de la musique, de la télévision et des médias¹¹². Il en conclue que les représentations artistiques s'affranchissent de la réalité empirique et se concentrent sur quatre aspects principaux des stéréotypes du clown : le génie romantique incompris et solitaire, le comique pour enfant, puéril, le monstre horrifique et l'idiot humilié et bouc-émissaire¹¹³. Par ailleurs, il repère aussi les grandes caractéristiques qui reviennent pour décrire la figure de la part des enquêtés (les clowns contemporains qu'il étudie). Il relève en premier lieu la folie et son lien originel au sacré, ainsi que le dédoublement de l'identité avec le personnage de clown pourrait être perçu comme une de ses manifestations artistiques.

Du côté de la philosophie, le clown n'a pas été pensé comme un contrepoint utile à la société, mais, à l'image du modèle du comédien-ne, comme un reflet du sujet humain. Daniel Payot retrace les réflexions sur l'humain qui prennent pour modèle la figure du clown chez des philosophes comme Bloch, Kracauer, Benjamin, Adorno, Anders... Certaines réflexions des auteurs partent d'expériences de spectateur-rices de clown, mais d'autres discutent simplement à partir de ses caractéristiques ou de son nom, preuves que le clown a existé et évolué indépendamment de la pratique. Ce panorama permet d'anticiper l'ampleur que prend cette figure dans les représentations du XXème siècle ; et si ce n'est son ampleur, son lien profond avec une notion qui peut paraître galvaudée mais qui sera centrale ici : l'humanité. Comme Starobinski repère à cette période une tendance archaïsante en art qui offrirait « l'évidence de l'impossible », Daniel Payot pointe les différents aspects de l'élaboration d'un sujet moderne certes vacillant, mais dont les gestes et le comportement manifestent un désir d'utopie maintenu. Le sujet abordé à partir du clown va à l'encontre d'un humanisme conservateur avec une volonté de maîtrise totale de soi et du monde, mais il n'est pas non plus un antihumanisme révolutionnaire ; les différentes réflexions des

110 *Ibid.*, p.131-132.

111 CÉZARD Zed, *Les « Nouveaux clowns », op cit.*, p.34.

112 *Ibid.*, p.36-46.

113 *Ibid.*, p.47.

philosophes questionnent plutôt « une indépassable aporie concernant l'humanité en général¹¹⁴ ». L'histoire du XXème siècle ne peut que remettre en question la notion d'humanité, mais ces analyses développées « au nom des clowns » suggèrent une impossibilité pour les philosophes de la période de se passer complètement du mot « humanité ». Je ne développerai pas davantage ici, mais j'utiliserai au cours de mon argumentation certains passages, pour mettre la pratique de CO en regard de questionnements philosophiques issus de la figure du clown, indépendamment de son histoire.

Cet ouvrage me permet aussi de me demander : si les conditions historiques ont changé, est-ce encore aujourd'hui la question de l'humanité et de son « essence » contradictoire qui occupe le clown ? Je crois que oui, mais avec des évolutions propres à nos sociétés contemporaines (je parlerai uniquement de la France). Tout d'abord, le rôle social des clowns s'est modulé par son intégration dans le marché des institutions et des entreprises : les clowns sont employés dans diverses institutions médicales et de soins ou vendent des services de médiation sociale ou de développement personnel à des entreprises. Mais les évolutions du clown ne dépendent pas seulement de celles du modèle économique, mais aussi de l'histoire intellectuelle. Les pensées qui rompent avec le dualisme nature-culture et donc humain-non-humain sont passées par là et influent sur toute l'histoire de l'art, selon Nicolas Bourriaud :

« Avec l'appui théorique d'une nouvelle génération d'anthropologues qui rejettent l'a priori de la séparation entre nature et culture, tout autant que la prééminence des sociétés occidentales sur les peuples étudiés, l'art inclut désormais dans cette perspective anthropologique les modes de pensée et de faire extra-européens, mais également l'ensemble des non-humains¹¹⁵. »

Or, les représentations du clown jusqu'ici exposées témoignent d'un rapport spécifique du clown à la séparation entre nature et culture. Je reviens à l'étymologie du mot à ce propos : il viendrait peut-être du germanique *klönne* qui signifie « homme rustique, balourd » à partir d'un mot désignant, à l'origine, une « motte de terre »¹¹⁶. En anglais, *clod* et *clot*, signifient « motte » autant que « balourd, rustre ». Le mot *clown* désigne donc un paysan stéréotypé avant de passer dans le vocabulaire du théâtre au XVIème siècle pour désigner le bouffon campagnard des pièces. L'étymologie de l'anglais *clown* reste néanmoins discutée. Certains considèrent qu'il vient du latin *colonus*, puis *couloun* en occitan, désignant le colon romain, légionnaire « retraité » à qui l'on attribue des terres dans des provinces qui correspondent actuellement au sud de la France. Raillé par la population locale, le terme désigne ensuite par extension des marginaux des campagnes, avant de passer dans l'anglais après la période de présence anglaise dans le sud-ouest occitan¹¹⁷. Dans tous

114 PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns*, op cit., p.141.

115 BOURRIAUD Nicolas, « L'artiste comme anthropologue moléculaire », *Inclusions : esthétique du capitalocène*, op cit., §12.

116 « Clown », *Le Robert historique de la langue française*, Paris, 1998

117 LIBERMAN Anatoly, « Clown : the KL-series pauses for a while » sur *OUPblog*, blog de l'Oxford University Press, 2016. (En ligne : <https://blog.oup.com/2016/08/clown-word-origins/> ; consulté le 29 janvier 2024)

les cas, le mot désigne un campagnard ; en opposition à la culture, l'esprit, la ville ou la communauté, son étymologie pointe toujours vers l'inculte exclu, du côté de la nature, du corps, du bas. Cette séparation entre nature et culture rejoint toutes les perspectives : la Renaissance anglaise de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle se distingue par sa richesse artistique, ses activités économiques à l'internationale, le développement de nouvelles industries et sa croissance démographique ; « l'âge d'or » associe la culture aux villes, géographiquement, et aux nobles et notables, socialement. L'émergence des cirques à la fin du XVIII^{ème} puis tout au long du XIX^{ème} siècle va de pair avec celle de la propriété privée et du capitalisme, puis évolue en phase avec la culture marchande et citadine. C'est aussi l'époque des cabinets de curiosités, des expositions d'ethnographie coloniale, du goût pour les objets et êtres issues de contrées lointaines, pour le bizarre et l'étranger. Le non-humain est ainsi défini comme le non-blanc et le non-homme ; le contre-nature donc. L'idée de « contre-nature » montre comment le « naturel » est associé à un type culturel et biologique spécifique, qui est celui qui détermine les normes de la culture. La science qui va amener la rationalisation (économique et politique) confirme la séparation entre l'humain (ici l'homme blanc) et le reste du vivant. Le clown est donc toujours apparu comme un contrepoint naturel (au sens de spontané et d'archaïque cette fois) à la société cultivée et moderne, et il n'existe que par cette opposition, qu'il vient confirmer autant qu'elle le détermine.

Avant de récapituler comment ces perspectives sont actualisées dans le paysage clownesque contemporain, je bifurque vers les conceptions de Caroline Obin par rapport au clown de cirque et à la vision « panhistorique » du clown, pour inclure ensuite sa pratique dans ce paysage.

I.2. Le positionnement de Caroline Obin

Le clown de cirque : un anti-héros dans un cercle

CO intègre les trois perspectives dans sa conception du clown : elle revendique un héritage direct avec le cirque de piste ; elle confère au clown un rôle social, se demandant s'il est encore possible qu'il ait une fonction politique pour la société ou si son importance réside dans la possibilité personnelle de changer de conception du monde et de rapport au monde ; enfin, elle a déjà mentionné l'existence du clown uniquement en tant que mot à une certaine période. Cette conscience de la multiplicité des définitions derrière le mot clown la pousse à parler de *son* mouvement de « clown pistellaire », en rapport avec l'importance du circulaire et des origines circassiennes dans sa méthode. Elle parle même de « flown », néologisme qui mêle le clown et le flou (concept très important dans sa pratique, j'en reparlerai) et qu'elle propose pour permettre aux stagiaires clowns de ne pas avoir peur de s'éloigner de ce qu'ils connaissent déjà. Le premier jour, lorsque CO retrace son parcours après que chacun·e se soit présenté·e, elle explique s'être toujours beaucoup interrogée sur la définition du clown. Sa formation avec Catherine Germain et François Cervantès au CNAC a été très importante dans son parcours, mais le clown semblait s'y présenter comme quelque chose à avoir ou non, entretenant d'une certaine manière le mythe artistique du génie. CO a ensuite beaucoup pensé sa pratique et décidé de construire une technique à partir d'éléments fondamentaux du clown qu'elle a trouvés ; elle parle le premier jour de traduction dans la technique de conception abstraites. En entretien, elle me dit :

J'ai toujours dit : je veux faire du clown traditionnel, c'est-à-dire que je veux comprendre ce que c'est ce cœur donc, à la base, ce clown. Et la seule façon que j'avais de pouvoir le comprendre c'était d'essayer de m'appuyer sur des définitions puisque de toute façon, dans tout ce qu'on pouvait relater comme exemples de clowns, aucun ne ressemble à aucun. (...) si tu veux être clown traditionnel, tu dois déjà tout réinventer ; c'est-à-dire que tu dois être unique de toute façon.

CO considère donc à la fois que l'origine du clown se trouve au cirque, mais qu'il n'en a pas une définition fixe pour autant. Ces éléments de définition qu'elle évoque comprennent d'abord des écrits sur le clown : écrits théoriques comme l'ouvrage de Starobinski, représentation dans la littérature, témoignages de clown, *etc.* ; mais aussi, au vu de la rareté de cette première catégorie, des écrits théoriques qu'elle a elle-même relié au clown, mais qui n'ont, *a priori*, aucun lien avec lui. Ce sont donc des conceptions du clown qui lui sont extérieures qui fondent sa pratique, mais aussi ses propres conceptions, dans la manière qu'elle a de sélectionner celles des autres, puis de penser sa pratique en allant chercher d'autres références. Néanmoins, l'élément central auquel elle se rattache, jusqu'à former le nom de son mouvement de « clown pistellaire », est l'origine

circassienne du clown, et ce pour deux raisons principalement : l'importance du cercle, et la construction du clown à l'inverse des autres disciplines qui se veulent surhumaines.

Pendant notre entretien en février, elle me dit avoir été bouleversée par le passage au circulaire lorsqu'elle est prise au CNAC, après un parcours de théâtre pendant son adolescence. Pour elle, le cercle de la piste réunit historiquement des acteurs qui ne jouaient qu'en frontal, dans des foires, des théâtres ou dans la rue, dans toute l'Europe. La nécessité de faire un cercle a été de faire courir les chevaux pour l'art militaire qui fonde le cirque, mais l'essor de ces spectacles amène la mise en place d'intermèdes, notamment comiques, qui appellent l'emploi de ces acteurs. « Donc c'est un agglomérat, c'est quelque chose qui devient un être hybride et bâtard, qui en plus renaît du fait d'être dans un cercle. » Je n'ai jamais vu mention de la question du circulaire dans l'histoire du clown, en revanche elle fait écho à des écrits sur le théâtre qui remontent à l'amphithéâtre antique¹¹⁸. Il paraît évident que ce nouvel espace amène des reconfigurations de jeu : la bonne perception de tout le public, même celui qui est derrière le clown, nécessite une entièresité physique du clown ainsi qu'une certaine exagération. Dans l'autre sens, s'il veut établir un contact avec tout le tour de la piste, le clown doit être extrêmement ouvert et à l'écoute.

Ensuite, selon CO, le cercle « est très intéressant aussi du fait qu'un spectateur dans un cercle ne voit pas un clown. Il voit un clown avec des spectateurs. Il est finalement présent en tant que spectateur face à lui-même (...) Donc, il y a quelque chose de l'inclusion, par son regard, de lui-même, dans le jeu. » Cette configuration aurait été déterminante dans le mode de jeu du clown : il ne représente plus l'objet d'un regard (« voyeur », précise même CO), mais le centre d'une communauté de corps qui se reconnaissent. A propos du passage en frontal, que CO a elle-même expérimenté ces dernières années dans ses spectacles, elle affirme que le rire, grâce à son aspect bruyant, permet de s'approcher de cette conscience mutuelle des corps. Plus loin encore, la question du cercle l'amène jusqu'à des questionnements métaphysiques : « la question d'un moi qui ne se fait que par l'altérité... parce que tout ça pour moi c'est vraiment la piste, mais aussi le cercle rituel. Ce n'est pas pour rien que la balance a raisonné pour moi aussi fort quand je travaillais au cirque. » L'origine du clown dans l'espace du cirque devient alors un moyen de penser des questions qui recoupent davantage la deuxième perspective historiographique et qui sont centrales pour elle : le rôle social du clown – car CO, je pense, entend le rituel comme rituel social. Néanmoins, la mention de « cercle rituel » accolée à celle de la balance (exercice principale de sa méthode en lien avec une pensée animiste et se pratiquant en circulaire¹¹⁹) évoque un rituel social *et* spirituel.

J'avais déjà cette intuition en février au moment de l'entretien, et à ma question « Est-ce que tu dirais que le clown ou ta pratique de clown peut toucher à quelque chose de l'ordre d'une

118 Notamment Denis GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé, 1998, p.14.

119 L'exercice est développé en III.1.

spiritualité ? » (CO n'avait pas posé ce mot elle-même), elle répond qu'elle ne croit pas du tout en quelque chose de plus grand que nous ou en un Dieu, mais qu'elle pourrait se considérer comme une « laïque spirituelle ». Elle affirme que sa pratique lui permet en effet d'accéder à des dimensions auxquelles elle n'a pas accès quand elle est elle, Caroline. Cette formulation confirme la différence identitaire et surtout au niveau de son état de conscience, entre sa personne et son personnage, son état hors du clown et en clown.

(...) qu'il y ait plein de choses invisibles à l'œil nu, mais potentiellement accessibles si on se met un peu au boulot, des dimensions autres, j'en suis persuadée. Je pratique la transe (la transe auto-induite), qui pour moi est très, très proche de la balance. Et c'est un état de conscience modifiée, qui vient te mettre en connexion avec des dimensions auxquelles tu ne t'autorises pas à avoir accès d'habitude parce que tu ne te concentres jamais à cet endroit-là. Et que ça n'existe même pas. (...) Donc, si "être spirituel", c'est être lucide que la science ne dévoile absolument pas tout et est en incapacité de dévoiler toutes les dimensions (...), j'en suis persuadée.

Pour elle, ce que j'ai appelé « spiritualité » semble être simplement un autre mode de pensée que la rationalité : le corps, en lien avec tout ce qui l'entoure dont les phénomènes invisibles, porte une autre logique. CO précise ensuite que ce que j'ai nommé spirituel n'est pas une donnée mystique inaccessible, c'est à disposition de tout le monde : il n'y a pas d'élus, mais une technique. La manière dont cette autre logique – que j'appelle pour le moment « mouvement du vivant » – se traduit dans une technique concrète sera l'affaire des deux prochains chapitres.

Le mot de « transe » regroupe des pratiques extrêmement diverses, solitaires ou collectives, avec l'aide de sons répétitifs de tambour ou en silence, *etc.* La pratique de la transe auto-induite ou transe cognitive auto-induite¹²⁰ fait aujourd'hui l'objet de recherches scientifiques, introduites par Corine Sombrun en France après avoir été initiée à la transe pendant plusieurs années en Mongolie, ce qui a permis de légitimer la pratique autant que de l'étendre à des contextes non spirituels. C'est le cas de la pratique qu'en a CO. Celle-ci me décrit, dans une conversation en dehors des horaires du stage, les mécanismes pour entrer dans cet état de transe : il s'agit de repérer, à force d'entraînement, des mouvements du corps particulier qui nous échappent au moment où l'état de conscience se modifie, pour pouvoir ensuite, en reproduisant ces mêmes mouvements, retrouver l'état de conscience. Le fait de relier état de conscience et mouvement se retrouve dans toute la pratique de CO, j'en reparlerai.

Le deuxième aspect fondamental du clown de cirque pour CO tient à son opposition aux autres disciplines qui jouent sur des capacités ou des caractéristiques physiques perçues comme surhumaines. Le troisième jour par exemple, CO revient sur le fait que l'art du clown se cristallise en Europe au cirque, au milieu des héros, des disciplines extraordinaires, qui vont contre la « nature humaine ». Pour CO, le chemin du clown va être celui inverse : il va contrer la nature humaine, au

120 GREGOIRE Charlotte, Corine SOMBRUN, Olivia GOSSERIES et Audrey VANAUDENUYSE, « La transe cognitive auto-induite : caractéristiques et applications thérapeutiques potentielles », *Hegel*, 2021 (n° 2), p. 192-201. (En ligne : <https://www.cairn.info/revue-hegel-2021-2-page-192.htm?contenu=article> ; consulté le 2 juillet 2024)

sens de ce qui est prétendu naturel par le corps social. Alors que les autres disciplines du cirque vont contre la « nature » au sens d'éléments contingents du monde (la gravité par exemple) ou biologiques (marcher sur les deux membres inférieurs) et qu'elles recherchent l'extraordinaire, le clown va contre la supposée « nature humaine » qui est en fait le construit social intégré comme naturel, il va vers l'« infraordinaire ». Deux définitions de la nature s'opposent à nouveau : le naturel comme construit social alors fondé par l'homme blanc au moment de la naissance du clown de cirque, et le naturel perçu indépendamment de la séparation entre nature et culture, comprenant la nature comme l'ensemble des choses et se rapprochant alors de l'évidence ou de l'authenticité. Cette deuxième définition est vague, précisément parce qu'elle s'échappe de toute norme d'emploi. Je crois que tout l'enjeu de la pratique de CO est de trouver un jeu flou qui puisse ainsi chercher collectivement une forme de vérité « naturelle ». C'est en ce sens que j'appelle la seconde logique de pensée « mouvement du vivant » : ce n'est pas une entrée dans le naturel en opposition au culturel, mais une prise en compte plus large de tout ce qui est vivant.

Je note que si le référentiel normé de base pour le clown de cirque correspond à la fondation de la rationalisation, qui fonctionne sur la séparation de l'homme blanc (l'humain) et le reste du vivant, il n'est pas étonnant que la pratique de CO recoupe ensuite des concepts issus des études et mouvements queer, décoloniaux, et qu'elle s'éloigne de l'objectif de résultat pour mettre en valeur le processus. C'est aussi dans cette réflexion sur les processus que CO se rapproche de l'art contemporain. CO a fait un mémoire (qu'il serait possible de catégoriser comme recherche-création) pour penser le clown comme être plastique¹²¹. Elle dit s'être rapprochée du vocabulaire de la performance grâce aux arts plastiques, le clown étant difficilement pleinement assimilable au théâtre ou au cirque.

Elle considère ainsi le clown comme une œuvre d'art plastique, comme elle me le dit en entretien, racontant ses expérimentations de dispositifs pour créer du commun¹²² : le clown, déplacé hors du cadre de représentation, dans l'espace public ou dans un logement, « crée vraiment une brèche dans le monde des humains, qui lui est tellement formaté, tellement attendu, tellement restreint à des règles, que d'un coup, (...) tout change. » Le clown semble ainsi appartenir ici à la fois au monde de l'art (en tant que dispositif artistique) et au monde des humains (en tant que personne vivante), ouvrant ainsi une brèche dans le social. Cette matérialité du clown comme dispositif artistique tient au fait que CO a un personnage fabriqué, maquillé, qui représente un décalage par rapport à un être humain, mais aussi à la posture plastique qu'elle adopte et qui sera

121 OBIN Caroline, *Repenser le clown comme être plastique*, mémoire de Master 2 en Arts plastiques – création, théorie, médiation, Université de Toulouse Jean Jaurès, 2017.

122 À partir de Nicolas BOURRIAUD, *Esthétiques relationnelles*, Dijon, Les Presses du réel, 1998. Et Estelle ZHONG MENGUAL, *L'Art en commun*, Dijon, Les Presses du réel, 2019. De deux manières différentes, ces auteures examinent comment l'art contemporain peut mettre en place des espaces de dialogue et de partage, réinventant le collectif en créant des communautés éphémères qui remettent en question les structures sociales existantes.

développée tout au long des deux prochains chapitres. Et ce personnage non-humain mais pourtant vivant remet en question les normes et les identités sociales, trop généralement comprises comme humaines. Elle évoque ainsi dans la présentation du premier jour la « performance de trimballer un personnage toute sa vie » à propos de Proserpine, s'inscrivant dans cette majorité de praticien·nes qui ont *leur* clown.

Le lien avec les pratiques extra-européennes : quels enjeux ?

Le clown traditionnel représente donc une référence fondamentale pour CO. Cela ne l'empêche pas pour autant de considérer que le clown, dans sa manière de suivre le mouvement du vivant plutôt qu'une logique rationnelle, a une posture qui ne se rapporte pas à un rapport au monde occidental. La transgression du corps social va donc de pair avec l'entrée dans un mouvement vivant plus vaste. Néanmoins, je me suis demandé comment comprendre ce « mouvement du vivant » autrement que comme un état de nature. Comment comprendre ce vivant autrement que comme le « nature » du dualisme nature-culture ? Comment éviter l'assimilation de cet état « naturel » tout à la fois à l'enfant, à l'humain préhistorique et à celui d'une société dite, encore récemment, « primitive » ? Car ma première intuition a été de comprendre la transgression évoquée par CO comme une régression temporelle, sur plusieurs niveaux. J'exposerai d'abord les arguments qui vont dans ce sens pour pouvoir ensuite discuter cette hypothèse.

CO conçoit le « corps social » à la fois comme ensemble d'individus qui composent une société régie par des normes, mais aussi comme le corps physique construit par ce corps social. La transgression du corps social relève, dans sa pratique, d'une transgression de son propre corps ; c'est d'abord une transgression de soi-même. A propos de cette transgression intime, CO utilise souvent les expressions d'un « retour à » une « préhistoire » ou à un état de l'enfance, à l'« infra » *etc.*, mais elle n'a jamais utilisé le mot de régression, elle parle plutôt de déconstruction. Quand elle parle d'inclure l'autre (l'autre ne se restreignant pas à l'humain) à l'intérieur de soi pour sortir d'une relation d'exploitation avec ellui, elle évoque un changement de « cosmologie ». Pour elle, le clown est le monde – il semble donc être à la fois la cause et le moyen d'un changement de vision du monde. Elle utilise aussi souvent le verbe « décoloniser » ou ses dérivés, pour transmettre l'idée d'une occupation et d'une exploitation abusives d'un territoire, le corps, par des normes ou des jugements issus du corps social, qui plus est occidental, capitaliste et colonial. Ici, le corps peut être compris comme un territoire occupé, l'importance donnée aux sensations empêchée par la domination du langage et du rationnel. Au sixième jour, CO précise son usage : en disant « décoloniser », elle parle de se décoloniser soi-même en déconstruisant ses jugements.

Ses recherches artistiques témoignent aussi de ces réflexions : Le spectacle *Homo Sapiens*,

création majeure de ces dernières années pour CO, se questionnait sur le clown tout en se questionnant sur l'humain. Le descriptif du spectacle indiquait : « À quoi pouvait ressembler le premier clown de toute l'histoire de l'Humanité ? (...) [Caroline Obin] convoque pour nous « l'être clown » à son état primitif. C'est avant tout le désir de retrouver un langage « premier » dans sa dimension la plus pure et sans doute la plus irrésistible, qui anime la metteuse en scène¹²³. » J'ai découvert récemment que le spectacle était sous-titré *ou quand nous en aurons marre de l'art du mamihlapinatapai**, précisant grâce à l'astérisque : « * mot des Yagans, peuple de la Grande Île de Terre de feu. Il décrit un regard partagé entre deux personnes dont chacune espère que l'autre va prendre l'initiative de quelque chose, que les deux désirent, mais qu'aucune n'ose avouer ». La pratique de CO travaille beaucoup sur la spontanéité et le fait de suivre un mouvement physique (qui n'est pas conçu comme une pulsion pour autant), vivant, sans être arrêté-e par une norme sociale, de politesse ou autre. Le titre se rapporte donc à ce qui est recherché dans le spectacle et il n'est pas anodin que ce mot – rendu célèbre par le Guinness des records comme mot le plus succinct – soit choisi. Il provient d'une ethnie autochtone qui n'existe actuellement plus en tant que peuple réuni dans un endroit géographique ; c'est précisément un peuple dit « primitif » par les études ethnologiques d'il y a quelques années.

Tous ces emplois rendent possibles certains amalgames : assimiler le fait d'être à l'extérieur d'un groupe à celui de lui être antérieur, assimiler le marginal au colonisé, le colonisé au primitif ou à l'enfance, *etc.* Ces raccourcis sont racistes et discriminants, mais ils vont même à l'inverse de l'argumentation de CO. Si ces raccourcis ne m'avaient jamais gênée, c'est que jamais dans ses stages CO ne prétend se rapprocher du chamanisme, jamais elle ne revendique un accès à un quelconque mysticisme, jamais elle n'a directement formulé ces raccourcis. Elle semble elle-même influencée par la diversité de définitions du clown et par les tendances actuelles.

Je me questionne : une partie de moi est convaincue qu'il faut arrêter de fantasmer les pratiques des peuples autochtones parce que cela participe à les amalgamer et risque, dans des récupérations trop peu précises, de les assimiler à des états de l'enfance ou des temps archaïques. Une autre partie de moi se demande si cela pose problème de repérer des affiliations entre une pratique occidentale qui réinvente notre rapport au monde et des pratiques non-occidentales, sans se revendiquer de celles-ci pour autant. Ce qui demeure problématique à mes yeux tient à l'imprécision et à la manière de l'inscrire dans une activité concrète. Parmi tous les clowns qui mentionnent le chamanisme en rapport avec leur pratique, il faudrait d'une part faire du cas par cas, parce que leur légitimité dépend aussi de qui a voyagé où, qui a rencontré qui et qui a appris quoi, mais il faudrait aussi préciser ce qui est entendu derrière ce mot de chamanisme. D'autre part, il

123 Description du spectacle sur le site de la Comédie de St-Étienne. (En ligne : <https://www.lacomédie.fr/evenement/homo-sapiens-https://www.lacomédie.fr/evenement/homo-sapiens-2/> ; consulté le 23 avril 2024)

s'agit de voir comment s'applique et se pratique cette pensée. Rien n'empêche de réinventer notre rapport au monde par une pratique, de lui conférer une fonction sociale émancipatrice, voire d'y trouver une manière d'entrer en relation avec des choses qui nous dépassent, sans pour autant avoir besoin de lui coller le mot de « chaman », qui, pour ma part, ne m'a jamais éclairé quant au travail du clown.

L'artiste et philosophe canadienne Erin Manning, proche de « l'art relationnel », de la recherche-crédation et s'intéressant particulièrement à la question des processus et du mouvement, présente dans *Le geste mineur*¹²⁴ une affiliation qui m'a éclairée. Elle parle des comportements de certaines personnes autistes comme d'une ouverture permanente, non pas comme un déficit d'attention comme la psychologie cognitive traditionnelle invite à le penser, mais comme une forme de distraction qui sollicite trop l'attention. Pour les personnes non autistes, les choses sont perçues et identifiées plus ou moins rapidement pour pouvoir interagir avec elles. Tim Ingold parle d'une attitude de fermeture par défaut¹²⁵. Les personnes autistes perçoivent les choses doucement (*edging into form*) selon Erin Manning, et vivent au milieu des formes avant qu'elles ne soient catégorisées. Elle affirme alors que cette perception n'appartient pas seulement aux personnes autistes, mais aussi aux jeunes enfants, et qu'elle renvoie aussi à la façon d'être des peuples indigènes traditionnellement classés comme « animistes » par les anthropologues. Tim Ingold soutient que « ce type de perception nous est commun à tous, quoique supprimé par le privilège généralement accordé aux formes finales¹²⁶. » Il ne s'agit donc pas ici d'assimiler l'autiste à l'enfant ou l'autochtone animiste à l'autiste, mais de repérer un phénomène en dehors de catégories enfermantes qui, de fait, les ouvre en les reliant.

Cette ouverture perceptive en mouvement décrite par Erin Manning se rapproche grandement de l'état recherché par CO en clown et permet aussi de comprendre les termes qui font signe vers l'antérieur non pas comme une régression mais comme une ouverture avant que le sens soit figé. Parmi les phénomènes perçus qui ne sont pas encore mis en forme, CO comprend même les éléments invisibles. Pendant notre entretien, CO relie le caractère indécis du clown (mélange de doute dans sa rêverie romantique et de sa bêtise) à l'inconscient. Elle affirme que l'inconscient, les rêves, les choses qui nous traversent mais sont informulées, ne sont pas considérées en Occident comme partie du réel. Sa pratique cherche à les appréhender et les exprimer corporellement. CO ne fantasme donc pas le savoir magique de certains peuples autochtones, elle considère que leur manière de comprendre la réalité, sans contradiction entre rêve et matérialité, est affiliable à celle du clown. Elle me dit en entretien :

124 MANNING Erin, *Le Geste mineur (The Minor Gesture, 2016)*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

125 INGOLD Tim, *L'Art comme anthropologie, op cit.*, p.53.

126 *Ibid.*, p.54.

Quand on dit « les chamans, ils se mettent en relation avec des espaces magiques, *etc.* », personnellement je n'ai pas cette vision-là. J'ai plus une vision que, déjà, ils sont en connexion avec tout ce qu'on a à disposition et qu'en Occident on s'empêche de regarder et de prendre en compte. On dit quand même « ne prends pas tes désirs pour la réalité » ou « tes rêves pour la réalité », il y a quand même tout un vocabulaire qui signifie que tout ça serait faux. Alors que c'est ce qu'il y a de plus important dans notre personne, (...) ce qui est « réel », qui est visible, est tout petit par rapport au reste.

CO inverse ainsi l'échelle d'importance de ce qui est aujourd'hui perçu dans nos sociétés occidentales.

Cette mention du « petit » me rappelle un développe d'Ernst Bloch sur l'infime, considéré comme la sortie du système de signification dominant. Daniel Payot relate l'analyse que fait Bloch des sketches de Karl Valentin, clown allemand contemporain de Bertold Brecht, qui jouait la plupart du temps avec sa partenaire Liesl Karlstadt bien qu'elle ne soit pas mentionnée par Bloch ni par Daniel Payot (et très peu par Brecht). Dans *Traces*¹²⁷, Bloch repère des « signes » dans des séquences de sketches de Valentin, compris comme les déclencheurs de l'interruption d'une action, les facteurs d'une suspension soudaine dans un enchaînement. Cette analyse de Bloch prend place dans une comparaison de son époque à une « dentelle », comme ensemble de séries complexes et entremêlées de « motifs, intentions et discours¹²⁸ » dans lesquels on se perd. Le signe y permet alors une dérivation vers un ailleurs inconnu, dérivation aussi appelée « l'infime ». La force de dérivation du signe est précisément due à son infinité : elle permet de soustraire le sujet « à la course infernale et à la compétition emphatique des séries¹²⁹. » Je ne rentrerai pas dans les détails passionnants que relate Daniel Payot, mais il relie alors l'analyse de Bloch à l'intérêt qu'a aussi Walter Benjamin pour le petit, comme ressort de pensées et d'actions émancipatrices. Dans l'époque densifiée aux perspectives bouchées des philosophes contemporains l'un de l'autre, l'infime permet de « sortir de la série » et d'entrevoir des chemins alternatifs.

L'infime peut se lier à ce que CO nomme l'infra. Au matin du cinquième jour, CO revient sur la notion à la demande d'une stagiaire : pour elle, l'infra revient à questionner les choses avant le sens, ce qui se fait en allant dans quelque chose de très intime, à l'échelle des cellules, de l'ordre d'une dimension géographique du corps (j'utilise ses mots). Comme dit ci-dessus, l'expression s'est construite pour CO en opposition aux disciplines extraordinaires du cirque, avec des humains comme des superhéros. Dans ce qu'elle appelle l'infraordinaire, il y a à la fois l'idée de décortiquer physiquement les choses – décomposer les sensations premières quand une émotion est traversée, par exemple – et l'idée du niveau le plus élémentaires des choses qui rejoint en fait l'abstraction lorsque les sens (significations et directions) qui peuvent être pris sont encore divers et multiples.

127 BLOCH Ernst, « Le rococo du destin », *Traces*, trad. Pierre QUILLER et Hans HILDENBRAND, Paris Gallimard, « Folio », 1998 (1930), p.47-51.

128 PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns*, *op cit.* p.43.

129 *Ibid.*, p.44.

Une des stagiaires relève aussi que les lumières infrarouges ou les infrasons sont des fréquences présentes mais qu'on ne voit ou n'entend pas. Garder tous les potentiels permet de ne pas poser de certitudes et de créer du commun dans l'abstraction, paradoxalement. « C'est dans l'infra que le clown est le compost du politique » affirme CO en entretien. L'idée du compost – ligne directrice de la création du spectacle avec la promotion 32 de la Comédie de St-Étienne – renvoie à l'idée d'un terreau plein de vie fait de déchets morts. Pour pousser la métaphore, le compost porte ainsi le potentiel d'un espace abstrait et vivant mais il ne se situe pas plus en amont qu'en aval de la forme aboutie.

De la même manière que selon Bloch l'infime permet de sortir de la « série » chez Valentin au début du XX^{ème} siècle, l'infra permet de sortir des systèmes de normes sociales, capitalistes, rationnelles et occidentales chez CO au début du XXI^{ème} siècle. Nicolas Bourriaud parle de « tournant moléculaire » de l'art à l'ère du capitalocène. Il analyserait peut-être ce passage de l'infime à l'infra – plus que le petit, l'en-deçà – comme une adaptation à l'époque contemporaine et ses changements de perceptions liés aux sciences dites dures. Le phénomène qui domine notre époque est selon lui « la double domination du minuscule et du gigantesque sur la vie sociale, le rôle majeur que le microscopique et l'invisible jouent dans la politique mondiale¹³⁰. » La posture de transgression ne peut donc pas s'assimiler à une régression temporelle, mais à un changement de paradigme dû à l'échelle. CO ne cherche pas à régresser temporellement et idéologiquement mais à opposer un ralentissement et une diminution à l'accélération des temporalités contemporaines et à l'idéologie du progrès. La transgression apparaît alors comme une sortie de la domination du rationnel et des normes sociales plus qu'une régression temporelle ; CO n'assimile pas à dessein l'enfant à l'humain préhistorique à l'humain d'un peuple dit primitif. Ce qu'elle semble plutôt défendre, c'est que toute personne marginalisée par un corps social (femme, colonisé·e, personne supposée folle, *etc.*) a accès au dessous des normes puisqu'elle est considéré·e comme inférieur·e, à l'extérieur des normes puisqu'elle est marginalisée, à l'au-delà des normes quand elle a un système de pensées autre que celui qui fonde les normes en question, et peut donc circuler dans un mouvement plus grand que l'espace normé circonscrit.

Positionnement politique : vers une pédagogie de l'éthique

Le premier jour, CO mentionne l'importance politique du clown issu d'un cercle qui rappelle le rituel, dans ce qu'il « déséquilibre » du monde ; elle dit « le chamane, pour aller vite », du fait de sa position par rapport au groupe. Une stagiaire pose la question de si le clown peut

130 BOURRIAUD Nicolas, « L'artiste comme anthropologue moléculaire », *Inclusions : esthétique du capitalocène*, *op cit.*, §17.

exister seul ; CO répond que certaines choses du clown oui, mais le clown en lui-même non. Il dépend du public, du groupe, qui a selon elle autant d'importance que le clown. En ce sens, le public a un rôle aussi. Idéalement, la·e « spectateur·rice » devrait se tenir le corps en avant et la bouche ouverte, prêt·e à recevoir. Elle raconte une période qu'elle a vécu avec douze autres clowns qui organisaient des soirées d'improvisation après une semaine de résidence ensemble. Selon les différents publics, les improvisations prenaient des directions extrêmement différentes, alors qu'elles partaient du même endroit chaque soir (même si l'énergie des clowns varie aussi).

La chose politique du clown n'est donc pas de dire des choses politiques, mais de ne plus être en relation avec le monde de manière capitaliste. Parce qu'à l'origine le clown fait rire malgré lui, il est courant d'entendre que ce n'est pas le propos mais la posture du clown qui est politique. C'est notamment la position de François Cervantès, qui a peut-être influencé CO, qui affirme dans une interview que le clown ne peut pas être « utilisé pour servir un propos politique, mais qu'il est certain qu'il y a, à l'intérieur du personnage, du politique¹³¹ ». Il parle du chemin à parcourir, se défaisant des carcans et faisant émerger ce qui est enfoui, pour créer un tel être. Lorsque CO parle de son clown, Proserpine, elle distingue catégoriquement ses positions politiques avec la manière dont Proserpine entreprend les choses. C'est très compréhensible dans l'image qu'elle donne d'un processus de création : elle ne peut que laisser des post-its à Proserpine, sans être assurée que cette dernière en fera quelque chose qui corresponde idéologiquement à ce qu'elle pensait.

Je me demande alors encore (et je crois que CO partage ces questionnements) comment, si le politique tient à la posture du clown, le penser autrement qu'au niveau individuel ? En écho à Nicolas Bourriaud que je citais tout à l'heure à propos du « tournant moléculaire » de l'art à l'ère capitalocène, je fais un rapide détour par l'origine de cette expression. C'est aussi l'occasion d'introduire les notions de mineur et de majeur conceptualisées par Gilles Deleuze et Félix Guattari, que je réutiliserai ultérieurement à propos du langage et de l'éducation (et qui étaient déjà présentes dans *Le geste mineur*). Félix Guattari et Suely Rolnik, dans *Micropolitiques*, portent leur intérêt sur les dimensions microscopiques et moléculaires du politique. Ils affirment que « *les luttes sociales sont en même temps molaires et moléculaires*¹³² » tout comme le capitalisme agit aux deux niveaux. Le modèle capitaliste aurait fonctionné grâce à sa récupération constante de la production de subjectivité « moléculaire » des individus et dans les groupes, fondant son expansion sur les mêmes forces créatrices qu'il s'efforce par ailleurs de maîtriser par des moyens de contrôle et d'uniformisation. Il ne s'agit ainsi pas de considérer le niveau moléculaire comme toujours positif puisque les problèmes politiques se posent toujours au même niveau. Si la démocratie prend forme au niveau molaire des grandes organisations politiques sociales, elle doit aussi se trouver au niveau

131 CERVANTÈS François, interview de Myriam ANDRÉOLETTI, « L'émergence d'un être porteur d'utopie », *Culture Clown n°11*, op cit., p.22.

132 GUATTARI Félix et Suely ROLNIK, *Micropolitiques* (1986), Paris, Seuil, 2007, p.179. (Italiques dans le texte)

moléculaire pour être effective. À la suite de la « révolution moléculaire » de Mai 68, les auteu·rices invitent à penser une « logique de situation » plutôt qu'une « logique programmatique¹³³ », à inventer des moyens politiques nouveaux qui puissent permettre la coexistence des deux dimensions. Bien que la logique demeure très majoritairement programmatique aujourd'hui, le clown semble jouer un rôle au niveau moléculaire, non pas au niveau de l'action concrète, mais du développement de nouvelles formes de sensibilités et pratiques qui s'opposent au fonctionnement des structures socio-politiques figées.

Je reviens à cette mention du moléculaire pour deux raisons. Tout d'abord, elle évoque directement la conception de l'infra évoquée précédemment. À la suite de ça, je me demande si la dimension moléculaire n'induit pas, par la métaphore biologique, une pensée écosystémique et donc opposée à l'application seulement individuelle, monadique. Le développement de ce mémoire cherchera à comprendre comment CO essaie de mettre en pratique une pensée écosystémique des relations sociales à partir de la relation du clown au monde et, le public faisant partie du monde au moment de la représentation, toujours en vue de celle-ci.

La question de l'effet collectif ou seulement individuel n'est toutefois pas répondue d'avance et elle se pose vraiment à CO également. Lorsqu'elle évoque cette posture qui sort de notre rapport d'exploitation pendant l'entretien, elle soutient que c'est cet endroit-là qui la pousse à donner de plus en plus de stages et qu'elle aimerait faire « une école de philosophie pratique ». Elle dit :

(...) j'ai envie qu'il y ait plein de gens qui pratiquent ça comme de la course à pied. Parce que pour moi c'est un changement politique ; ces bases politiques capitalistes sont tellement ancrées dans nos corps, dont dans le mien, qu'il n'y a que quand je suis en clown que je me sens libérée de ça. Et encore, c'est toujours du travail.

Même si elle est difficile à mettre en place dans la vie quotidienne régie par des temporalités serrées, des besoins matériels, des normes sociales, *etc.*, cette posture travaillée « en clown » correspond à un état de conscience qui n'est pas propre au clown et qui été traversé par le corps, mental inclus. Certains des concepts ou des mouvements physiques qui nourrissent cet état sont donc potentiellement applicables dans la vie quotidienne. CO l'affirme elle-même pendant certains exercices et soutient aussi que la posture recherchée, une fois connue, peut être utilisée dans d'autres types d'expression artistique. CO confirme que l'effet sur la vie des personnes qui pratiquent est le premier effet qu'elle constate :

(...) très souvent les gens que je revois [après les stages] me renvoient ça. [Iels] disent : ça a eu un impact premièrement dans ma vie. Ça a remis en question premièrement ma vie avant de devenir une technique de jeu. (...) ça change ta relation à toi-même (...) ça amène quand même une acceptation de quelque chose de beaucoup plus entier, de beaucoup moins jugeant et de beaucoup plus inclusif de tes propres zones *a priori* inacceptables. Donc, de toute façon, ça vient ouvrir... Enfin pour moi, ça a

133 *Ibid.*, p.225.

été un cadeau dans ma vie, le cadeau de ma vie. Je ne serai jamais ce que je suis sans le clown.

CO n'abandonne pas pour autant la question d'un effet pour le collectif. Elle affirme que le clown est une « leçon de vie », qu'il « vient nous apprendre énormément de choses sur la vie », mais qu'il a un rôle dans la société, dans le corps social, qui est important et qu'on sous-utilise. La question est de savoir si cette distinction entre effet individuel et effet collectif recoupe la distinction entre processus et spectacle. C'est d'abord l'intuition que j'ai eue en raison de l'imaginaire de la fonction du clown par rapport au groupe (comme fou du roi, chaman, *etc.*), dont l'effet sur la communauté se produit pendant un spectacle ou un rituel. CO me pose aussi la question en février :

(...) ce qui serait intéressant, peut-être, c'est de voir comment ce que je dis fait sens quand, par exemple, toi, tu vois le spectacle qu'on a fait avec les élèves ou quand tu vois *Homo sapiens*. Est-ce que tu vois ce sens-là dans l'acte de jouer ou est-ce que ça a un sens surtout dans l'idée de voir la pratique se faire ?

Je n'avais malheureusement pas de réponse, puisque ma recherche s'orientait uniquement vers « l'acte de jouer » et « la pratique en train de se faire ». Néanmoins, le spectacle ou l'objectif du spectacle me paraît aujourd'hui partie prenante du processus, puisqu'il est l'endroit (même utopique) d'une recherche collective.

En effet, je le montrerai plus précisément dans la dernière partie, l'objectif de la représentation est la lame de fond d'une technique de jeu qui permet une coexistence des différences de tous·tes en même temps qu'il dépend de cette coexistence.

La posture politique du clown agirait ainsi dans la vie personnelle avec, potentiellement, un changement de rapport à soi et au monde, mais aussi au niveau collectif dans sa manière de penser en mouvements un moyen d'avancer collectivement. Si le clown a un effet sur la société, ce n'est pas dû à l'impact de ses représentations scéniques.

Actualisation du mythe du clown

Starobinski écrivait à propos des artistes d'il y a un siècle :

Faut-il s'étonner que la libre élaboration littéraire et picturale de l'image du clown ait abouti à mettre en évidence des valeurs primitives, des fonctions archaïques ? Il n'est pas impossible que la rêverie prolongée sur un thème privilégié conduise à favoriser et à faciliter ce que les psychanalystes nommeraient *le retour du refoulé*... N'oublions pas non plus que le début du XXe siècle est le moment où l'homme civilisé commence à se tourner, non plus seulement vers l'*idée* de la nature et de l'origine (ce qui avait été le cas dès la seconde moitié du XVIIIe siècle), mais vers les images et les documents concrets de l'humanité primitive¹³⁴.

134 STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op cit.*, p.115.

Il lie alors caractéristiques considérées comme « primitives » avec une part inconsciente de l'humain occidental, vis-à-vis de laquelle le clown agirait comme une levée du refoulement. Le rapprochement actuel du clown avec diverses formes rituelles non-occidentales (et non plus seulement avec les fous médiévaux) n'est pas toujours étranger à cette opposition entre société « moderne » et contrepoint « archaïque ». Le fantasme du chamanisme va de pair avec une volonté de sortir du rationnel (qui pourrait synthétiser tout l'humanisme dominant découlant des Lumières) en entrant en contact avec l'invisible, en se rapprochant de ses sensations physiques et de la nature. Pour reprendre les termes de Descola, l'opposition devient alors celle du naturalisme et de l'animisme – j'utilise « animisme », car c'est la référence que j'ai rencontré le plus souvent en cherchant des informations sur les clowns-chamans. L'idée serait de sortir du naturalisme, un modèle culturel centenaire et maintenant dominant mondialement, au moins au niveau personnel, pour repenser sa place dans le monde.

Les pratiques de clown-chamans sont peut-être trop isolées pour participer directement, comme certains mouvements de développement personnel dans leur contexte d'activité, au renforcement de l'individualisme néo-libéral, servant de palliatif à la souffrance d'un système sans le bousculer, voire empêchant certaines formes d'engagement et de soin collectifs. Cependant, elles semblent avoir la plupart du temps une fonction thérapeutique individuelle – encore une fois, tout dépend de quel stage ou quel « service » et de qui en fait quel usage : j'aborde des généralités. Le clown pouvant se définir comme ayant autant de définitions que de clowns et le chamanisme comme ayant autant de définitions que de chamans, le mélange de l'un et l'autre est dur à critiquer à partir de référents de ce qui serait ou ne serait pas du clown ou du chamanisme.

Deux positionnements se distinguent tout de même parmi les praticien·nes du clown qui évoquent le chamanisme. Le premier, comme pour les pratiques de clowns présentées dans la première partie, se réclame du chamanisme et assimilent presque totalement les deux pratiques. Le second conçoit une affiliation de la pratique de clown avec des techniques chamaniques ou une ressemblance entre les positionnements du clown et du chamane vis-à-vis de la société, comme dans la deuxième perspective historiographique, mais ne prétend pas pratiquer le chamanisme. La pratique de CO relève de ce deuxième positionnement.

Ensuite, la pratique d'une forme d'animisme se manifestant à un niveau individuel et ne prenant pas en compte le contexte social me semble seulement reconfirmer une dialectique animisme-naturalisme en s'appropriant un mode de pensée. Je veux dire que reprendre des pratiques apparemment animistes dans une société pensée comme naturaliste sans réfléchir à son propre rapport au monde à partir de ce premier contexte de pensée me semble problématique.

C'est pour la même raison que je me réfère davantage à Tim Ingold qu'à Philippe Descola. Ce dernier explique dans des écrits académiques la différence entre naturalisme et animisme,

s'appuyant sur des phénomènes étudiés en terrain ethnographique. Il reconnaît lui-même ancrer ainsi l'intégralité de son analyse dans un système de pensée naturaliste¹³⁵ et Tim Ingold reproche à ce type d'étude de postuler implicitement de la supériorité d'un mode de pensée – le dit naturalisme – du fait que l'anthropologue qui en provient est le seul à prendre conscience et à circuler librement entre ces modes de pensées variées¹³⁶. Pour Tim Ingold, l'essentiel est d'admettre qu'aucune manière d'être n'est la seule qui existe et qu'il y a toujours des chemins alternatifs. À partir de là, il s'agit de repenser la pratique elle-même de l'anthropologie, de la pratiquer à une petite échelle et directement sur le terrain ; d'en faire une manière de s'exposer au monde et de correspondre avec lui. Même si CO se réfère à Philippe Descola, sa pratique m'évoque beaucoup plus l'anthropologie de Tim Ingold. La question n'est donc pas de savoir si sa pratique mobilise un système de pensée naturaliste ou animiste puisque distinguer ces catégories participe à leur pérennité, mais de comprendre en quoi elle cherche une posture qui est toujours *avec*.

Je récapitule. Le rôle social du clown a été formalisé institutionnellement avec l'émergence des clowns médiateurs (Bataclown) et surtout avec la professionnalisation des clowns en milieu de soin, tandis que la production scénique des clowns demeure très marginale. La méthode de Lecoq et ses dérivés ont participé à tirer la pratique du clown au service du jeu théâtral ou du côté de l'introspection individuelle. Ce dernier point, allié à une tendance artistique d'inclusion de savoirs ou de pensées extra-européennes depuis une petite vingtaine d'années, m'amène à considérer l'hypothèse suivante : les stages (dont beaucoup sont ouverts aux amateur·rices) sont devenus le nouvel endroit de transgression du clown, au niveau individuel. Ils proposent un moyen de se transgresser soi-même, une méthode de développement personnel par le jeu voire une pratique spirituelle. Certains de ces stages peuvent apporter énormément à la vie d'un·e comédien·ne comme à celle de n'importe qui, je l'ai moi-même vécu et en suis convaincue. Néanmoins, CO reste assurée de l'importance politique du clown pour la société. Je crois que c'est en ne perdant jamais de vue cet idéal qu'elle fonde une pratique de jeu anthropologique, au sens où Tim Ingold l'entend : qui apprend à être humain en devenant dans un espace social de mise en commun (*undercommons*¹³⁷). La représentation, considérée par CO comme rituel social, permet de mettre en forme cet espace. Dans le stage, si une part d'introspection personnelle ou un changement de paradigme de pensée advient pour quelqu'un·e, ce ne sera jamais central dans la pratique si ce n'est pas mis au service du collectif, c'est-à-dire du jeu avec les autres (le public) pendant la représentation. Ainsi, que le clown produise ou non une transgression de l'ordre social au moment de la représentation, c'est seulement en vue de celle-ci que la pratique développe un mode de jeu à la recherche d'une émancipation

135 DESCOLA Philippe et Alessandro Pignocchi, *Ethnographies des mondes à venir*, op cit., p.159.

136 DESCOLA Philippe et Tim INGOLD, *Être au monde*, op cit., p.74.

137 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, op cit., p.52.

collective. Il s'agit de dépasser la scission entre nature et culture en procédant d'une recherche commune de vérité par le mouvement, qui mêle indissociablement rationnel et irrationnel.

Avoir traversé ces histoires de clowns pour comprendre sur quelles bases la pratique de CO se fonde était nécessaire. Il est maintenant temps d'entrer dans la pratique.

Chapitre II : Quels espaces pour le jeu du clown ?

II.1. Cadres de transgression pour l'être clown

Il s'agit tout d'abord de comprendre à la fois ce qui permet à la posture clownesque envisagée par CO d'émerger, et ce que cette émergence a comme liens au caractère vivant du jeu, pour reprendre les mots d'Anne Boissière. Je fais ici aussi référence à la réflexion d'Anne Pellois dans « L'espace du jeu », qui décrypte les conditions de possibilité du jeu (considéré de manière intransitive) « circonscrites par un cadre dans un espace spécifique à la fois généré par le jeu et propre au jeu¹³⁸ ». Entraîner la capacité à jouer reviendrait à entraîner la capacité à susciter ce cadre. Anne Pellois avance ensuite que l'apprentissage du jeu passe aussi par l'articulation du corps et de l'espace qui va rendre visible ce corps, point que j'aborderai ultérieurement. Dans la lignée de théoricien·nes du jeu qui utilisent la pensée de Donald Woods Winnicott, elle décrit la situation dans le jeu comme de « [se] tenir dans l'exacte intersection du monde, de son réel et de la fiction à développer. Cet endroit du jeu est précisément, dans la modélisation de Winnicott, l'espace de créativité de l'individu¹³⁹ ». La théorie de Winnicott apparaît pertinente pour expliciter la position dans cet espace-temps paradoxal et intermédiaire comme moyen pour l'humain d'atteindre son « soi », donc son être vivant.

Néanmoins, Anne Boissière relève que la théorie du jeu de Winnicott est trop souvent abordée selon la perspective des règles¹⁴⁰, qui sous-tend une logique de l'action, se concentrant sur le contrôle de l'individu entre intériorité et extériorité, résumé par l'expression de Winnicott « Jouer, c'est *faire*¹⁴¹ ». Ces interprétations minimiseraient le pas de côté vis-à-vis de Freud que fait Winnicott, qui, en considérant une aire intermédiaire, remet en question la division entre intérieur et extérieur comprise dans l'approche freudienne de l'inconscient¹⁴². Selon Anne Boissière, il permet pourtant de comprendre que le jeu, chez Winnicott, révèle avant toute chose de l'être. Elle cite :

138 PELLOIS Anne, « L'espace du jeu », *Jouer. Théâtre/Public*, n°238, p.58.

139 *Ibid.*

140 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, *op cit.*, p.127.

141 WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel (Playing and reality, 1971)*, Paris, Gallimard, folio essais, 2020, p.90.

142 Voir l'explication plus complète et complexe d'Anne Boissière dans toute la partie « 21. « *Where is play ?* » ou le pas de côté vis-à-vis de Freud » dans Anne BOISSIÈRE, *L'Art et le vivant du jeu*, *op cit.*, p.127-141.

« Être avant faire. Derrière le « faire » doit se développer « l'être »¹⁴³ » Anne Boissière tire alors le lien entre créativité et sentiment d'exister (points centraux de la théorie du jeu de Winnicott) vers la question de la vie, du vivant. Par ailleurs, Anne Boissière mentionne comment la mouvance américaine de sociologie qui intègre des pensées biologiques, mécaniques et cybernétiques à sa discipline¹⁴⁴, influence actuellement les pratiques de jeu, notamment dans l'intérêt croissant pour « l'action¹⁴⁵ ». La pratique de CO semble alors se distinguer de ces pratiques théâtrales par une attention à l'état plutôt qu'à l'action. C'est dans cette perspective que j'aborderai la question de l'espace mis en place pour *être* dans le stage.

Déroulement du stage

Je décrirai d'abord les journées, non dans leur contenu mais dans leur organisation, sur la base de mes observations et de la présentation du stage faite par CO sur la page internet du Daki Ling¹⁴⁶. Il s'intitule *Le Clown, Art de la Relation* et place la « posture relationnelle au monde » comme objectif central. Le stage s'adresse à des professionnel·les du spectacle et vise à délivrer des techniques pour atteindre cette posture.

CO précise sur le site et dès le premier jour qu'il y a trois endroits de travail dans le stage : la théorie, la pratique et l'observation. La compréhension des techniques peut passer par l'une ou l'autre de ces dimensions et si un·e stagiaire se sent bloqué·e au niveau de l'une d'elle, considérer les deux autres lui permet toujours d'avancer. Les trois dimensions se succèdent et se mélangent aussi concrètement dans les journées : elles commencent toutes par un long temps de discussion et d'apport théorique, qui pose une ligne directrice pour la pratique. Après ou pendant les exercices, CO revient toujours à des temps de discussion collective pour faire des « points » ou des retours. Il est remarquable de comparer la durée de ces temps de « théorie » à celle de la pratique, qu'elle égale toujours voire qu'elle excède, en écho à l'importance de la théorie dans la manière dont CO appréhende sa pratique. Au fur et à mesure, certaines expressions particulières employées régulièrement pendant la pratique sont nommées « concepts ». L'avant-dernier jour, CO propose de faire un listage collectif de tout ce qui apparaît être des concepts pour les définir ensemble, les noter et permettre à chacun·e de partir avec une boîte à outils.

La dimension de l'observation court tout le temps mais, étant donné le niveau de concentration requis pour faire soi-même les exercices, l'observation est surtout entendue comme

143 WINNICOTT Donald Woods, *Conversations ordinaires (Home is where we Start from - Essays by a Psychoanalyst)*, 1986), trad. Brigitte BOST, Paris, Gallimard, folio essais, 1988, p.58.

144 Elle cite Erving Goffman, Gregory Bateson ou encore Ray Birdwhistell. Voir Anne BOISSIÈRE, *L'Art et le vivant du jeu*, op cit., p.68.

145 Voir par exemple Yvane CHAPUIS et Oscar GOMEZ MATA, *Penser l'action*, op cit.

146 Lieu où devait initialement se tenir le stage. La page de présentation du site n'existe plus.

extérieure à la pratique pendant le temps de passage des autres. Extérieure n'est pas synonyme de passive, puisque CO considère que cette posture permet d'apprendre beaucoup, mais aussi que les « spectateur·rices », comme elle les appelle, ont un rôle à part entière dans le passage.

Pour le temps de discussion du premier jour, chacun·e est invité·e à partager qui iel est, d'où iel vient et sa place dans le stage (sachant que nous étions deux observatrices), ainsi que sa définition du clown et sa relation à celle-ci. Les jours suivants, ce temps matinal commence par les questions de CO pour savoir comment ça va, où est-ce que les stagiaires en sont, avec quoi iels se sont réveillés et s'il y a des questions. Le partage mène ensuite CO à rebondir avec des éléments d'histoire du clown – par exemple la présentation des différents types de clowns (clown blanc, auguste, contrepitre) –, des anecdotes personnelles qui répondent à des questionnements des stagiaires, ou la lecture d'extraits de textes sur le clown, ou qu'elle rapporte au clown¹⁴⁷. Les thèmes de discussions ne semblent pas prédéfinis et CO les amène au fur et à mesure du stage selon les problématiques soulevées pendant les journées voire à la demande des stagiaires. Souvent, la discussion se termine par un point théorique à garder en tête pour la journée.

S'ensuit un temps d'échauffement et de « musculation » autour des différents éléments à mettre en jeu pour accéder à la posture relationnelle. Il s'agit de réveiller le corps et les sens – les cinq habituels auxquels CO en ajoute trois : les émotions, les sensations *dans* le corps et les images mentales –, de prendre en comptes les autres et le monde autour de soi, et de relier les éléments physiques habituellement séparés – corps-voix, haut-bas, yeux-corps, j'y reviendrai. A la suite de ces temps de discussion et d'échauffement et avant les passages individuels en frontal en fin de journée, trois types d'exercices s'agencent différemment selon les jours.

Les premiers sont les exercices dits éducatifs, qui n'ont pas pour but spécifique d'échauffer le corps et les sens, mais qui « musclent » les caractéristiques que CO attribue à la posture clownesque. Ce sont des exercices divers avec une consigne claire à la suite de laquelle CO énonce un point particulier sur lequel se concentrer – j'en citerai des exemples. Cette manière de procéder amène CO à appeler ces exercices des éducatifs, d'après son héritage circassien. Tout comme un équilibriste pourrait décortiquer sa posture d'équilibre en se concentrant d'abord sur les épaules puis sur une autre partie du corps par exemple, les éducatifs de CO se concentrent chacun sur une partie précise de la posture relationnelle sensible. Cette « posture relationnelle », conception spécifique à CO, se définit au fur et à mesure du stage et sera ici développée au fil du mémoire, comprise progressivement grâce à toutes les entrées différentes que constituent les éducatifs. Pour commencer, une définition sommaire de cette posture pourrait être : un état de corps qui n'avance qu'en relation avec son environnement (le monde, les autres personnes ou choses qui en font partie, au même titre que lui-même).

147 Voir I.2., p.35 à propos des références qui fondent sa pratique.

Le second type d'exercice est l'exercice du clap ; variante de l'exercice (commun en théâtre) du passage d'un 'clap' de mains dans un cercle, il travaille, selon CO, sur le « plaisir du jeu hors des normes sociales ». Le jeu se définit alors ici comme lieu d'amusement collectif cadré par des règles précises, où il s'agit de gagner ; il semble relever du *faire*. À la première occurrence du clap, CO met l'accent sur la nécessité d'être précis·e dans les gestes, les sons, les directions, *etc.*, d'être « dans le présent ». Elle souligne l'attention nécessaire au moment de la mort (quand une personne perd et sort du cercle), qui fait partie du terrain de jeu : elle pose les questions « Comment je meurs ? Qu'est-ce que ça me fait de mourir ? ». Ce vocabulaire de la mort pour évoquer les échecs est récurrent et il semble participer à la volonté de prendre en considération leur importance. Elle met ensuite l'accent sur ce qu'elle nomme l'impolitesse. Elle emploie régulièrement ce terme en référence à un non-respect des normes, dépassant la question de la politesse comme bienséance. Ici néanmoins, cette transgression des normes est ramenée à une acception faible : à l'image d'enfants qui jouent, indifférent·es à ce qui se fait ou non hors du jeu, il est possible d'exprimer le plaisir, considéré normalement comme coupable, de voir les autres perdre ou de les faire perdre. Les personnes qui ont perdu sortent du cercle, deviennent « délatrices » et peuvent, de manière plus ou moins régulée, reprendre la place de celles qui font une faute. La question du plaisir procurée par l'impolitesse revient régulièrement, allant de pair avec, et comme le négatif de, la question de faire les choses pour soi, pour ne pas projeter sur l'autre et risquer d'ainsi prendre le pouvoir sur ellui. Au vu des moments où il est fait chaque jour – après la pause repas ou entre la balance et les passages – il sert aussi à mettre le groupe dans une énergie dynamique, un état de concentration et de jeu, au sens du plaisir à trouver dans des enjeux fictifs et, pour les habitudes des adultes, futiles.

Le troisième et dernier type d'exercice est « la balance ». Le troisième chapitre de ce mémoire se concentrera sur cet exercice central – à tel point que CO affirme en entretien : « Il n'y a pas d'autres exercices. Après, tout le reste, (...) c'est de la fioriture. C'est le central pour moi, qu'on ne fait qu'essayer de comprendre de plus en plus en faisant des variantes (...) ». Elle explique ensuite que « l'idée de la balance, c'est d'incarner le monde et de le réfléchir à travers son appréhension corporelle ». Dans le descriptif du stage, elle parle de la balance comme du « clown en tant que pratique hors plateau » : c'est le clown non relié à la dramaturgie d'un spectacle, à la relation au public, c'est son état de relation au monde primaire. C'est pour CO la *pratique* du clown, donc tout ce qui est recherché dans le stage. La balance relève de la recherche d'un état particulier à chacun·e, de l'inscription dans un mouvement du vivant qui permet d'entretenir une relation avec les choses tout en laissant s'échapper involontairement une posture très singulière. Il est compliqué de définir

davantage la balance pour le moment. Les balances ont lieu une, deux ou trois fois par jour – j'évoquerai leur évolution pendant le stage et leurs variantes.

Enfin, le dernier de ces six temps dans les journées (après discussions, échauffement, éducatifs, clap, balance, dont l'ordre varie) est un temps de passage individuel. Ces passages en frontal de moins de cinq minutes travaillent principalement sur la relation au public à partir du rire, sur le ressenti du rythme, et ils permettent aux stagiaires de trouver progressivement de l'autonomie avec tous les outils travaillés pendant le reste de la journée. Si le temps qui leur est consacré dans la journée est inférieur à celui dédié au contenu de la technique, il est tout de même important de noter qu'ils adviennent dès le premier jour, et qu'ils constituent ce vers quoi tend toute la méthode. C'est là aussi que les stagiaires essaieront leur maquillage et leur costume. Les passages ont toujours lieu en dernier, en milieu ou fin d'après-midi, avant un temps final de discussion pour partager de potentiels ressentis ou questions sur la journée et pour se quitter avant le lendemain.

Rigueur et rapport aux règles

À un moment du stage, une stagiaire pose une question presque inquiète sur la possibilité ou non de revenir à la norme après avoir libéré son corps de certaines injonctions. CO répond que cette possibilité dépend des cadres et des choix donnés autour du clown. Reprenant le vocabulaire de la stagiaire, elle fait la différence avec la figure mythique du *trickster*¹⁴⁸ : le clown est encadré pour ne pas constituer un danger, sa transgression est circonscrite au cadre artistique. De plus, là où le *trickster*, comme le bouffon, transgresse les règles de la société en la critiquant, le clown s'émancipe des déterminations sociales sur lui-même – la liberté n'est pas prise au même endroit. Les conditions pour qu'il n'y ait pas de risque ou de peur d'être rejeté·e du corps social ou de se rejeter soi-même reposent pour CO sur le maquillage et le nez (point abordé dans la prochaine partie de ce chapitre) et sur le cadre précis de ce qui est intérieur ou extérieur au jeu.

Cette précision se traduit tout d'abord dans les horaires du stage en lui-même. Dès le premier jour, CO annonce qu'elle pose un cadre rigide, même si elle ne l'est pas. Elle fait principalement référence à la demande de ponctualité le matin et après les pauses. La rigueur se retrouve ensuite dans les consignes. Leur application doit toujours attendre la fin de leur énonciation, même si CO ajoute ensuite des indications personnelles ou pour tout le groupe, selon l'avancée de l'exercice. Elle annonce à l'échauffement du premier jour qu'il ne faut pas essayer de réaliser l'exercice pendant l'énonciation de la consigne, mais l'écouter et se lancer ensuite directement dedans. Cette insistance sur la séparation entre consigne et application rappelle encore un des types de définition du jeu comme ensemble régi et précédé par des règles, et me permet une digression sur l'ensemble du stage.

148 Voir I.1., p.27.

Le clap – même s’il a un statut un peu à part de l’échauffement et des éducatifs, même s’il est le seul où CO dit « on joue » et où le plaisir de l’amusement est central comme dans un jeu d’enfants – a des traits communs aux autres exercices : chacun comporte des règles dans lesquelles il faut s’investir entièrement en gardant en ligne de mire un objectif central pointé par CO. Les divers objectifs apparaissent presque comme un deuxième type de règles – concernant cette fois l’être – bien plus fondamentales que celles qui organisent la forme de l’exercice – les consignes du faire – dont la transgression, si elle se fait au bénéfice ou en raison du deuxième type de règles, est acceptée. Il est abusif de considérer ce deuxième type réellement comme des règles du jeu dont la transgression serait interdite, mais il est du moins nécessaire de prendre la mesure de l’inutilité des consignes de premier type indépendamment de ces objectifs. Il n’est pas possible non plus de distinguer les deux types grâce à la répartition de caractéristiques physiques pour les consignes et mentales pour les objectifs. L’opposition physique-mental n’a pas lieu d’être ici puisque les objectifs reliés à la posture recherchée mêlent toujours plus ou moins mental et physique. Que ce soit l’impolitesse dans le clap, la reconnexion entre les yeux et le corps dans la salutation au soleil pendant l’échauffement¹⁴⁹, ou encore la recherche d’un équilibre dans l’échange à deux pendant l’exercice du miroir¹⁵⁰, les objectifs dépendent de conceptions que CO rattache à la posture clownesque, mais il s’agit de se les approprier physiquement. Ils doivent être traités sur le mode de l’expérience sensible, qui mêle des perceptions mentales et physiques (comme la conception des huit sens le rappelle). Demander de ne pas essayer de faire pendant que les consignes sont énoncées permet ainsi de séparer le moment de l’expérience pour lui conférer une valeur réellement subjective et physique de l’appréhension des consignes, et non pas de simple application. Cela explique aussi que CO improvise l’ordre et le choix des exercices selon les stages et les personnes dedans. Les six moments de la journée énumérés précédemment sont comme des cadres-types dont les variations s’adaptent à l’évolution propre du stage. Alors que les objectifs restent de toute manière les mêmes, il s’agit de trouver les mises en actes concrètes qui correspondent le mieux aux besoins des stagiaires.

Je reviens à un exemple précis avec cet exercice de l’échauffement qui a lieu tous les jours – sans nom particulier, je l’ai nommé dans mon carnet l’« axe-rotation ».

L’axe-rotation – Jour 1 :

Les stagiaires ont commencé l’échauffement en cercle, les genoux pliés faisant des légers mouvements de bas en haut pour chercher la sensation de leur axe, comme un poulet sur sa broche – la broche-axe allant de l’anus au sommet du crâne. Les bouches doivent être ouvertes pour laisser passer la respiration, recevoir et laisser sortir le son. Le clown est traversé par ce qui

149 Voir II.3., p.85-86.

150 Voir III.4., p.125.

se passe. Pendant les exercices suivants, les stagiaires doivent conserver la conscience de leur axe.

CO montre en expliquant la consigne. Tout en conservant l'axe, une des mains tendue, au bout du bras tendu qui la suit, s'ouvre vers l'extérieur et produit une rotation du buste jusqu'à ne plus pouvoir tourner. L'autre main prend alors le relais et dirige le corps de l'autre côté. Le regard suit la direction de la main pour être lui-même très axé et pour rester en contact avec les autres stagiaires.

« Le clown travaille beaucoup avec des axes très clairs » ajoute CO. Elle évoque alors ces axes qui permettent l'unité du corps, mais aussi, métaphoriquement, des consignes précises ou une autorité. Le clown se construit dans une individualité en marge des normes donc par rapport à elles. CO affirme qu'avec un même exercice pour tout le monde, les couleurs qui en ressortent vont être très différentes : « Plus on essaie de faire la chose scolairement, plus ce qui se dégage de vous va vous raconter. »

La différence entre les manières de faire ce mouvement pourtant assez basique est frappante. Je pense qu'elle tient en effet à l'insistance qu'a mise CO sur le fait de le faire « scolairement ».

L'adverbe connote la rigueur, l'investissement, le fait d'aller jusqu'au bout des choses, la précision, *etc.*, autant de caractéristiques qui poussent à s'engager dans le mouvement pour le mouvement et sans réfléchir à autre chose (son apparence, la signification du mouvement, *etc.*)

Cet engagement révèle alors des « architectures de pensée » comme le dit CO, ramenant la pensée à une forme, le corps. Sous l'effort de la concentration, A écarquille les yeux, tend ses lèvres dans l'ouverture de la bouche et, l'air ahuri et exalté, suit lentement son mouvement de bras ; B, très fière de se sentir à l'aise dans l'exercice, de le « réussir », enchaîne très rapidement les mouvements pour montrer sa performance, oubliant presque le contact visuel avec les autres ; C ne tient pas du tout son axe et se laisse entraîner en avant par son bras, les fesses en arrière ; *etc.*

La consigne apparaît alors presque comme un prétexte pour se laisser dépasser par sa singularité comme pour se concentrer sur des objectifs – ici, l'axe du corps et l'équilibre entre la concentration sur soi et sur les autres et le monde. Ce processus est présent dès l'axe-rotation, mais il se retrouve dans tous les exercices d'échauffement, les éducatifs, et de manière générale. Dans les autres exercices d'échauffement, il est souvent poussé du côté de la complexité de la consigne du mouvement : plus le mouvement est compliqué à faire (l'opposition du sens de rotation des bras et l'inversion de cette opposition, par exemple), plus les manières corporelles de se confronter aux difficultés sont singulières et drôles. En plus de la complexité des mouvements, il arrive à CO de les montrer sans les expliquer et de demander de les reproduire ensuite. En dehors du fait que les mouvements permettent effectivement d'échauffer le corps entier, ces procédés qui les accompagnent donnent accès à la manière dont « le cerveau est intégré, incarné dans le corps »

comme le dit CO, à une manière physique singulière de penser.

« L'architecture de pensée » évoquée se réfère au concept de « sculpture mémorielle ». Pendant le listage des concepts, il est défini comme la mémoire physique : tout ce que la matière a vécu participe de la singularité de chacun·e dans sa manière de recevoir le monde et crée ainsi des clowns extrêmement différents. Le résultat de la « sculpture mémorielle¹⁵¹ » est « l'architecture de pensée ». CO ajoute que, de ce fait, son rôle de formatrice relève davantage d'un travail d'archéologue¹⁵² que de sculptrice : elle met en place des consignes permettant de retrouver ou d'être dépassé·e par ces états vécus plutôt qu'elle dirige les stagiaires vers une esthétique particulière.

Au matin du quatrième jour, une stagiaire témoigne de sa fatigue mentale, plus que physique. La réponse de CO va dans le même sens que le fait d'être « scolaire » : cette saturation, qu'elle soit produite par la complexité des consignes à suivre dans les mouvements ou par la grande quantité d'informations théoriques, permet « au cerveau d'être affairé et donc de se transgresser ». C'est aussi une manière de faire lâcher le mental que de le surcharger d'informations. La forme pronominal associé à la transgression confirme ce que cette méthode induit : au niveau individuel, les normes sociales sont principalement entretenues par le mental et le mettre de côté révélerait une forme de pensée physique qui serait une « prise de liberté sur soi ».

Cette manière de saturer le mental et de considérer que les règles sont seulement des prétextes va à l'encontre d'une possible interprétation du jeu développé dans les exercices de CO comme un jeu fondé sur les règles. Je me réfère ici à l'ouvrage d'Anne Boissière *L'Art et le vivant du jeu*, qui est un fil conducteur pour comprendre en quoi le jeu du clown dans ce stage entretient bien le caractère vivant du jeu – « Travailler en direction du vivant, pour le jeu, c'est donc réhabiliter le mouvement et lui conférer une valeur pour la pensée¹⁵³. » De prime abord, il est permis de penser à propos de la méthode de CO que « l'accentuation sur les règles n'est pas sans participer de l'adultocentrisme (...), et surtout, elle place le jeu dans l'orbite de la connaissance : jouer implique de connaître les règles¹⁵⁴. »

Avoir déplié l'utilisation qui est faite des règles permet pourtant d'affirmer l'inverse et de comprendre la rigueur qui encadre les exercices comme une « tenue ». Anne Boissière développe une conception du jouer certes intransitive et fondée sur un corps joueur autonome dans une temporalité comme suspendue, mais elle insiste sur son caractère soutenu. Tout en rejetant l'assimilation du jeu aux règles, elle complexifie le dualisme *game/play* courant dans les théories du

151 CO reprend l'expression à BENASAYAG Miguel, *Cerveau augmenté, homme diminué*, Paris, La Découverte, 2019 (voir aussi p.83 du mémoire).

152 CO tient ce vocabulaire de la méthode de François Cervantès (voir p.36).

153 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, op cit., p.20.

154 *Ibid.*, p.17.

jeu¹⁵⁵, et pointe pour ce faire la nécessaire « remise en cause de l'autonomie du corps joueur, prétendument capable de puiser son énergie en soi, idée promue par une approche non critique de la spontanéité. Au contraire, il faut souligner à quel point le corps joueur est appelé et surtout tenu, soutenu, par autre que lui-même¹⁵⁶. » Ici, ce lien à l'autre est tenu par la rigueur, une manière (parmi d'autres, développées plus tard dans ce mémoire) d'être en relation.

Je me pose la question : est-ce que ce cadre est le *faire* nécessaire pour *être* ? Les procédés de CO peuvent paraître plus proches du jeu réglé que d'autres méthodes de clown qui travaillent la singularité dans une plus grande liberté apparente. Je pense notamment à la manière dont François Cervantès et Éric Blouet rejettent le terme de « technique »¹⁵⁷. Ce rejet semble venir d'une opposition entre les caractéristiques du clown – marginal, libre, spontané, relié à l'enfant, à l'original ou l'originel... – et les logiques de prédétermination, de programmation et de discipline comprises dans le mot « technique ». Néanmoins, la manière dont CO développe une technique est bien loin de cette vision – il ne s'agit pas de délivrer la bonne manière de faire à reproduire – et elle est peut-être plus ouverte et inclusive que certaines méthodes qui rejettent la technique. François Cervantès est de ces formateurs de clown qui considèrent qu'une personne est clown ou ne l'est pas, est élue ou non. Catherine Germain, clown réputée sous le nom de Arletti, travaille presque systématiquement avec lui dans ses stages de clown et considère pour sa part qu'il n'y a pas de technique possible qu'elle puisse enseigner étant donné qu'elle fonctionne au « déclic, à la révélation¹⁵⁸ ».

Lors de la discussion du quatrième jour, la question de la technique est abordée et CO retrace son parcours et ce qu'elle doit à François Cervantès tout comme elle s'est éloignée de sa méthode. Elle faisait en effet partie des personnes non « élues » pendant sa scolarité au CNAC et a voulu « décortiquer la technique et prouver que c'est une technique et que c'est donc possible ». Cette démarche s'éloigne ainsi d'une conception de l'art comme objet messianique ou prophétique. Elle est à mes yeux complètement associée à la manière dont CO source et explique toutes ses démarches pour permettre aux stagiaires de comprendre le chemin de réflexion ou de pratique qu'elle a parcouru ; à la manière dont elle demande de faire l'exercice sans réfléchir pour que chacun·e se l'approprie ; à la manière dont elle apprend aussi des élèves et des situations en étant

155 Ce dualisme provient de la terminologie anglaise et distingue le jeu réglé et institué (*game*) du jeu sans règle dans l'acte de jouer (*play*). Il a été repris par Winnicott dans *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, puis par des théoriciens du jeu comme Schechner ou Pellois. Boissière le met en question tout au long du livre, mais particulièrement dans « 15. Les oppositions trompeuses : structure/existence, *game/play*, *ludus/paidia* », *Ibid.*, p.80-87.

156 *Ibid.*, p.79.

157 Je tiens ces informations de ma propre expérience avec Éric Blouet et du témoignage d'une des stagiaires de CO qui avait aussi travaillé avec François Cervantès.

158 GERMAIN Catherine, « Le clown est entré dans ma vie », *Culture Clown*, n°11, *op cit.*, p.26. Cet article est une recomposition à partir de plusieurs textes de Catherine Germain dans *Le clown Arletti, vingt ans de ravissement*, François CEVANTÈS et Catherine GERMAIN, Paris, co-édition éditions Maison et Magellan & Cie, 2009.

pédagogue et en fait évoluer sa pratique. Sa démarche n'est pas sans lien avec le fait d'avoir dû faire sa place en tant que femme dans un milieu majoritairement masculin, et il semble bien y avoir un biais genré, masculin, dans le fait de ne pas décortiquer une qualité, prenant appui sur les arguments du don et de la liberté.

Le cadre physique du consentement

Le cadre précis de ce qui est ou non du jeu dépend ensuite pour CO d'une forme : le cercle. En plus de forger les caractéristiques propres à son « clown pistellaire », il constitue une délimitation concrète du « terrain de jeu ». Elle affirme en entretien que cette conception à partir du cercle amène à « la question d'un moi qui ne se fait que par l'altérité », non seulement parce que la piste recrée un espace communautaire où les spectateur·rices se voient mutuellement, mais aussi parce que sa forme a à voir avec le « cercle rituel ». Lorsque je l'interroge sur les « points de rupture » qu'elle évoque dans sa propre soutenance de mémoire dont j'ai eu la captation, je lui demande si elle fait référence à une rupture entre réel et fiction. À la mention de ce dualisme, elle me répond que non, elle parle

(...) d'un cadre qui est nécessaire à l'aller comme au retour. C'est-à-dire qu'à partir du moment où je pose mon nez sur mon visage, je respecte que je suis dans un terrain de jeu, pour pouvoir en sortir.
(...) Donc, un des endroits de retranchement, c'est de sortir du cercle. Une des manières de sortir du cercle, c'est d'enlever son nez. Le nez fait cercle. Le nez est un contenant : je suis dedans, je ne suis pas dedans.

Le cercle est donc à la fois celui que forme le groupe dans la totalité des exercices à l'exception des passages en frontal, et aussi le nez¹⁵⁹.

Rapprocher symboliquement les possibilités de sortie grâce au cercle les relie à la question de l'altérité. C'est en effet l'enjeu principal du cadre : si un·e stagiaire rencontrait un problème pendant un passage individuel, iel pourrait simplement s'arrêter et, quelle que soit la manière de faire cet arrêt, iel se mettrait hors de danger. Les complications commencent dans la relation à deux : comment signifier au partenaire qu'une immobilité, par exemple, est un arrêt, une sortie du jeu, et non pas une immobilité dans le mouvement du jeu. L'importance d'avoir un cadre, comme le souligne CO, réside donc dans la possibilité de pouvoir en sortir et non dans la signification d'une entrée dans un espace fictif. Le cadre doit être clair pour permettre la confiance et pouvoir se transgresser : « je peux aller très loin dans le jeu parce que je sais qu'il n'y a pas de conséquences sociales à cet endroit-là. Je suis dans un terrain de jeu. » CO mentionne ici les conséquences sociales ; il s'agit de préciser ce qu'elles comprennent.

159 Je pense aussi à Zed Cézard qui, dans ses analyses sur le genre, propose de considérer le nez comme jouant le rôle symbolique du hors genre. Voir *Les « Nouveaux » clowns, op cit.*, p.236.

Le consentement, comme elle le dit en entretien, est « appréhendé à l'oreille. Pas en analyse, en disant : est-ce que tu veux bien que je te touche ? » Cette appréhension à l'oreille fait référence à l'expression d'un « non » ou d'un rejet clair que chacun·e doit être en capacité d'exprimer et de recevoir. Si ce refus n'est pas écouté, c'est là qu'intervient la possibilité de sortir du cadre. Elle pose, dès le deuxième jour à la demande d'un stagiaire inquiet, trois possibilités de sortie du terrain de jeu : sortir du cercle, enlever le nez, se recroqueviller en position à genoux. La sortie du terrain de jeu n'est toutefois que l'extrémité possible de la situation.

Avant ça, il s'agit de travailler l'écoute de l'autre – pour entendre son refus, même avant l'expression vocal – et de l'écoute soi-même – pour « rester en consentement avec son propre corps ». L'expression de CO témoigne bien de la manière dont elle recentre la question du consentement sur la nécessaire connaissance (en contexte) de ses propres acceptations et limites. Pour comprendre ces enjeux, je retranscris le déroulement du premier exercice consacré exclusivement au consentement, qui arrive le sixième jour, après un travail déjà poussé qui ne mettait pas directement en jeu les stagiaires entre eux. Le troisième jour néanmoins, l'échauffement comportait un exercice de massage à deux où la·e masseur·euse devait réaliser le massage pour ellui ; c'est-à-dire non pas pour faire du bien à l'autre mais dans son propre intérêt et sa curiosité d'explorer le corps de l'autre selon ses envies. Pendant la consigne, CO précise que la bouche doit toujours être ouverte et le son pouvoir sortir, pour les deux personnes. Même sans son, si la personne qui masse sent une énergie de recul de l'autre, elle ne doit pas insister. Elle invite à ne pas « s'empêcher des territoires en discutant avant » : il faut voir ensemble, par les corps, ce qu'on peut faire ensemble ou pas.

Le « cercle consentement » – Jour 6

C'est le dernier jour avant la pause du milieu du stage. Chacun·e se confronte à des difficultés particulières et les cerveaux sont parfois bien saturés alors que la pratique prend forme vers un endroit qui s'apparente de plus en plus au clown. La veille, les stagiaires ont posé sur leur visage une troisième couleur et ont enfilé pour la première fois un costume. Ce matin, CO recentre ces avancées vers le microscopique pour ne pas oublier la source des choses. L'exercice précédent portait sur les déséquilibres en travaillant sur du « micro-mouvement », à la recherche de la « micro-sensation ».

Le « cercle consentement » continue le travail du micro-mouvement à propos du « territoire du moi ». Je retranscris ici à peu près les paroles que CO prononce à ce moment-là :

« On va parler de « territoire du moi » comme territoire en dehors de l'enveloppe corporelle, qui est celui où on se sent en sécurité. Il est différent dans chaque culture, et ensuite différent pour chacun, selon ma vie personnelle, selon qui m'approche, et selon l'état de la personne qui m'approche. Tout diffère selon qui et comment. Il y a littéralement des personnes qui peuvent

me pénétrer et ce ne sera pas un problème. »

Elle annonce alors qu'on va parler de consentement, qu'elle pose d'abord comme une affaire de distances et qui peut varier : un « oui » peut devenir un « non » à l'approche de la personne en face ou bien le lendemain. Il ne faut pas se figer dans un « oui » et le suivre par politesse.

Pour le savoir, mon corps est le meilleur outil : le mental gère seulement la question de savoir ce qui se fait ou pas. La dissociation est la coupure des deux : il n'y a plus de sensations. Il s'agit de remettre en question à chaque seconde mon espace relationnel qui part de mon corps pour rester en consentement avec lui et ne pas perdre mes sensations.

CO donne ensuite un exemple : elle demande à une stagiaire de s'approcher d'elle les bras ouverts et CO montre, de manière artificialisée, comment sa réception se transforme tout autant que le mouvement de la relation. CO dit de suivre le mouvement de son corps depuis l'intérieur de soi. Une fois que la stagiaire est proche d'elle, la relation passe d'un câlin à une manipulation qui ressemble à celle d'un pantin.

CO revient sur le fait que tout est une affaire de prendre en compte toutes les dimensions et de laisser son corps aller vers le focus qu'il veut. Elle insiste très fortement sur le fait que la relation à l'autre est extrêmement instable.

Pour suivre et gérer ce mouvement, il faut donc revenir à une prise en compte précise de ses propres « micro-sensations ».

Après cette introduction, CO donne la consigne :

Tout le monde est en cercle, en regard périphérique¹⁶⁰, et reste dans sa position s'il n'y a pas de sensation. S'il y a une sensation, il faut la traduire par un pas en avant ou en un pas en arrière. Il faut donc prendre une décision. Une fois ce pas fait, il faut refaire un point et le processus recommence : je reste sur place ou j'avance d'un pas ou je recule d'un pas. Il s'agit de faire les choses les unes après les autres au niveau de sensations infimes. Il faut toujours rester en contact avec les autres et ce qu'ils font, même en regard périphérique.

L'exercice révèle à une des stagiaires sa propre manière de penser : elle s'est surpris *a posteriori* à avoir choisi son positionnement pour l'équilibre du groupe dans l'espace et non par rapport à ses sensations physiques.

Ce qui ressort de l'exercice est l'importance dans le consentement de savoir ce que je sens moi, subjectivement, plus que de projeter ce qui se passe chez l'autre, chose que je ne pourrai jamais savoir vraiment.

C'est un travail de source, de début des choses, pour voir qu'un seul pas dans le monde transforme le monde et les autres, et donc ma relation au monde et aux autres.

Cet exercice fondamental du consentement ramène celui-ci à l'espace : aux sensations physiques et aux distances. Dans le déroulement de l'exercice, ce n'est pas anodin que CO fasse un parallèle

160 Voir III.1., p.94.

avec l'acte sexuel pénétrant – pénétration des frontières personnelles la plus importante spatialement – juste avant d'introduire le consentement.

Il est cependant nécessaire de rappeler que, bien que ces conceptions et ces pratiques du consentement soient applicables dans un autre contexte, elles dépendent ici expressément du cadre. C'est-à-dire que cette écoute de soi avant tout est un idéal du consentement que le cadre et l'entraînement ici mis en place permettent, mais qui n'est malheureusement pas reproductible dans tous les contextes. La mention de la politesse est notamment discutable : ramener le caractère figé d'un « oui » à de la politesse gomme la construction sociale et systémique de certaines incapacités. C'est peut-être là qu'il faut comprendre l'usage fréquent de « politesse » par CO comme une catégorie à la fois circonscrite au cadre du jeu dans le stage, et plus large que le simple respect des bonnes manières. La politesse rejoint l'étendue immense des normes intégrées par le mental. Quand CO précise que ce mental ne fait que contrôler ce qui se fait ou ce qui ne se fait pas, il est présenté comme le garant d'une morale. Par exemple, ça ne se fait pas de sucer l'oreille d'une personne sans raison ou de la frapper, mais il est possible d'en avoir envie, dans un sens comme dans un autre. Je ne crois pas que CO reproduise dans cette considération une opposition corps-mental. Au contraire, considérer que le « mental » est le garant des normes sociales permet de comprendre l'origine de l'opposition en question : la dissociation de la pensée du corps se loge dans l'intégration de réflexions fixes et extérieures à soi-même, dans la domination du rationnel. « Transgresser son propre corps social », comme le dit CO, ne pose que de menus problèmes puisque cela ne trouble les normes potentielles des autres que de manière indirecte. La question est d'emblée plus complexe à partir d'un échange direct à deux.

Je trouve cette question passionnante puisqu'elle pose le point limite du jeu de clown et peut-être du jouer en général. Le stage d'Éric Blouet équivalent à celui de CO (qui pose les bases de sa méthode) se consacre par exemple uniquement au travail du clown seul, et Éric Blouet arrête toute tentative d'échange physique lors des improvisations collectives. Il justifie cet arrêt par l'ampleur de l'intensité émotionnelle que peut ouvrir ce travail, déjà en solitaire, et parce que douze jours sont beaucoup trop peu pour aborder la question de l'échange à plusieurs.

Du côté de la théorie, je n'ai pas tout lu, mais je pense à nouveau à Richard Schechner, Anne Pellois, Anne Boissière, où, lorsque la question du jeu est théorisée, elle est traitée par rapport à *un sujet, un corps*, souvent en lien avec les autres et l'environnement bien sûr, mais rarement avec le collectif comme point de départ. La solitude est traitée en elle-même dans *L'Art et le vivant du jeu* et, même si Anne Boissière précise qu'elle n'est qu'apparente puisque le corps joueur est toujours en lien *avec*, elle affirme tout de même qu'elle est un fondement du jouer, allié de la

créativité et du silence¹⁶¹.

C'est aussi pour ça, je crois, que la question du consentement a été autant de fois amenée par les stagiaires pendant le stage de CO. Le parti pris de CO de respecter son propre désir et de laisser l'autre s'occuper du sien est fort. La première fois que le consentement est mentionné, c'est à propos du public : CO affirme qu'il est possible de tout faire à son public, *si l'on sent qu'il est avec soi*. À l'interpellation dubitative d'une stagiaire, CO répond que projeter ce que l'autre veut ou non (équivalent à la politesse pour elle) est une prise de pouvoir sur l'autre. À l'inverse, ne s'occuper que de soi présume d'une confiance vis-à-vis du fait que l'autre va être sincère dans ce qu'il ressent. Cette position redonne le pouvoir à l'autre. J'ajoute : faut-il néanmoins que l'autre soit en capacité d'exprimer ou de faire sentir ce qu'il veut ou non et que, si cette expression est non verbale (comme dans le cas du public), la personne la sente bien. Mais le parti-pris puissant et délicat de CO est précisément de ne pas s'inquiéter outre mesure de ce que j'ajoute là. Elle compte sur le cadre qu'elle installe pour permettre cette capacité à être en consentement avec son propre corps et attentif·ve à l'autre et sur le travail de réception pour sentir l'énergie du public (point qui sera longuement développé dans les deux dernières parties du Chapitre III).

Plus avant, je dirais que, à l'image de ce que Rancière a exposé dans *Le Spectateur émancipé*¹⁶², elle met en œuvre les émancipations dans le moment présent. C'est un parti risqué qui a provoqué les moments les plus étranges de mon observation – en raison de mes propres préoccupations sur ce sujet aussi, sans doute. J'étais vigilante, en permanence aux aguets d'un potentiel dépassement des limites, d'une incapacité à exprimer un refus, d'un drame. Je crois que cette inquiétude était aussi due à mon retrait physique : je n'avais pas traversé les exercices des six jours précédents en étant physiquement active et je ne peux pas imaginer à quel degré d'écoute de son corps et des autres chacun·e se trouvait. Durant le stage, il n'y a eu en effet aucun problème alors même qu'un des stagiaires semblait traumatisé par cette question. Il s'est retiré de la pratique pendant deux jours, ce que CO a reçu comme la possibilité de se concentrer sur les deux autres pôles : la théorie et l'observation. Elle a aussi eu plusieurs conversations en privé avec lui.

La question du consentement permet d'aborder le jeu comme une attention fondamentale au corps et à l'espace. CO en parle au quatrième jour comme d'un « changement culturel » important qui demande un travail des deux côtés : il faut à la fois développer ses capacités d'écoute et d'expression pour que les deux personnes sentent ensemble et en mouvement. À la lumière de l'analyse faite au Chapitre I sur l'utilisation des pensées extra-européennes et le rapport à la rationalité, je comprends ici ce « changement culturel » comme une remise en question de la

161 BOISSIÈRE Anne, « 21. « *Where is play ?* » ou le pas de côté vis-à-vis de Freud » et « 23. *Die Stille* : le motif de la Junon Ludovisi chez Schiller », *L'Art et le vivant du jeu*, *op cit.*, p.149-153.

162 RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

rationalité dominante dans la culture européenne et une attention plus grande à la pensée du corps, comme une remise en question des codes sociaux et une attention aux ressentis physiques. CO mentionne le troisième jour le risque de la transgression dans le corps social : celui de « perdre la face ». Elle reprend l'expression à Erving Goffman dans *Les Rites d'interaction*¹⁶³ qui explique que chacun·e est en représentation, garde la face, à partir du moment où il est dans le corps social. La société, pour se maintenir, anticipe les codes des rencontres des individus alors « auto-contrôlées » et construit ainsi une prétendue nature humaine. Anne Boissière contextualise très précisément cette approche et la raison de sa récupération si importante par les milieux artistiques contemporains¹⁶⁴. Elle souligne les présupposés attachés à la mécanique, aux règles et aux systèmes que contient l'analyse de Goffman (comme la mouvance américaine de sociologie évoquée précédemment). Toutefois, CO considère que le clown est celui qui échappe malgré lui à ces codes sociaux. Ainsi, même si elle prend Goffman pour référence, c'est pour s'éloigner dans sa pratique d'un fonctionnement mécanique : elle recherche le « malgré lui ». Il s'agit alors de distinguer l'interaction – action dont les intérêts et les identités sont distinctes dès le départ – de la correspondance, comme introduite par Tim Ingold – mise en commun ouverte à la variation, procédé par lequel les êtres se répondent au fil du temps¹⁶⁵. Dans la correspondance, l'agentivité, la volonté, l'intention, donc une forme de *faire*, sont toujours mis en question. Je tenterai de continuer à comprendre comment *est* alors le clown.

II.2. La transformation par le costume et le maquillage : une échappée à soi vivante

Il est annoncé dès le début du stage que le maquillage et le nez ne seront mis qu'à partir du troisième jour et le costume le sixième jour, le temps de s'approprier les bases de la posture à atteindre indépendamment du processus important de la transformation. Dès le premier jour, lorsqu'elle présente sa vision du clown, CO précise que le clown doit « trouver la liberté de dire : *tout* est visible ». Selon elle, si tout n'est pas montré c'est en raison de la présence d'un « contrat social », ensemble de normes qui amène à cacher ou nier certaines parties de soi. Au vu de l'ampleur de la remise en question sociale que peut être cette monstration, il faut trouver les conditions pour en avoir envie et pour pouvoir le faire. Elle parlera plus tard de la nécessité aussi de

163 GOFFMAN Erving, *Les Rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

164 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, *op cit.*, p.66.

165 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, *op cit.*, p.38.

trouver les raisons, les motivations, le sens que ça a de la faire, au-delà des conditions pour y parvenir, rejoignant ses positions politiques que j'ai explicitées. Le costume et le maquillage sont comme une protection pour aller au plateau, un cadre supplémentaire contre le risque de « perdre la face ». Selon CO, si le clown n'en a pas peur, c'est qu'il a trouvé les conditions pour éviter ce danger. Elle précise que les besoins seront différents pour chacun·e, certain·es ayant besoin d'aller jusqu'à tout cacher de leur « corps social », entendu comme « corps restreint », pour pouvoir se révéler. Je décrirai d'abord les étapes du processus de transformation avant de réfléchir à ce que comprend cette révélation.

Description du processus du maquillage et du costume

L'après-midi du troisième jour, après un clap et une balance, le troisième temps de passage individuel du stage est consacré au test de la première couleur. CO parle dès lors de « disparaître pour apparaître », formulation qui reviendra régulièrement, en référence à l'historien de l'art Paul Ardenne¹⁶⁶ – sûrement en lien avec les réflexions amenées par son mémoire en arts plastique sur le clown comme être plastique. Elle le mentionne à nouveau le sixième jour, avec l'idée que sans maquillage, il est impossible d'aller au bout de soi-même. Elle évoque aussi à ce propos Cyril Iasci, qui cite lui-même dans *Le Corps qui reste. Travestir, danser, résister* une phrase de Léo Bersani sur le travestissement : « On ne peut pas m'opprimer si on ne peut pas me trouver. Se rendre non-identifiable est un acte de résistance¹⁶⁷. » Cyril Iasci affirme que ne plus se conformer au corps assigné à la naissance revient à ne plus se plier au corps social, à l'état civil. Faire référence ici à des théories queer, outre témoigner du désir de politiser cette transformation, dénote d'emblée l'importance du rapport au genre dans la transformation¹⁶⁸. Zed Cézard affirme que « Le travail du clown se propose de déconstruire l'identité sociale et, à plus fortes raisons, le genre qui lui est associé¹⁶⁹. » Il consacre tout une partie au « costume comme outil libérateur¹⁷⁰ ». Pour lui, « le clown est un personnage qui ne requiert, dans ses conditions d'existence, aucun passé ni aucune

166 Elle fait sûrement référence au chapitre de Paul ARDENNE, « Entre fantomatique et métonymie. Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain », *Époque de la disparition : politique et esthétique*, dir. Alain BROSSAT et Jean-Louis DÉOTTE, Condé-sur-Noireau, L'Harmattan, 2000.

167 BERSANI Léo, *Homos. Repenser l'identité*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p.52.

168 Pour continuer ces réflexions, CO veut lancer un laboratoire de « drag clown » l'année prochaine avec à la fois des clowns et des drag kings ou queens, pour « draguier »davantage les clowns et « clowniser »les drag, qui ne sont souvent plus si transgressif·ves de par leur reproduction d'un système de normes parallèle.

169 CEZARD Zed, *Les « Nouveaux » clowns*, op cit., p.233.

170 *Ibid.*, p.239.

identité sexuelle¹⁷¹. » Je pense à Catherine Germain qui parle de son être clown non pas comme une femme mais comme « un être encore indéfini pour ne pas dire infini¹⁷². »

Le travail de maquillage se fait à partir de trois couleurs que CO avait demandé de se procurer en amont du stage : le blanc, le noir, le rouge. CO parle de ces trois couleurs comme couleurs premières dans de nombreuses cultures. Michel Pastoureau en parle en effet comme de la « triade primitive¹⁷³ », porteuse de symboles toujours forts malgré leurs variantes selon les traditions. Il s'agit de choisir d'abord une première couleur, par instinct ou selon la sensation d'un besoin. CO précise la question à se poser : « De quoi j'ai besoin pour être vivant ? » Cette question fait fortement écho pour moi à celle qu'Éric Blouet disait de se poser systématiquement lors de l'arrivée au plateau pour les passages en improvisation : « De quoi j'ai besoin pour me faire du bien ? » Je crois que, dans la différence entre « être vivant·e » et « se faire de bien », réside toute la différence des méthodes des formateur·rices respectif·ves. Alors que la formule d'Éric Blouet tourne la question vers soi dans un objectif de bien-être, celle de CO tire vers la problématique du vivant, beaucoup plus large et moins individuelle, mais aussi plus abstraite. Néanmoins, une idée commune est en creux dans les deux questions avec la mention du besoin : aller vers un accomplissement de soi en relation avec un manque initial présumé.

Pour la forme de ce premier maquillage, CO indique de procéder de la même manière que pour la couleur et, le maquillage devant être appliqué directement avec les mains, de se fier aussi à la sensation tactile des doigts sur le visage. Elle conseille aussi de ne pas chercher une forme qui rigidifierait un visage « à côté » du sien, mais de changer d'architecture de visage pour enlever ce que fait le corps social de soi. Elle semble ainsi considérer que la construction sociale est inscrite dans les corps, pas seulement dans ses mouvements et ses habitudes mais jusque dans sa physiologie. Ce n'est toutefois pas une inscription uniquement formelle voire biologique dont il est ici question, mais l'idée d'une conception figée de ce qu'on renvoie à l'autre. Il s'agit de se transformer non pas pour l'esthétique ou l'aspect transgressif du maquillage en lui-même, mais pour éprouver un nouveau regard de l'autre sur soi. J'essaierai donc de comprendre en quoi ce processus de transformation des traits humains permet paradoxalement de se rapprocher de soi et du vivant pour CO.

Le dispositif est tel que lorsque CO fait des retours sur le passage d'un·e stagiaire, un·e autre va mettre cette première couleur, derrière le rideau, sans miroir, et entre ensuite sur scène pour son passage. Le reste du groupe en spectateur·rices ne l'ayant pas encore vu·e, il découvre la nouvelle apparence en même temps que la personne qui passe. Celle-ci éprouve, par ce qu'elle

171 *Ibid.*, p.235.

172 GERMAIN Catherine, « Le clown est entré dans ma vie », *Culture Clown*, n°11, *op cit.*, p.23.

173 PASTOUREAU Michel et Dominique SIMONET, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p.45.

renvoie au public, ce que cette couleur et cette ou ces forme(s) sur son visage ont produit sur elle. Le groupe est alors un miroir pour la personne qui se découvre à travers les regards des autres. Je précise que cette question de la révélation constitue l'enjeu central de ce premier passage avec maquillage, mais qu'elle n'en détermine pas les consignes, qui restent les mêmes que pour le jour précédent : chercher, en balance, le « point chaud » du rire du public¹⁷⁴.

Après le passage, il s'agit pour la·e stagiaire de se demander si la couleur l'a aidé·e à s'émanciper ou est-ce qu'elle l'a cantonné·e, rigidifié·e dans un autre rôle. Les formes verbales « s'émanciper », « cantonné·e » et « rigidifié·e » sont de CO ; elles éclairent son point de vue sur le maquillage comme moyen de s'émanciper des normes sociales intégrées, et sur cette émancipation comme une entrée dans un mouvement, à l'inverse de la rigidité des normes. Si le maquillage a ouvert des voies nouvelles et qu'il a été « validé » par le public, il s'agira de continuer les jours suivants dans cette direction. La validation fait référence à la sensation d'accueil ou de rejet que la personne ressent de la part du public, mais se jauge aussi à partir du baromètre du rire. Ainsi, le quatrième jour (deuxième jour de maquillage), la plupart des stagiaires repart derrière le rideau pour poser à peu près la même couleur au même endroit que la veille et en ajouter une, selon le même procédé que pour la précédente. Certain·es en revanche repartent de l'étape précédente si iels considèrent que la couleur n'a pas fonctionné. Ce jugement n'est pas toujours aisé étant donné que le renvoi du public ne dépend pas que du maquillage, mais aussi de la manière d'être sur scène de la personne. Toutefois, cette manière d'être est forcément infléchie par le maquillage, *a fortiori* lors des passages des troisième, quatrième et cinquième jour où l'accent est mis sur cette recherche des trois couleurs (je précise que rien n'oblige à en mettre trois différentes). L'objectif de venir se voir dans le miroir du public reste présent dans tous les passages jusqu'à la fin du stage, même lorsque le maquillage n'est plus la question centrale, puisqu'il met en relation la personne avec le public : le clown n'existe qu'en fonction de celui-ci.

La création du costume intervient le même jour que la troisième couleur et procède d'une manière similaire à celle du maquillage : il faut y aller à l'instinct et hors de ses potentielles habitudes. Les costumes ont été apportés par les stagiaires mais ont tous été mélangés dans l'espace derrière le rideau où se trouve également le maquillage. Là où il s'agissait de sentir le besoin en fonction de la forme et de la couleur pour le maquillage, il est ici question des textures, des poids, des formes et des emplacements des costumes. La silhouette se compose ainsi et CO re-précise qu'elle ne doit pas émerger des envies ou d'une esthétique personnelle. Les besoins sont ici explicitement opposés aux envies, préférant la nécessité de la sensation à la volonté rationnelle.

174 Cette description peut paraître obscure mais elle sera développée au Chapitre III. Je mentionne néanmoins l'éclairage de l'explicitation faite par CO au quatrième jour : il s'agit, dans les passages, de trouver ce « flux qui va m'amener tout de suite vers quelque chose qui m'échappe ». Le point chaud désigne pour sa part le moment et l'endroit du passage où le public, en grande partie, rit.

Pour explorer davantage les différentes sensations que procurent les costumes, pour soi et sans la question de ce qu'on renvoie, CO propose de faire une dernière balance, en costumes, à la fin de la cinquième journée, après les passages.

Le maquillage et le costume, au fur et à mesure du stage, sont mis de plus en plus tôt dans la journée, pour pouvoir faire des balances costumées et maquillées, voire des échauffements à la fin du stage. La balance en costume du lendemain n'a plus tant pour objectif d'éprouver les sensations liées au costume, mais de « faire l'expérience d'être étranger·e à soi-même ». CO incite les stagiaires à se concentrer sur des petites sensations pour voir comment chaque chose du monde les impacte. Je note que c'est le sixième jour, le même jour que le travail sur les micro-sensations dans le consentement.

Être étranger·e à soi-même et aux normes

Le soir du sixième jour, jour de reprise après la pause, chacun·e avait énoncé une thématique centrale sur laquelle iel voulait travailler, en lien avec le ressenti d'un blocage, d'une difficulté ou d'un besoin spécifiques. Le matin du septième jour, un important exercice de déséquilibres, que j'évoquerai plus tard, a encore éclairé des difficultés propres à chacun·e ; plus le travail avance, plus les problématiques se singularisent et, avec ça, les manières de jouer. Au moment des retours de ces exercices, au constat d'un stagiaire sur sa difficulté à être réceptif, à être flexible, dans un sens, mou¹⁷⁵, CO lui conseille de chercher de ce côté-là dans le costume. De manière générale, elle propose de ramener dans le costume des éléments qui rappellent symboliquement des blocages.

Passage de X – Jour 7

X rencontre depuis le début du stage des blocages par rapport à sa voix et au lien entre sa voix et son corps. Ils semblent liés d'une part à des habitudes de clown qu'elle a dans sa pratique professionnelle : son personnage s'est figé dans certaines positions physiques de repli du corps à partir du torse (m'évoquant un animal apeuré) et dans une voix assez aiguë, plutôt dissociée des postures qui partent du centre et se dirigent vers le bas. Tous les jours du stage avant la pause ont été traversés par cette problématique de se sentir bloquée au niveau de la poitrine, du thorax, comme si la zone du cœur et des poumons était obstruée et ne permettait pas l'émission d'un son naturellement provoqué par le corps. D'autre part, je suppose, d'après les conversations en dehors des temps de formation que j'ai eues avec X, que ces blocages et ces habitudes – la voix aiguë, la difficulté à crier et le réflexe du repli sur soi empêchant le déséquilibre – étaient aussi en partie liées à des normes de genre. Enfin, X semblait voir une

175 Voir III.3., p.114-115.

part symbolique importante dans ces problématiques, reliées à ses émotions et son histoire personnelle.

Elle entre en scène au septième jour avec un maquillage noir autour des yeux, assombrissant beaucoup son visage, et elle ajoute à son costume des chaussures littéralement à bascule – trop grandes pour elle et avec une semelle incurvée – la déséquilibrant même dans des postures de repli sur soi et empêchant les petits mouvements rapides. Surtout, elle a décidé, après l'incitation de CO d'ajouter au costume des éléments symboliques en référence à des blocages, de mettre sous son haut une écharpe en plumes synthétiques qui la gratte. Elle dit plus tard : « pour ne pas oublier d'ouvrir cet endroit », pour le « rendre vivant », le « réveiller ». CO affirme que ces éléments peuvent avoir une dimension rituelle et que dans son costume de Proserpine, tout a une importance pour elle, même ce qui ne se voit pas.

Ce passage est décisif (comme pour beaucoup de personnes ce jour-là) : la voix de X se lâche, notamment dans les graves et avec plus de puissance, connectée aux mouvements de son corps, et X ne s'interrompt à aucun moment par inquiétude de ne pas rencontrer de rire, de ne pas savoir quoi faire.

De mon côté, je ressens un grand soulagement, sûrement dû en partie au fait que je suive les problématiques de X depuis le premier jour, mais aussi en tant que spectatrice de ce passage particulier : voir ce corps engoncé dans une crinoline et ce visage alerte prendre des aspects bestiaux, comme révoltés contre leur propre condition, accompagné de sons gutturaux, apparaît à ce moment-là comme une évidence.

Après son passage X dit s'être sentie précisément étrangère à elle.

La transformation du costume et du maquillage a ainsi joué sur plusieurs points concernant le fait d'être étrangère à soi : l'ajout d'éléments qui lui rappellent des habitudes enfermantes et la pousse à s'en éloigner, la modification de la forme de son corps qui lui fait découvrir de nouvelles sensations physiques, et enfin le renvoi du regard du public, par rapport à cette nouvelle apparence, sensiblement différent de celui qu'on pose sur elle dans le corps social. Ces trois points prennent plus ou moins d'importance selon les personnes et se déclinent d'innombrables manières. Il serait malheureusement inutile de les décrire toutes.

Être étranger·e à soi-même, pour CO, est en lien avec l'idée d'être à soi-même comme un territoire à découvrir. Il s'agit presque de ne pas se reconnaître dans le regard du public et dans les sensations traversées dans le costume. Le processus de transformation permet donc de se rendre étranger·e à soi-même, mais aussi étranger·e aux autres, dans ce que la personne sur scène renvoie d'étrangeté par rapport aux normes sociales. Ce décalage par rapport aux normes se situe à deux niveaux : par rapport aux caractéristiques qui s'éloignent des normes sociales et par rapport à la manière dont la personne vit cette découverte de soi.

Concernant les caractéristiques hors-normes, les exemples sont nombreux, mais deux sont revenus plusieurs fois : le faux ventre et les grandes chaussures. Le ventre crée une physionomie hors des standards de beauté contemporains et les chaussures sont simplement anormales dans l'exagération de leur dimension – comme beaucoup d'éléments du costume du traditionnel auguste ou des accessoires qu'il utilise. Il est particulièrement intéressant de constater ensuite comment CO justifie ces caractéristiques symboliques ou esthétiques par une utilité physique pour accéder à la posture clownesque. « Ce n'est pas pour rien, si le clown a de grandes chaussures » affirme-t-elle le sixième jour : ce n'est pas seulement parce qu'elles lui donnent un aspect ridicule, c'est pour le déséquilibrer dans le monde. Elle précise donc souvent de ne pas oublier les pieds dans le costume. Caractéristiques symboliques et expérience physique se lient ainsi.

Une stagiaire a essayé, pendant toute une partie du stage, de produire beaucoup d'effets lors de ses passages, autant par son costume, son maquillage, sa quantité de mouvements, que l'aspect joyeux et supposément divertissant qu'elle donnait à ceux-ci. Elle portait aussi souvent des costumes associés à des représentations vestimentaires féminines, voire avec des rembourrages au niveau des seins et des fesses. Une fois dans un costume terne, large et dont les manches pendaient par-dessus ses mains, sa posture a complètement changé ; elle était plus lente, n'arborait plus d'apparence joyeuse, se confrontant au désespoir de ne pas faire rire, les bras ballants et le visage distordu dans une lamentation profonde accompagné d'un rôle étrange. Beaucoup ont alors ri, comme traversé·es par la reconnaissance d'une vérité, plus encore que d'une sincérité ; la vérité d'une cohérence : d'une adhésion ou d'une présence à ses propres contradictions. Iels ont ri de cette évidence surgissante et non pas, je crois, parce que le comique tiendrait au fait d'être à distance d'un phénomène considéré comme anormal et de ses conséquences, comme le conclut Emelina à propos des conditions du comique, après une démonstration longue de tout un livre¹⁷⁶. Il s'agit peut-être de distinguer le « comique » de ce qui fait ici rire. Le comique, dans son étymologie même, est relié à des formes scéniques faites pour rire, et son usage tend donc à formaliser les conditions du rire. La conception du rire de CO repose sur une donnée mouvante et difficilement explicable, mais qu'elle s'acharne pourtant à atteindre : le vivant. Après son passage, cette stagiaire confie : « ça m'a semblé naturel d'être tordue ». Le vivant ici, semble comprendre l'idée de « naturel » non pas dans son opposition au culturel, mais en intégrant les relations aux autres (choses et personnes). Le « naturel » semble se révéler en lien avec le costume, le maquillage (souvent considérés comme des « artifices ») et une certaine distance à soi et aux normes sociales.

176 EMELINA Jean, *Le Comique : essai d'interprétation générale*, op cit.

Corps déguisés, corps vivants

La question de CO « De quoi j'ai besoin pour être vivant ? » prend dès lors plus de sens. Anne Boissière, qui cherche à comprendre ce qui constitue le caractère vivant du corps joueur, consacre plusieurs moments à la question du costume, surtout lorsqu'elle convoque « De l'anthropologie du comédien » de Plessner¹⁷⁷. Cheminant avec la pensée de ce dernier, elle affirme :

(...) on ne joue jamais qu'à distance de soi-même. Se déguiser, une des formes les plus élémentaires du jeu, en est la manifestation la plus marquante. L'habit, loin de recouvrir ou cacher, est la condition du jeu (...) Le vivant, pour l'homme, exige un soutien autant affectif que matériel ; et le naturel, en ce cas, n'est pas dissociable de l'artificiel¹⁷⁸.

De la même manière qu'Anne Boissière rejette cette distinction entre naturel et artificiel dans ce cas, Plessner propose une anthropologie qui pense la situation spécifique de l'humain à partir du vivant et non à partir de la présupposition d'une raison supérieure, récusant l'opposition corps-esprit. Anne Boissière se réfère à un autre ouvrage de Plessner, *Les Degrés de l'organique et l'Homme, Introduction à l'anthropologie philosophique*¹⁷⁹ à ce propos :

L'attention première [que Plessner] porte au corps, et à ses mouvements expressifs, trouve ici sa justification, dans une relation à soi qui est brisée. La notion d'« excentricité » que le philosophe introduit d'un point de vue systématique, dit cette brisure, qui révèle aussi « un abîme insondable »¹⁸⁰.

Cette manière d'être à la fois dans et hors de soi va avec la conception de Plessner que le corps n'est pas dissocié de ses modalités d'incarnation (*Verkörperung*), « qui relèvent d'un rapport social, lui donnant une figure en cela fictionnelle. Ce que le comédien exemplifie et magnifie à travers son art, c'est donc cette figure qui définit plus largement le rapport de l'homme à son propre corps, c'est-à-dire finalement sa situation d'être vivant¹⁸¹. » Et, dans cette conception, le masque contribue à définir le corps joueur comme tel : « le corps joueur, en tant que corps vivant, est d'emblée masqué, le masque étant la manifestation tangible de la conditionnalité fictionnelle¹⁸² ». Cette mention du masque n'est pas sans rappeler le nez (souvent décrit comme « plus petit masque du monde »), mais elle ne se restreint pas, dans l'analyse d'Anne Boissière, au masque en tant que tel ; il « est le nom pour cette artificialité ancrée dans le vivant du jeu, qui met le joueur à distance de lui-même, corporellement s'entend, et le fait entrer dans son jeu¹⁸³. »

177 PLESSNER Helmut, « De l'anthropologie du comédien » (1948), trad. Anne BOISSIÈRE et Holger SCHMIDT, *La Part de l'Oeil*, n°35-36 (*André Leroi-Gourhan et l'esthétique – Art et anthropologie*), p.419-427.

178 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, op cit., p.79.

179 PLESSNER Helmut, *Les Degrés de l'organique et l'Homme, Introduction à l'anthropologie philosophique* (1928), trad. Pierre OSMO, Paris, Gallimard, 2017.

180 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, op cit., p.112.

181 *Ibid.*

182 *Ibid.*, p.114.

183 *Ibid.*, p.111.

Ces conceptions ne sont pas sans lien avec le « disparaître pour apparaître » qui m'intéresse, même si Plessner relie le masque à la « conditionnalité fictionnelle » du social qui serait « sa situation d'être vivant », quand le clown de CO se masque parce que sa situation d'être vivant se trouve en dehors de la fiction sociale. Je verrai d'abord comment la distance à soi par le masque (compris comme « artificialité ancrée dans le vivant du jeu ») finit par produire un rapprochement de soi puisqu'elle accomplit une « situation d'être vivant », avant de réfléchir aux distances que prend la pratique de CO vis-à-vis des conceptions d'Anne Boissière d'après Plessner, esquissant une ligne de démarcation, peut-être, entre le jeu du·de la comédien·ne qui les occupent et le jeu de clown.

Dès le premier jour, je l'ai déjà dit, CO annonce que l'enjeu du clown est de pouvoir tout montrer. Un de ses concepts est celui du « dessous de l'iceberg », auquel le clown correspondrait. L'image raconte que, sous la petite partie émergée dans la vie (sociale), une partie immergée bien plus grande regroupe tout ce qui est censuré, caché, ainsi que l'inconscient, considéré en Occident comme à part du réel. Il s'agit en clown de « retourner l'iceberg », en gommant (en le faisant disparaître ou en le mettant à distance) tout ce qui est visible et mettant ainsi au grand jour tout ce qui est invisible. Ce concept s'applique à d'autres choses qu'au maquillage et au costume, mais ceux-ci, en mêlant caractéristiques physiques et symboliques, participent grandement de sa mise en œuvre.

L'avant-dernier jour, j'ai une conversation avec CO sur l'origine de sa pratique du maquillage. Elle me dit qu'elle s'est nourrie de celle de François Cervantès et Catherine Germain, mais qu'elle l'a amenée vers quelque chose de très différent, notamment à partir du livre *Visages intimes : Maquillage libre* de Nancy Breitenbach. Cette référence fait écho à la conception de l'iceberg. CO me dit que les écrits sur le maquillage de scène sont très peu nombreux, et que malgré de nombreux aspects un peu vieillissés de cette théorie des années 1970 et le fait que l'autrice n'ait rien à voir avec le clown, beaucoup de choses se répondent dans leur pratique. Breitenbach faisait des séances de « maquillage libre » où les personnes se maquillaient elles-mêmes. Elle raconte les expériences très fortes vécues, notamment pour les enfants, avec parfois l'illusion d'optique complète de la disparition de soi. Son processus se fait aussi par étapes, créant progressivement un visage intermédiaire entre soi et l'autre, entre unicité et pluralité. Elle affirme dans le livre que ce type de maquillage dépersonnalise et donc enlève la responsabilité des actes de l'individu, qui alors « répond à son aspect socialisé par une image intérieure¹⁸⁴. » Lorsque CO explicite l'idée du dessous de l'iceberg l'avant-dernier jour, elle oppose le dessus de l'iceberg à ce qu'on est « authentiquement », adjectif qui n'est pas synonyme d'« intérieurement ».

184BREITENBACH Nancy, *Visages intimes : le Maquillage libre*, Paris, Hommes et Groupes, 1987, p.40.

Cette mention de l'authenticité me rappelle un développement de Daniel Payot où il rapproche, à l'aide de la réflexion de Gunther Anders, l'excentricité de l'authenticité. Anders établit une proximité entre les philosophes et les clowns et soupçonne ceux qu'il dit affectés « de la tar congénitale du *morbus metaphysicus* » (traduit en note par « maladie de la métaphysique ») d'être « condamnés au comique¹⁸⁵ ». La première partie de son explication de la condamnation porte sur le comique de « l'opiniâtre investissement de forces finies dans une entreprise infinie¹⁸⁶ », vaine. La seconde se concentre sur l'« emploi absurde » et « saugrenu » que font les philosophes de leur existence – l'utiliser à réfléchir à cette existence –, faisant d'eux des « excentriques ». Daniel Payot lit ce dernier terme au sens littéral : l'humain qui pense s'éloigne de son centre, n'est plus en adéquation totale avec sa présence et son environnement immédiat, et cette distance nécessaire à la réflexion a des effets potentiellement comiques. Par « centre », Anders évoquerait une « exclusivité massive, sans faille, sans carence¹⁸⁷ ». Ce point m'évoque la posture visée par Obin où il s'agit de partir de son centre, mais pour comprendre aussi les failles, déplaçant la définition du centre comme ensemble monadique délimitant l'individu du monde, pour Anders, vers le centre comme endroit de sensations physiques à la source de l'expérience de traverser le monde, pour CO. Si les conceptions ne sont bien sûr pas superposables, leur rapprochement permet d'anticiper l'approche plus phénoménologique de CO : la réflexion passe par la sensation. Et ce qu'Anders développe rejoint d'une certaine manière la pratique de CO.

Payot résume ainsi la pensée d'Anders : « Réfléchir, se réfléchir, n'être plus absolument ici, dans l'immédiateté de la vie, ni absolument ailleurs, dans un immédiat absolu de vérité¹⁸⁸. » « Réfléchir » peut signifier la réflexion du philosophe comme le réfléchissement du clown face au public, mais peut aussi inviter à penser le jeu du clown comme une réflexion, dans cet espace intermédiaire entre « immédiateté de la vie » et « ailleurs ». Daniel Payot évoque ce rapprochement : « Faut-il reconnaître dans l'acharnement obstiné et sans espoir du clown une forme, non conceptuelle mais sensible et pratique, de réflexion¹⁸⁹? » En liant ainsi son hypothèse avec la première partie de l'explication de la condamnation au comique, Daniel Payot me permet de mettre en regard le cadre de jeu que nous avons développé dans la première partie avec cet « acharnement obstiné ». Il semblerait alors que le cadre soit aussi la circonscription des forces finies de l'humain dans une entreprise infinie, le lieu pour éprouver les sensations et le déséquilibre d'un corps dans l'immensité, la complexité et la multiplicité du vivant, visible et invisible inclus.

185 GUNTER Anders, « Les excentriques », *Sténogrammes philosophiques* (1965), trad. Nicolas BRIAND, Paris, Fario, 2015, p.7.

186 PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns, op cit.*, p.137.

187 GUNTER Anders, « Les excentriques », *op cit.*, p.39.

188 PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns, op cit.*, p.39.

189 *Ibid.*

Ensuite, pour Anders et Daniel Payot, cette affaire d'excentricité n'est pas seulement spatiale : elle est aussi temporelle, en tant que la position du terme d'un chemin place un objectif dans le futur alors même que le parcours

(...) témoigne de mouvements multiples, d'aventures incongrues, d'évènements, d'attentes, de répétitions ou d'esquives dont la succession dissipe résolument toute illusion de trajet en ligne droite.

(...) Tout cela pourrait bien constituer, non pas, négativement, une série d'échec, mais bien, positivement, une authentique expérience¹⁹⁰.

Anders finissait son sténogramme par une injonction au courage, pour continuer à s'obstiner dans ce chemin tout en riant de sa condition. Daniel Payot relève que si la mention de « force » et de « courage » existe, c'est qu'assumer ce comportement nécessite « que l'on déjoue les pièges que nous tendent des sociétés « normales » et normées et des idéologies centrées et prescriptives d'identités adéquates¹⁹¹. » Si Anders pensait que cela valait la peine, c'est sûrement que ce rapport excentrique à soi et au monde « correspondent mieux à la réalité de nos existences et à l'expérience que nous en faisons que leurs représentations homogènes, univoques et idéalement ordonnées¹⁹². »

C'est peut-être dans cette perspective que la question de l'authenticité prend acte. L'excentricité est alors comparable à la relation de cause à effet entre les deux termes du concept de l'iceberg : la disparition de ce qui a construit socialement un individu délimité permet l'apparition, dans sa manière d'appréhender le monde, d'un être multiple, contradictoire et parti prenant de son imaginaire et de son inconscient. La réalité, comme sensation d'une vérité sur l'existence, serait ainsi trouvée par une tension entre un être humain conçu comme délimité et uni et sa dispersion ou son manquement à lui-même. Cette tension serait l'endroit d'origine du rire pour ce qui nous concerne, déplaçant la conclusion d'Emelina sans la contredire : ce ne serait pas tant le fait d'être extérieur·e, pour les personnes du public, à l'anormalité et à ses conséquences, qui provoquerait le rire, mais l'extériorisation du clown à son individualité qui, dans sa tension avec notre situation sociale commune, en révélerait l'absurdité et la révélerait tout court, comme l'évidence d'un vécu commun. La réalité plus proche de l'existence créerait le rire dans la tension qu'elle amène. Il est ainsi possible de comprendre la mention récurrente de la vie en regard de cette analyse de l'authenticité – quand CO affirme que la couleur doit faire « vibrer, rendre la vie » (troisième jour), quand elle juxtapose la validation du maquillage au fait d'avoir « donné de la vie » (cinquième jour), *etc.*, pour ne citer que les expressions en lien avec le maquillage.

Cet aspect vivant du jeu se repère aussi quand il s'épuise. Dans plusieurs situations, le maquillage a produit beaucoup d'effets comiques, mais la restriction du·de la joueur·euse à ces effets, sans écoute de soi en parallèle, les a épuisés. Le cinquième jour, une des stagiaires fait un

190 *Ibid.*, p.40.

191 *Ibid.*, p.41.

192 *Ibid.*

effet qui la dépasse complètement, avec ses trois couleurs et son nouveau costume. Elle porte une tâche blanche sur le menton et une noire au-dessus de la bouche qui la rapprochent tout de suite de représentations masculines et, alliées à son physique – elle est petite, âgée de la soixantaine, portant des lunettes – d’un vieil homme (le maquillage n’éloigne donc pas toujours d’architectures humaines du visage). Toutes ses expressions faciales, souvent portées autour de la bouche, se transposent et s’apparentent tout de suite à des mimiques lubriques. Son premier costume, une combinaison de plongée moulante, accentue le ridicule de ce personnage comique qui apparaît. Le septième jour, cette stagiaire a continué à travailler sur un maquillage à peu près similaire ; l’effet marche encore, avec un autre costume, mais une fois ce potentiel des mimiques de bouche exploité, elle se confronte à une fin, une difficulté à rebondir sur autre chose. CO relève qu’elle est « peu avec elle » et lui conseille de ne pas oublier son moi en suivant trop le public. Ce faisant, elle ne parle pas du moi à propos d’une individualité mais en rapport avec « ce que ça [lui] fait à l’intérieur ». La transformation par le maquillage n’est vraiment un moyen d’accomplir un aspect vivant de soi que s’il est utilisé en relation à soi, à ce qui est vécu et ressenti par soi. Le sixième jour, CO avait déjà fait remarquer à un stagiaire portant une veste à paillettes que le costume ne devait pas être un ornement superficiel, mais qu’il soit « incarné ». Je reviendrai amplement sur l’incarnation dans le chapitre suivant, mais un premier indice se trouve dans ce que CO demande au stagiaire à qui elle s’adresse : « Qu’est-ce *ça fait* d’être un être brillant ? » (C’est moi qui souligne).

La transformation comme manière de s’éloigner pour finalement se rapprocher de soi et du vivant a été montrée, sous l’égide des analyses d’Anne Boissière. En revanche, quand celle-ci explore les manifestations du caractère vivant du corps joueur, elle part de Plessner et de la figure du comédien de théâtre, bien que ce soit pour l’élargir ensuite à la danse, au cirque ou au jouer pour l’humain en général. Je reviens néanmoins à cette référence initiale pour distinguer une spécificité du clown par rapport à l’acteur·rice.

Le sixième jour du stage, CO dit à propos de la transformation physique qu’il s’agit de se mettre « en déséquilibre pour sortir d’un territoire restreint, connu ». La première différence avec Anne Boissière résiderait peut-être dans ce « déséquilibre » par rapport à soi, qui est une variation de l’idée de se mettre « à distance » de soi. Le déséquilibre introduit la notion de risque : être étranger·e à soi n’est pas seulement être loin, mais être instable. L’instabilité est un mouvement qui précise la tension inhérente au clown développée avec Daniel Payot et Anders : ce n’est pas un décalage en termes de déplacement « à côté », mais des allers-retours maladroits et risqués entre soi et des « à côté ». Je joue peut-être avec les mots, car Anne Boissière ne conceptualise pas la distance à soi comme un déplacement unique et fixé une fois qu’il a eu lieu, mais je tiens à souligner la grande importance de ce mouvement continu et non linéaire pour le clown.

Pour approfondir ce point, il faut peut-être évoquer une seconde différence entre la pratique de clown de CO et les écrits de Plessner et Anne Boissière. Je l'ai déjà dit, pour Plessner, la distance à soi accomplit une part inhérente à l'être humain : sa dimension fictionnelle, c'est-à-dire, pour lui, « jouer un rôle¹⁹³ ». Cette dimension fictionnelle, à l'aune du rôle, semble se restreindre à un déplacement, d'une place au sein d'un ensemble social à une autre place dans ce même ensemble ou au sein d'un autre ensemble. La dimension fictionnelle observée dans la pratique de CO est antisociale. Elle tient à l'expérimentation mouvante d'une sortie de l'ensemble social avec un corps qui y a pourtant été construit. La dimension fictionnelle de sa pratique n'éloigne pas un humain de lui-même pour le rapprocher d'un ou plusieurs (compris comme plusieurs « un ») autre(s), mais l'éloigne des codes de sa construction normée pour le faire traverser un espace imprévu, commun, incluant l'invisible. La différence tient donc au contenu du « rôle » et à ce qui est compris dans l'aspect fictionnel ; quand Plessner considère que le propre de l'être humain est de jouer un rôle dans le corps social, CO s'intéresse à ce qui est avant ce rôle, sous lui, ou contre lui. Aussi ne s'agit-il pas d'une opposition qui se dessine, mais d'une différence de perspective (du même type qu'avec la pensée de Goffman¹⁹⁴), même si les deux s'intéressent au corps.

Au sixième jour, CO rassure une stagiaire : à nouveau, « se décoller de soi » n'est pas une disparition de soi, mais une manière de se regarder en tant que récit. Elle ajoute : « mon corps n'est pas une propriété privée ». L'aspect fictionnel du vivant réside dans la conception d'un espace matériel et abstrait, multiple et commun dont le corps fait partie, au même titre que le reste.

J'ai souhaité mener ces analyses sur le maquillage et le costume avant d'aborder des questions qui lui sont pourtant antérieures dans la chronologie du stage en raison de l'importance que revêt la transformation dans la méthode de CO. Je l'ai surtout senti le dernier jour, lorsque CO, pendant les retours qu'elle a faits à chacun·e sur leur parcours depuis le début du stage, relevait les déblocages permis par la transformation. Ils étaient presque systématiques et souvent majeurs. Sa lecture de l'évolution des stagiaires est forcément infléchie par sa propre conviction du pouvoir de la transformation, mais j'ai retraversé moi-même, rétrospectivement, l'importance que ce processus avait eue pour chacun·e.

193BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, op cit., p.114.

194 Voir II.1., p.63-64.

II.3. Le corps clownesque : un territoire relié à un espace multidimensionnel

La transformation et le processus de se rendre étranger·e à soi sont indissociables d'un travail qui se fait aussi sans maquillage et costume : être toujours relié·e, avec mobilité, au plus possible d'éléments et pas seulement des éléments pensés comme extérieurs au corps.

(...) l'impulsion du jeu ne vient pas du dedans du corps joueur, mais de ce à quoi il est relié en tant que corps vivant. C'est tout cet ensemble en mouvement, artificialité incluse, qu'il faut appeler le corps joueur : en réalité une spatialité mobile et vivante¹⁹⁵.

La particularité de la spatialité du corps clownesque par rapport à celle décrite ici par Anne Boissière tient peut-être au fait que le corps est anticipé de la même manière que l'autre ou le reste du monde ; le « dedans du corps joueur » est possiblement compris comme un dehors et inversement. L'idée d'être relié·e est extrêmement présente chez CO – il suffit de voir le titre du stage « Le Clown, Art de la Relation » – et est en lien avec la spatialité : l'espace originel du clown est pour CO la piste de cirque, espace circulaire où tout le monde voit et se voit. Le corps clownesque chez CO n'existe donc qu'en étant en relation – c'est-à-dire en contact, en attention, mais aussi en rapport : en correspondance – avec soi, le monde (compris comme l'environnement général), et l'autre.

J'exposerai en premier lieu cette idée avec le concept du « triangle » qui s'y rattache : surfer sur cette planche dont l'équilibre dépend de ses trois sommets – moi, le monde, l'autre qui me regarde. Mais l'idée se complexifie du fait que le moi qui surf est un des termes du triangle, que le moi et l'autre qui le regarde font partie du monde, et que le monde n'est pas seulement compris comme l'environnement, mais aussi comme l'imaginaire du moi ou de l'autre. Concevoir le moi dans ce triangle nécessite ainsi de le penser constamment en relation avec le reste puisqu'il est inclus dans le même ensemble et dépendant des autres termes. J'évoquerai donc ensuite cette conception de soi comme une réelle partie du territoire du monde, pour aborder finalement la distance prise avec une vision du clown comme « double » de soi, poncif contredit par une vision du clown comme un être uni mais contradictoire, du fait de sa plasticité.

Surfer sur le triangle moi-le monde-l'autre qui me regarde

Je me réfère à la liste participative des concepts faite aux matins des neuvième et dixième jours pour expliquer ce concept du triangle. Comme il a déjà été dit, les concepts ne sont pas des lois fixes et « Le triangle moi-le monde-l'autre qui me regarde » est également expliqué par les concepts « Être étranger·e à soi-même » ou « Se mettre dans les mains du public ». Un certain

195 BOISSIERE Anne, *L'Art et le vivant du jeu, op cit.*, p.110.

nombre de concepts sont ainsi les corollaires ou les parties d'autres concepts. Lorsque celui du triangle est évoqué, CO précise qu'il faut « devenir » ces trois côtés pour trouver un équilibre et « laisser les trois prendre les manettes du véhicule que je suis ». Ces précisions annoncent ce que je développerai ensuite : le moi est davantage la planche qu'un individu sur la planche, du fait qu'il *devient* les choses et n'est alors plus un moi conçu comme sujet monadique. Pour comprendre clairement la base de ces métaphores, je reprends au commencement de la pratique, avec l'exercice de la mailloche. Il fait partie des échauffements chaque jour et introduit dès le premier jour le concept du triangle, posant les bases d'une posture à garder tout le reste de la journée.

La mailloche – Jour 1

Cet exercice est le premier en tant que tel. Avant, en cercle, les stagiaires ont coulissé sur leur axe imaginaire, pour réveiller la sensation intérieure, prendre le temps d'ouvrir la bouche, respirer, commencer la journée. Il faut conserver la conscience de son axe, et il s'agit maintenant de réveiller l'extérieur du corps.

Les stagiaires vont devoir prendre leur main comme une mailloche et se frapper le corps en essayant de trouver le « bruit de l'eau ». La main-mailloche est faite avec un poing fermé mais pas crispé, de sorte à aligner l'intérieur du poignet, qui reste mou et souple, avec l'espace entre les 2^e et 3^e phalanges des doigts en passant par la base de la paume ; cela fait un instrument plat avec un creux, qui produit en effet un son assimilable à un claquement sur l'eau lorsqu'il tambourine la peau d'une certaine manière.

Il faut donc être à la fois récepteur·rice de ces tapes, émetteur·rice et musicien·ne avec la main mailloche, tout en suivant le même chemin que CO fait sur son corps. Il s'agit d'actionner son corps en même temps que de ressentir, de chercher une dimension musicale et de rester en contact par le regard avec les autres et avec CO qui montre le parcours. Ce faisant, celle-ci guide et reprend les stagiaires sur leur position ou leur mouvement.

Le travail se rapporte au triangle puisqu'il faut être capable de ressentir dans plusieurs dimensions en même temps (moi), tout en restant en contact (l'autre qui me regarde) et en suivant l'exercice (le monde). Cette réduction du monde à l'exercice permet de concentrer les informations qui sont déjà nombreuses, et de comprendre que le monde est comme « la chose qui t'est donnée et que tu ne maîtrises pas, ici, l'exercice » – phrase que dit CO à propos de l'exercice suivant, l'axe-rotation.

Une fois que le corps a été tambouriné des pieds à la tête, il faut relâcher ses bras et sentir « à l'intérieur du corps » ce que ça a changé. Recevoir toutes les vibrations produites dans le corps et se souvenir de quel territoire était agréable ou non.

Ce dernier point est aussi un premier pas vers une déconstruction des *a priori* propres à chacun·e sur ce qui est bon ou mauvais.

Le septième jour, une lecture d'extraits des *Irremplaçables* de Cynthia Fleury¹⁹⁶ est faite, notamment sur le concept de « *pretium doloris* », jauge de ce que l'humain est prêt à payer comme douleur pour accéder au réel et aux formes de vérité qu'il suppose. Il s'agit ainsi de ne pas considérer la douleur comme forcément négative mais de se fier à ses sensations sans poser dessus de mots trop catégoriques dès le départ. Le concept de « Paysage » est relié à cette question : il faut enlever du jugement sur les choses traversées et particulièrement les émotions. Se voir comme un paysage à traverser permettrait d'accéder à la beauté du malheur, par exemple. Je crois que CO entend ici par « beauté » la conscience physique des choses, conscience alors potentiellement négative comme positive, ou exempte de ces critères. Il est possible de critiquer l'absence de considération ou de jugement – nécessaire, peut-être – pour les causes de ces sensations ou de ces émotions négatives. Cette absence de recherche des causes, s'éloignant d'un regard critique rationnel, d'une volonté d'explication, se retrouve chez Éric Blouet. Lui aussi appelle à ne pas porter de jugement trop rapide sur des émotions ou à leur trouver des explications psychologiques, à ne pas tout analyser avec le mental.

Au quatrième jour du stage de CO, les stagiaires font un exercice de mailloche à deux. Une des stagiaires est entre le rire et les larmes, pendant et après le moment où elle est tambourinée par son partenaire. La situation d'entre-deux du rire et des larmes est extrêmement forte. CO s'enquiert d'elle et relève ensuite pour tout le groupe que c'est une « émotion » qui vient uniquement d'une sensation physique. La stagiaire essaie alors de la décrire : c'était pour elle très « piquant », entre « explosions » et « pétilllements ». Cette émotion est, selon CO, « pure », une « émotion-goût physique » qu'elle considère comme la base de l'émotion sur laquelle des récits sont ensuite posés. Elle considère donc, de manière similaire à ce qui a été montré pour le consentement, que le corps précède la conscience entendue comme rationnelle et qu'il est en lui-même une forme de conscience. Ainsi, le septième jour, après la lecture de Cynthia Fleury, la mailloche est aussi un moyen pour éprouver des sensations qui semblent peut-être douloureuses de prime abord, mais ne le sont pas forcément, une fois l'*a priori* mental ignoré ou dé-hiérarchisé vis-à-vis de la conscience du corps.

Le concept du triangle est bien sûr en lien avec cette manière de faire primer les sensations sur les interprétations rationnelles, permettant de considérer toute chose, dont soi, physiquement et inhabituellement. CO dit clairement au deuxième jour que l'exercice de la mailloche est un prétexte pour éprouver ce triangle, une concentration énorme qui mène à la posture du clown dans son état de base. En effet, l'exercice est sans récit, sans trop d'imprévus ou de possibilités de ressentir des émotions en lien avec des interprétations rationnelles de la situation. C'est avec ce type de simplification que les stagiaires doivent méticuleusement « muscler » des postures pour ensuite les

196 FLEURY Cynthia, *Les Irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015.

appliquer au moment du passage, de la représentation, qui se complexifie. La situation est simplifiée mais les consignes n'en restent pas moins demandante : il faut faire attention à ce qui est émis, ce qui est ressenti, à avoir la bouche ouverte et à garder en vue les autres, tout en suivant le chemin précis de CO. La mailloche est aussi une manière – comme expliqué dans le développement sur la rigueur – de permettre ou de contraindre le mental à lâcher et une expressivité singulière à se révéler.

L'attention au triangle se retrouve ensuite dans toute la pratique, le monde devenant l'ensemble des choses, l'autre qui me regarde étant le public pendant les passages et le moi étant ce « lopin de terre » à explorer avec les huit sens énoncés précédemment : les cinq sens habituels (l'odorat et le goût étant moins stimulés sur scène que les autres), les émotions, les sensations *dans* le corps et les images mentales.

S'appréhender comme un territoire

Dès le premier jour, CO explique que le moi n'est pas définissable et qu'il faut l'appréhender comme un « territoire du monde que je vais explorer », ce qu'elle compare à la posture « du philosophe idiot » qui redevient étranger de lui-même pour en trouver la singularité, la nouveauté, le goût entier. Pour introduire cette idée, je reproduis ici le texte que CO a mis en exergue de son mémoire *Repenser le clown comme être plastique*¹⁹⁷ :

Je suis clown, je suis artiste clown et puis me vient parfois, comme un besoin de respirer, l'envie de déborder. Je ne peux pas m'empêcher de me mêler des affaires des autres. Des autres arts. Le clown que je suis s'étale dans la case des autres arts, je joue dans le camp des autres. Je grapille du terrain, du terrain que je récupère pour moi. Toutes sortes de terrains : terrains de jeu, terrains humains, terrains support, je récupère tout ce que je trouve pour me grandir. Grandir mon territoire. Je suis un territoire, un territoire à explorer. Je m'explore. Je suis une exploratrice, je pars à l'aventure. J'explore des territoires. En spectacle, je joue des autres et de moi-même. Autre p'art, je joue les autres en moi et moi dans les autres, les autres gens, les autres formes. Corps à corps, territoire contre territoire. Je mélange tout, je ne sais plus trop où je suis où j'en suis mais je cherche un chemin. Je creuse, je construis, je défais, je traduis, je modèle, je copie, j'erre, je tourne en rond mais j'avance. Je suis une boule de neige qui grossit en roulant dans le monde.

Le concept de « Sois comme un lopin de terre » ou de « Corps-territoire » correspond à l'idée de « se remettre dans le monde », comme le dit CO au neuvième jour, pour pouvoir s'explorer soi comme on explore l'autre ou le monde. Le même jour, « Être explorateur·rice » est énoncé par une des stagiaires comme un concept en lui-même pendant le listage (exemple et preuve de l'ouverture et la flexibilité de ce qui est compris comme concept). Il s'agit de la curiosité de tout découvrir comme de nouvelles sensations. La différence initiale entre soi d'une part et l'autre et le monde d'autre part est le fait d'avoir accès à des sensations intérieures pour « son lopin » et non pour le

197OBIN Caroline, *Repenser le clown comme être plastique*, op cit.

reste. Pour mettre l'autre et le monde à un niveau approchant, il va falloir incarner ces autres pour en avoir des sensations – autre pierre posée dans la compréhension de l'incarnation qui sera développée dans le chapitre suivant. À l'inverse, explorer l'autre et le monde va permettre de voir comment être aussi explorateur·ice de soi-même, comme pour la première fois.

C'est le cas à la fin de l'exercice du massage exploratoire, le troisième jour. Une fois que la·e masseur·euse a fini son massage sur la personne, iel passe avec ses mains du corps de l'autre à son propre corps, voire à la même partie du corps, puis au monde. Le court chemin entre l'autre et soi permet d'accéder à des dimensions ignorées d'habitude. CO donne un exemple : elle tâte le bras d'une des stagiaires avec qui elle faisait le massage, puis son propre bras, et quand elle touche la commode en bois ensuite, elle le fait d'une manière qu'elle n'aurait jamais eue avant ce chemin entre l'autre, elle et la commode. Selon elle, cela permet de « reconnecter des dimensions » et donc de ne jamais se confronter à une fin, à un blocage. La question de toujours avoir un « chemin » entre « les dimensions » n'est pas tant celle de toujours avoir quelque chose à explorer dans le monde, que d'avoir des perceptions toujours changeantes en soi. Au neuvième jour en effet, pendant un autre exercice de massage, les stagiaires sont à nouveau invité·es à passer de l'autre à soi ou au monde pour comparer. Une des stagiaires affirme ensuite que le passage de l'autre à soi ou d'une personne à l'autre lui a permis de constater l'extrême différence des territoires. CO ajoute que ce qui change n'a pas tant à voir avec la réalité autre qu'avec sa manière de le percevoir. Il s'agit donc, par la comparaison, d'ouvrir des territoires inconnus de perceptions.

Dans le stage d'Éric Blouet, tout un exercice avait été consacré à l'exploration sensorielle du costume, pour se découvrir comme pour la première fois dans ce nouveau corps. De même, de très longs temps étaient dédiés à l'exploration du monde et de nos perceptions propres dans le monde. Au troisième jour du stage de CO, je remarque pendant une balance, qu'à ce stade, tout le monde a beaucoup de difficultés à faire les choses pour soi, à ne pas produire pour les autres ou selon l'idée qu'ils se font de ce que devrait être d'incarner. Il semble que trop de mentions théoriques s'entrechoquent dans leur tête, qu'il y a trop de choses à penser pendant leur traversée, et en même temps que le cercle de la balance restreint le monde et les enferme dans un espace sous le regard de tous·tes les autres. A ce moment-là du stage, je me demande s'il n'y aurait pas eu besoin d'une étape antérieure d'exploration personnelle de ses perceptions, de soi et du monde, pour aller progressivement vers l'incarnation. À vrai dire, j'ai en tête à ce moment-là les explorations à l'aveugle puis les marches dans le monde, dans le stage d'Éric Blouet. Ces deux types d'exercices – longs, dans une recherche individuelle avec seulement le regard d'un binôme, dans des espaces très différents – permettaient de prendre le temps avec soi-même pour conscientiser comment on reçoit le monde et ce qu'il nous fait.

Le lendemain de ces questionnements sur l'ordre des exercices proposé dans le stage de CO, un exercice vient déjouer mes doutes en ramenant les stagiaires à une exploration, yeux fermés et sans aucune contrainte de quoi faire – c'est l'exercice « Je vois, je sens, j'imagine »¹⁹⁸. Je me pose ensuite la question : pourquoi, tout de même, l'exploration selon ses propres besoins et envies vient-elle après beaucoup d'autres exercices et est-elle si courte ? Il semble que les deux formateur·rices mettent l'accent sur la manière dont on est traversé·es par le monde, mais là où Éric Blouet axe le travail sur les perceptions intérieures – il cherche à « remplir l'intérieur, comme ça, quand tu arrives sur le plateau, ça vibre¹⁹⁹ » –, CO s'intéresse davantage aux correspondances produites par les perceptions, à la manière de suivre cette vibration du vivant qui est certes perçue différemment par chacun·e mais qui n'existe et n'avance qu'en lien avec les autres éléments du monde.

Pendant la discussion du matin du deuxième jour, une des stagiaires évoque le fait qu'elle trouve à la fois puissant et compliqué de s'éduquer au fait de s'oublier pour se laisser aux autres, alors qu'il est plus courant d'aller chercher son bien-être à l'intérieur de soi. CO répond que c'est en lien avec la question du corps : il faut l'anticiper comme un terrain qu'on possède (et qu'on maltraite souvent), mais il s'agit de mettre cette possession à distance en découvrant ce terrain comme pour la première fois. Elle l'associe au fait de relier son corps avec des choses extérieures à soi et va jusqu'à considérer une origine commune de nos cellules et de celles de plantes, voire considérer que nos cellules ont été plantes à un moment. Elle utilise même l'expression « poussières d'étoiles », en référence à l'astrophysicien Hubert Reeves qui explique que les atomes qui composent la Terre et les humains ont été, à l'origine, constitués à l'intérieur d'étoiles et disséminés à la mort de ces dernières²⁰⁰. Le corps est ainsi compris comme une partie d'un territoire beaucoup plus grand et comme composé des mêmes éléments que celui-ci. CO considère que le corps est sculpté par tout ce qui lui est arrivé, même au-delà de l'histoire personnelle de chacun·e et sa construction sociale – la sculpture mémorielle dépasserait donc le cadre de la vie entre naissance et mort pour rejoindre le vivant.

Par rapport à cette construction, CO se réfère au livre *Cerveau augmenté, homme diminué*²⁰¹ de Miguel Benasayag, qui traite d'abord de la question de l'intelligence artificielle, mais consacre tout une partie, en regard, sur l'importance de l'organisme et du corps dans le processus mémoriel et donc dans la construction de la conscience et des prises de décisions. En faisant référence à cet ouvrage le premier jour, CO dit à propos de l'état d'incarnation du monde qu'il existe de nos zéro à nos trois ans environ, puis qu'un élagage neuronale se produit pour avoir plus d'efficacité dans le corps social. Ôter les habitudes mentales pour retrouver un terrain corporel d'appréhension du

198 Voir III.4., p.128.

199 Entretien avec Eric Blouet, 28 janvier 2024.

200 REEVES Hubert, *Poussières d'étoiles*, Paris, Seuil, 1984.

201 BENASAYAG Miguel, *Cerveau augmenté, homme diminué*, Paris, La Découverte, 2019.

monde est donc aussi relié au fait d'ouvrir des dimensions non rationnelles comme l'imaginaire et l'invisible.

Après la balance du huitième jour, une des stagiaires dit avoir compris pourquoi les bébés dodelinent de la tête lorsqu'ils sont à plat ventre sur le sol. Elle a ressenti la sensation comme une évidence dans cette position. Étonnée, elle suppose que cette sensation évidente vient peut-être de l'association de ce qu'elle connaît visuellement des bébés avec ce qu'elle s'est vue en train de faire. CO le voit pour sa part comme une mise en contact avec la mémoire corporelle de son plus jeune âge : elle a retrouvé la sensation en retrouvant l'endroit géographique. Le corps en mouvement dans l'espace est donc appréhendé comme le médium premier de relation au monde et aux autres, dans ce qu'il a de commun à elleux, mais aussi au passé et à l'inconscient, dans ce qu'il a singulièrement traversé. J'aborderai donc à présent ce semblant de paradoxe : être très raccordé·e à soi-même et en soi-même tout en étant multiple du fait de l'inclusion du monde en soi et de soi dans le monde.

Être uni·e tout en étant multiple

Après avoir donné l'exemple où elle touchait successivement le bras de la stagiaire, son bras, et la commode, CO déclarait : « Le clown est un passeur, il crée des passages entre les dimensions, qu'on s'acharne à morceler. » Il a été montré que ces dimensions morcelées concernent les perceptions de différentes dimensions du monde davantage que les différentes dimensions du monde elles-mêmes. Donna Haraway évoque l'« incorporation » en ces termes : « *apprendre à voir*²⁰² d'en bas requiert au moins autant de savoir-faire avec les corps et le langage, avec les médiations de la vision, que les visualisations technoscientifiques « les plus élevées »²⁰³. » Elle ajoute un peu plus loin : « La topographie de la subjectivité est multidimensionnelle ; et donc, la vision aussi. Le moi connaissant est partiel dans toutes ses manifestations, jamais fini, ni entier, ni simplement là, ni originel ; il est toujours composé et suturé de manière imparfaite, et donc capable de s'associer avec un autre, pour voir avec lui sans prétendre être l'autre²⁰⁴. »

Le semblant de paradoxe entre être relié·e à soi et être divisé·e vient du constat, lors de balances notamment, de la difficulté des stagiaires à rester uni·e dans leur corps tout en prenant en compte la multiplicité des dimensions du réel. Je dis « uni·e » et non « entier·e » pour évoquer la

202 Estelle Zhong Mengual tire de là, je pense, le titre de son livre *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant* (Paris, Actes Sud, 2021). Et son sujet est voisin de celui qui m'occupe ici : elle étudie notamment notre style d'attention moderne qui, face à un phénomène, le constate plutôt qu'il n' imagine ce qui pourrait se passer. Elle présente alors certaines représentations picturales qui permettraient de nous faire sentir que nous ne sommes pas devant un fait scientifique, mais devant un événement, une histoire en cours, qui exige une interprétation active de notre part et donc le recours à l'imagination. Cette nécessité de l'interprétation active pour une vision juste du vivant efface la frontière entre scientifique et imaginaire et permet d'intégrer l'invisible et le fictif dans le réel. Comme l'enfant et le clown, il s'agit de s'émerveiller (*wonder*), (p.297-299).

203 HARAWAY Donna, « Savoirs situés », *op cit.*, p.119.

204 *Ibid.*, p.122.

cohérence, le lien entre les différentes manifestations physiques partielles, ce qui ne signifie pas pour autant être finie, entière. Le passage de X²⁰⁵ avec son corps qui se referme mais sa voix qui s'ouvre vers le haut est un exemple d'incohérence, de césure entre les dimensions du corps. C'est donc précisément en travaillant à raccorder des dimensions séparées par les normes et les habitudes que le corps pourra être en relation avec le monde.

J'ai mentionné plusieurs fois ces multiples « dimensions » du réel, des perceptions, *etc.* qui semblent comprendre plusieurs idées différentes, dont je vais donner des exemples. Pendant la salutation au soleil (développée ci-après), lorsque le territoire corporel arrive à sa limite dans le mouvement du cobra, la dimension de l'imaginaire peut prendre le relais sur la vision physiologique pour aller voir le cerveau. Cette question de relais est majeure : plusieurs fois dans le stage, CO parle de la dramaturgie du clown comme une dramaturgie par « glissement de dimensions ». Les huit sens déjà évoqués, forme de typologie des perceptions, se passent ainsi le relais les uns après les autres, le clown glissant dans un mouvement vivant, sans but ni fonction définies au préalable. Au-delà de l'échelle des huit sens, le mot dimension évoque de manière générale un type, un ensemble de caractéristiques – par rapport à la compréhension du monde : les dimensions musicale, psychologique, imaginaire, *etc.*, par rapport au corps : la consistance, le son, la parole, *etc.*

L'exemple que CO donne souvent lorsqu'elle parle de glissement de dimension à dimension est celui d'un clown qui s'approche d'un autre qui pleure. La première dimension du contact physique est psychologique : pour le consoler, le clown lui fait un câlin et lui donne une tape dans le dos. Mais cette tape dans le dos prend une dimension musicale au fur et à mesure et le clown qui pleure devient l'instrument à percussion de l'autre, et ainsi de suite. Un événement presque similaire advient le huitième jour du stage, pendant une balance. Une stagiaire fond en larmes pendant la balance et grâce à l'intervention d'un autre stagiaire (les rencontres à plusieurs ont été introduites dans les balances), la dimension psychologique de ses pleurs glisse à une dimension musicale. L'autre personne repère un rythme régulier dans ses sanglots et bouge dessus, ce qui transforme progressivement les pleurs en des sons presque chantés.

CO relève que ce glissement est une manière d'incarner, de ne pas sombrer dans une chose, mais de la laisser nous traverser et de la vivre vraiment. Elle dit que ce mouvement permet paradoxalement de rester ancrés ; il est en effet très relié, pour employer la terminologie d'Anne Boissière, en relation, pour parler comme CO. Cette dernière affirme aussi que la poésie se loge dans ce fonctionnement par glissement de dimensions. La poésie peut se définir par le fait que sa lecture ne tienne pas qu'à un déroulement textuel linéaire mais à un glissement de dimensions rationnelle, musicale, visuelle, *etc.* (entre le sens du mot, sa sonorité, l'image qu'il évoque à côté d'un autre, son emplacement sur la page, *etc.*) C'est en ce sens que CO comprend l'expression de

205 Voir II.2., 68.

« poème incarné » employé pour décrire le clown. L'expression vient de Henry Miller qui écrit dans *Le sourire au pied de l'échelle* : « Le clown, c'est le poète en action. Il est l'histoire qu'il joue²⁰⁶. »

Lorsque le concept de « poésie incarnée » est défini le neuvième jour, CO précise qu'un geste est aussi central qu'un mot (c'est « l'art du communisme » selon elle), donc un geste ou une consistance peuvent prendre le relais d'un mot ou d'une émotion. La dramaturgie du clown fonde ainsi ses articulations sur des glissements de dimensions, non normatifs. Elle explique que, ce qui pourrait paraître absurde comme tel, apparaît d'une logique implacable grâce à l'incarnation : les glissements de dimensions sont rendus visibles. La « poésie incarnée » amène donc à se mettre en contact avec une logique de l'imagination non pas individuelle mais collective : tout le monde a vu pourquoi et comment le clown est devenu un tambour.

Traverser le monde et le réfléchir ne peut donc se faire que par le corps. Il s'agit alors de raccorder d'abord des éléments dissociés pour pouvoir ensuite avancer en conscience de toutes les manières qu'on a de percevoir les choses et de la simultanéité de ces dimensions.

La salutation au soleil – Jour 1

CO précise qu'elle utilise cette trame de mouvements de yoga sans prétendre enseigner le yoga. Dans cet exercice, l'accent est mis sur le raccord des yeux aux corps. Les trois morcellements du corps sont : le haut et le bas – le bas est restreint et déconnecté du haut pour toujours me garder en équilibre, une fois reconnecté, il est possible de vivre le déséquilibre ; la voix et le corps – la voix varie en fonction des mouvements du corps, même si elle a aussi les émotions et la volonté comme moteurs possibles ; et enfin les yeux et le corps. Pour CO, les yeux sont dans l'anticipation. La vision, en lien avec le mental, prend le dessus sur les autres sens pour analyser le futur. Laisser trop faire les yeux seuls est pour CO une « dictature du mental sur la vie, qui empêche de s'y engager ».

CO montre donc les mouvements à reproduire, en précisant le regard associé à chaque mouvement et chaque transition entre les mouvements. Le principe est d'éviter que les yeux roulent dans les orbites de droite à gauche ou de haut en bas : ils suivent des points dans l'alignement du corps et le corps les suit, devancé par le regard. Quand les bras se lèvent et que la tête penche en arrière le regard va vers le ciel, dans la planche il est au sol entre les deux mains, dans le chien tête en bas il se porte sur le nombril, *etc.* Pendant la posture du cobra, le dos se cambre et la tête se renverse, CO dit de regarder l'intérieur du cerveau. Plus tard, lorsque la tête pend entre les deux jambes, elle dit de regarder très loin le monde derrière, au-delà de la salle. Le raccord des yeux au corps passe d'abord par un alignement des yeux avec la posture globale, mais aussi par une reconnexion avec l'imaginaire qui va à l'encontre de l'assimilation du

206 MILLER Henry, *Le Sourire au pied de l'échelle*, Buchet/Chastel, Paris, 1953, p.113. Les discours sur le clown sont nombreux à reprendre cette expression. C'est le cas notamment dans François CERVANTÈS et Catherine GERMAIN, *Le clown Arletti, 20 ans de ravissement, op cit.*, p.13.

vu au réel et du réel au vu, de l'association quasi systématique de la vision et de l'objectivité rationnelle. Lorsque les yeux s'alignent avec la posture du cobra, c'est en direction du cerveau qu'ils tendent. CO parle de vivre un même geste entre vécu et rêvé.

Le focus de cette salutation au soleil concerne le regard mais, comme dans tous les exercices, CO insiste aussi sur la nécessité de garder la bouche ouverte et de laisser la voix être modulée par les mouvements du corps. Les étirements du corps et notamment du torse étant très grands dans cet exercice, il permet de vraiment constater si la voix est connectée au reste du corps. Les sons sont comme des incarnations vocales des différentes sensations. La voix change car le paysage de sensations change.

L'exercice entraîne à déshabituer la séparation des temporalités par l'espace du corps : les yeux veulent prévenir des choses avant que le corps les traverse. En revanche, il mobilise l'imaginaire dans le mouvement.

D'autres types d'exercices mettent ainsi l'accent sur un des trois morcellements principaux énoncés (haut-bas du corps, corps-voix, yeux-corps). En dehors de ce travail de recollage, la notion de consistance (elle-même appelée une des « dimensions » des manifestations physiques, comme un type) permet aussi de penser l'unité du corps dans l'appréhension de la multiplicité des dimensions. Comme elle l'a fait pour la question de vivre un même geste entre vécu et imaginaire, CO compare une manière occidentale de faire à une « non-occidentale ». Pour elle, la consistance est un état de corps qui a tendance à être négligé en Occident au profit de la détente pour s'ouvrir aux sensations, alors que la consistance ne serait pas une tension, mais une intensité de tout le corps, même quand il est dans un état de souplesse, de mollesse. L'idée de consistance permet de penser le fait d'être entier·e sans penser la finitude. CO reprend par exemple souvent des stagiaires qui ne vont pas, dans leur mouvement, jusqu'au bout des doigts. Quand le corps ressent quelque chose, il s'agit de vivre la réception de la sensation dans l'intégralité du corps. Cette conception a aussi à voir avec l'origine circassienne du clown, le mouvement « pistellaire » que CO revendique. En effet, dans un espace circulaire, pour qu'un mouvement soit perçu autant par le public derrière que devant soi, il faut qu'il soit vécu dans l'intégralité du corps et pas seulement avec des expressions faciales, par exemple.

La question d'être uni·e n'est donc pas tant d'être entier·e que d'être partageable. La conception spatiale du clown par rapport à la piste est d'ailleurs autant physique que symbolique pour CO : le cercle, qui lui rappelle le cercle rituel, confère une fonction politique au clown. Il « déséquilibre » le monde, comme elle dit au premier jour, en exposant un être qui laisse échapper communément une chose singulière. La question du commun sera davantage abordée par la suite, mais il apparaît ici que l'unité du corps qui permet la mise en commun se loge dans cette manière d'être en relation avec tout, plus encore que dans le fait de tout montrer. Pour ce faire, il s'agit de

tout relier dans le corps et donc de dé-hiérarchiser ses dimensions : les parties du corps entre elles, les émotions, *etc.* CO parle d'une « appréhension communiste » du corps, comme de mettre toutes les parties au même niveau, ce qui fait à nouveau écho pour elle au cercle.

La posture clownesque recherchée par CO, malgré l'attention portée à la transformation et à la distance à soi, n'est donc pas de construire un double de soi. Former un être uni, un « ensemble » est la condition pour appréhender le monde et le partager, ce qui ne se fait que par le corps en tant que « sculpture mémorielle ». Ce qu'il va y avoir de clownesque est donc ce qui échappe de très singulier (du fait de la construction personnelle et sociale de ce corps) mais que tout le monde reconnaît. Ces endroits clownesques où les choses échappent à la personne sont dirigés non par la volonté, mais par la conjonction de plusieurs dimensions du monde dont le public fait partie dans la représentation.

Après l'exercice « Je vois, je sens, j'imagine » – qui est venu déjouer mes doutes quant à l'ordre des exercices et la possibilité d'explorer individuellement son rapport au monde – CO confirme l'intérêt pour la stagiaire d'avoir dans une journée un endroit de totale liberté dans ses besoins, mais elle précise que, pour elle, le clown n'est pas que ça puisqu'il est commun avec le public. Il existe dans l'hybridité entre ses besoins et le désir du public. Il faut avoir cette liberté et cette connexion à ses besoins tout en restant plastique, ouvert·e à la déformation, la transformation par le regard du public. Éric Blouet me parle pendant notre entretien des méthodes de clown « marionnette » desquelles il se distingue et dont CO ferait partie. Il évoque là le fait d'avoir un personnage de clown, un double tout fait, manipulé comme une marionnette par la personne derrière lui pour en tirer des effets comiques. Cette critique me semble inappropriée à la pratique de CO puisque le personnage qui se dessine pour chacun·e, non seulement n'est jamais figé, mais surtout ne se construit qu'en fonction des autres. Il est un être indéfini et commun plutôt qu'un double fixe.

Ce premier chapitre sur la méthode concrète de CO aura permis de comprendre comment se « muscle » la posture du clown en tant qu'*être vivant relié*. Le cadre du stage met l'accent sur l'*être* plutôt que le *faire*, le processus de transformation recherche le *vivant* du jeu par les artefacts, et la conceptualisation d'une interdépendance dans l'espace de la représentation (entre moi, le monde et l'autre qui me regarde) travaille la singularité du clown à partir d'une pensée écosystémique et poétique, toujours en *relation*.

Cette « posture relationnelle au sensible » apparaît alors comme une manière de s'exposer au monde, pour reprendre Tim Ingold. Celui-ci définit le fait de s'exposer littéralement comme « se mettre hors position²⁰⁷ » ; c'est-à-dire ne pas considérer la compréhension du monde comme un ensemble de points de vue différents, mais comme un déplacement en son sein. Dans cette perspective, la pédagogie de CO s'apparente à un mode d'éducation faible, selon la distinction de

207 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, *op cit.*, p.44.

Gert Biesta²⁰⁸. Là où l'éducation au sens fort insuffle un savoir imprégné de normes et de valeurs, où elle met en place un ensemble de déclarations et de certitudes, l'éducation au sens faible œuvre à « replacer les humains dans un processus de vie vécue en la compagnie des autres » en permettant « les déviations ou les débordements hésitants qui nous emmènent au-delà de nos certitudes, de nos positions défensives et de nos points de vue, en un mot qui nous désarment²⁰⁹. » En évoluant par exposition et désarmement, et non par endoctrinement et immunisation, l'éducation au sens faible n'est pas un processus qui rend humain (*becoming human*), il est celui, beaucoup plus incertain, d'un être humain en devenir (*human becoming*)²¹⁰.

J'ai montré comment le clown, par le cadre, une distance à soi et ses relations, peut « se mettre hors position », s'exposer au monde. L'idée du glissement de dimensions a déjà amorcé la manière dont le clown avance avec cette posture. Il s'agit maintenant de s'intéresser à l'intérieur de la matrice : comment se vit cette posture clownesque ? comment se génère un mouvement continu ? pourquoi de cette manière-là plutôt que d'une autre ?

208 BIESTA Gert, *The beautiful risk of education*, Boulder, Paradigm Publishers, 2013.

209 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, *op cit.*, p.47.

210 *Ibid.*

Chapitre III : Être en mouvement, être en devenir

Alors que le Chapitre II se concentrait davantage sur ce qui permet ou ce qui muscle la posture recherchée, le Chapitre III traversera la posture clownesque en elle-même. D'abord entre le clown et le monde par l'incarnation dans l'exercice de la balance, avant de revenir rapidement sur le concept clé de déséquilibre qui permet l'entrée dans le mouvement du monde. Par cette déstabilisation, le clown est alors compris comme subissant, dans un mode d'attention qui lui permet d'ouvrir des chemins inattendus. Enfin, la relation entre le clown et le public, incluant les variations du monde, repose sur ces potentielles ouvertures et permet ainsi de penser que la méthode de CO expérimente des pratiques collectives de la liberté.

III.1. La balance : incarner dans le mouvement du monde

Conception de l'incarnation et origine de la balance

L'incarnation est centrale dans le travail de CO ; elle est travaillée tout le temps mais surtout dans l'exercice de la balance, qui est une recherche de cet état, mais aussi presque son synonyme : « être en balance » pour CO c'est être dans un mouvement en relation avec le monde par l'incarnation. Comme dit précédemment, la balance est l'exercice central, même « le seul exercice » pour CO.

La première fois que j'assiste à une balance, c'est à la Comédie de St-Étienne, avec les élèves de la promotion 32 qui travaillent avec CO depuis plusieurs années. Je n'ai pas encore accès aux fondements et aux objectifs de l'exercice. J'y vois des traversées assez courtes du groupe en cercle ; iels entrent un·e par un·e dans le cercle, bougent et produisent des sons, parfois vont chercher ou sont rejoint·es par un·e autre ; iels semblent se mouvoir en fonction de leurs sensations et émotions du moment, comme en « expression corporelle ». Lors de l'entretien avec CO en février, elle confirme cette impression : « l'idée de la balance c'est d'incarner le monde et de le réfléchir à travers son appréhension corporelle » Elle me raconte à ce moment-là les origines de l'exercice, qu'elle expliquera aussi au stage.

L'exercice, sous une forme qu'elle a ensuite librement adaptée, lui a été transmis lors de ses études au CNAC avec Catherine Germain et François Cervantès. Lorsque CO décide de commencer une recherche sur le clown comme chaman artistique (qu'elle abandonne ensuite), elle va interroger

François Cervantès pour connaître l'origine de la balance. Elle apprend que c'est le metteur en scène et pédagogue américain Eugene Lion qui lui a transmis lorsqu'il s'est formé avec lui ; Lion l'ayant lui-même appris grâce à un chaman d'un peuple animiste d'Amazonie, – peuple dont François Cervantès a oublié le nom. CO ne saurait pas retracer le pourquoi de ce nom de « balance », mais pendant la session de stage à laquelle j'étais, les interprétations proliféraient²¹¹. CO dit avoir ensuite interprété subjectivement l'exercice, mais en y restant assez fidèle pour « qu'un ami qui a été formé avec [elle] il y a vingt ans la reconnaisse pleinement²¹² ». En revanche, toutes les variantes de la balance sont des exercices qu'elle a créés pour aborder la balance sous différents angles et en appréhender toute la complexité.

Pendant l'entretien de février, CO précise qu'Eugène Lion ne travaillait même pas le clown, mais qu'à un moment donné, cette pratique de la balance a fait sens avec le clown pour François Cervantès. L'entretien que François Cervantès a mené avec Eugene Lion²¹³ permet de constater que ce dernier travaillait l'improvisation et l'expression corporelle du monde. Il ne mentionne pas dans cet entretien la balance et l'Amazonie, mais il parle de son travail dans de nombreux pays, notamment hors de l'Europe, et des influences très fortes d'un maître zen indien concernant le fait que le réel serait uniquement contenu dans l'immédiat du moment présent. Même si Eugene Lion semblait travailler le jeu sans se circonscrire au travail du texte, en le mêlant à la danse ou à d'autres entraînements physiques, la spécificité du clown chez CO semble être de faire de la balance, non pas un entraînement de jeu antérieur à l'interprétation d'un texte dans une mise en scène, mais le centre, le fondement de toute sa pratique. Il s'agit de s'arrêter à cet endroit de travail des perceptions au présent, d'improvisation. Pendant l'entretien, CO décrit la balance comme « le meilleur exercice pour comprendre quel est ce système digestif du clown. Quelle est la manière pour lui d'être en contact avec le monde ? » Il est question pour elle d'un « moi qui se révèle dans une altérité incarnée ». En référence à la distinction entre altérité et différence faite par Tim Ingold et exposée en introduction, j'ajoute qu'il se révèle plutôt dans la différence.

Toutefois, avant d'avoir suivi le stage d'avril, je me demandais : qu'est-ce renferme ce mot d'incarnation puisqu'il a l'air, pour CO, d'avoir très peu en commun avec l'incarnation d'un personnage, emploi du mot parfois fait au théâtre ? Qu'est-ce que ces trois pédagogues ont trouvé de si puissant pour la recherche d'un état de jeu, pour un processus d'improvisation, dans une pratique apparemment issue d'une cosmologie animiste ?

L'incarnation n'est pas l'imitation, et bien avant d'être le fait de s'identifier, pour

211 Pour ma part, je le comprends surtout dans l'expression de CO « La prise en compte de l'autre fait basculer le monde », l'autre incluant humains et non-humains, la bascule regroupant les idées de déstabilisation, de glissement et de correspondance.

212 Mail de CO, 29 juillet 2024.

213 CERVANTÈS François et PAVLOVIC Diane, « Un laboratoire du risque : entretien avec Eugene Lion », *Jeu* (34), 1985. (En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1985-n34-jeu1066448/27028ac/>)

l'acteur·rice, au personnage qu'il interprète, c'est l'action, pour une divinité ou un être spirituel, de prendre une forme humaine ou animale (de chair)²¹⁴. La lecture d'un texte de Catherine Germain, elle aussi à l'origine de cette pratique et du vocabulaire qui l'accompagne, m'a éclairée. Elle évoque l'incarnation en lien avec le tout début de son travail avec François Cervantès, pour la pièce *Le venin de l'histoire*. Iels ne parlent pas encore de clown, mais d'« ange » dans le spectacle, « d'une créature qui rêvait de s'incarner », de « venir au monde, de chuter sur la terre²¹⁵ ». Pour la formatrice de CO, le clown est ici l'incarnation, la forme charnelle et terrienne, d'une entité abstraite voire divine. Cette conception semble liée aux représentations courantes du clown comme ange déchu.

Dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Starobinski retrace ces parentés entre les clowns et des figures venues d'ailleurs, ange ou démon, « revenant²¹⁶ ». Chez CO néanmoins, l'emploi du verbe incarner est transitif et le clown en est toujours le sujet : ce n'est pas une entité qui s'incarne dans le clown, mais le clown qui incarne une entité. Cet emploi se rapproche davantage de la forme utilisée quand il est question « d'incarner un personnage », mais ici l'identification se fait avec tout élément du monde, ceux habituellement pensés comme extérieurs à soi au même titre que les sensations ou les émotions habituellement pensées comme intérieures (comme montré dans le chapitre précédent). Dans ce sens, l'incarnation, alliée à l'animisme – « système de pensée qui considère que la nature est animée et que chaque chose y est gouvernée par une entité spirituelle ou âme²¹⁷ » –, apparaît comme l'action de physiquement devenir, donc intégrer en soi, les éléments du monde.

Le système de pensée traditionnellement classifié par les anthropologues comme « animiste » impute une intériorité aux non-humains qui se distinguent chacun par leurs caractéristiques physiques. Il se présente alors comme l'inverse du dit naturalisme, qui considère qu'humains et non-humains disposent de corps qui répondent aux mêmes lois de la physique, mais que les humains se distinguent clairement par leur intériorité²¹⁸. La pratique de CO ne prétend pas relever d'une croyance animiste et je ne cherche pas à les assimiler, mon raisonnement cherchant à s'éloigner des classifications de systèmes de pensée en grandes ontologies. Néanmoins, dans le parallèle que je fais entre incarnation et animisme et qui correspond, je crois, à la conception de CO, il s'agit de retenir que la nature englobe tout le monde, et les éléments qui le composent ne sont pas tant « gouvernés par une entité spirituelle ou âme » qu'ils sont simplement tous mis au même niveau, du fait de leur appartenance à un même monde. Cette conception se rapproche alors

214 Définitions d'« incarnation » du CNRTL (TLFi) : <https://www.cnrtl.fr/definition/incarnation#:~:text=Action%20de%20s%27incarner%2C%20de,une%20forme%20humaine%20ou%20animale>.

215 GERMAIN Catherine, « Le clown est entré dans ma vie », *Culture Clown n°11*, op cit., p.23.

216 STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op cit., p.134. Voir à ce propos les pages 132 à 135.

217 Définition A.1. d'« Animisme » du CNRTL (TLFi) : <https://www.cnrtl.fr/definition/animisme>.

218 DESCOLA Philippe et Alessandro PIGNOCCHI, *Ethnographies des mondes à venir*, op cit., p.56-57.

davantage de l'*undercommons* de Tim Ingold, dans lequel les éléments peuvent correspondre les uns avec les autres sur un même plan, que je n'appellerai ici pas « âme ».

Le deuxième jour, une des remarques de CO éclaire l'idée d'incarner : elle évoque d'autres pédagogies du clown, comme celle de Lecoq, qui vont chercher des états « sans les relier au fait qu'ils sont en nous ». Elle cite des recherches d'états chez Lecoq, par exemple d'éléments naturels, comme l'état de l'eau, mais sans considérer que l'état, comme l'eau, est en nous. Anne Boissière relate aussi cette recherche d'états chez Lecoq, qui permettent, non plus de mimer, de représenter la forme extérieure des choses, mais de rechercher leur dynamique interne²¹⁹. La frontière entre rechercher la dynamique interne des choses extérieures à soi et retrouver l'état en soi de toute chose paraît fine, mais elle semble tenir à l'insistance de CO d'avoir cet état *en soi*.

Pour CO, cette capacité à intégrer les choses en soi, par une attention à la manière dont on est en relation avec elles, est très grande puisqu'elle considère, comme expliqué précédemment, que le corps est construit de ce qu'il a vécu socialement mais aussi composé de la même matière que le reste du monde, matériellement et imaginativement. Il est donc capable, à partir de ses perceptions, de devenir le monde, au sens de le rencontrer. Je pense à la rencontre comme une manière de s'éprouver dans l'autre, ou à l'idée de l'empathie comme l'identification à l'autre. L'incarnation du monde chez CO ne se joue pas dans un rapport direct d'inclusion ou d'exclusion, d'intérieur et d'extérieur – je suis dans le monde, le monde est en moi –, mais dans une relation en mouvement, par correspondances.

Il s'agit avant tout d'être très proche de ses perceptions, sensations, émotions, et de s'en tenir, « d'en rester », à ça. Comme si l'analyse, l'interprétation, allait fixer un sens en dépit de tous les autres. Le premier jour, dès le début de l'échauffement, lorsqu'elle liste les huit sens²²⁰, elle précise qu'il ne s'agit pas de se demander « ce que me raconte ce que je sens, mais de me demander ce que je sens ». Elle pose ainsi cette typologie des sens pour aider à les connaître, les conscientiser à leur source. Je souhaite pointer à nouveau que l'imagination, les émotions et les sensations intérieures au corps font partie de cette appréhension du monde. S'il paraît étrange d'imaginer quelqu'un *devenir* une table ou un chèvrefeuille dans un rapport de traduction parfaite, il semble plus aisé de s'imaginer établir un rapport, correspondre, dans un mouvement de relation fondé sur les perceptions, à la table ou au chèvrefeuille.

Le premier jour, CO présente la balance et explicite : c'est traverser le monde et être traversé·e par le monde en continu. Inclure le monde en soi fait traverser le monde d'une autre manière, pendant ce temps-là le monde change, et ce en continu. C'est comme un ensemble d'allers-retours permanent, ce qu'elle reliera plus tard au mot « balance ». Elle explique alors le concept qu'elle nomme la « posture du ver de terre » : pour pouvoir avancer, le clown, comme le

219 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, *op cit.*, p.158.

220 Voir p. 81. Les cinq sens habituels ainsi que les émotions, les sensations *dans* le corps et les images mentales.

ver, « bouffe le monde en même temps qu’il le chie ». Lors du listage des concepts, CO développe davantage : c’est la posture inverse de capitalisme qui exploite une chose pour sa rentabilité au prix de sa séparation d’avec le monde, qui fige. Si le ver de terre n’est pas traversé, il ne traverse pas, il n’avance pas. Pour CO, le clown est là pour dire « Et si je n’étais là que pour traverser le monde ? » et pour montrer aux autres que c’est possible. Accepter que le corps qui le traverse ne nous appartient pas et qu’il peut être traversé au même titre que le monde, permet de mettre à distance ce qui était considéré comme négatif. Si les catégories d’appartenance et de fonction n’existent plus, les jugements qui les définissent non plus. Je me demande à ce moment-là ce qu’il en est de la responsabilité des actes, question déjà en partie répondue avec l’analyse du cadre de jeu pour prévenir tout danger et la question de l’éthique.

Elle propose aussi une autre image, si celle du ver de terre ne parle pas : un canot pneumatique qui ballote sur la rivière. Cette seconde image est plus proche de l’idée de continuum, de flux. Ce mouvement du vivant que j’essaie d’appréhender est à la fois une rivière extérieure à soi, comme dans l’image, mais aussi une « rivière intérieure » – elle le dit ainsi au deuxième jour lors du passage d’une stagiaire, évoquant la « source ». Ce double mouvement rappelle le concept du triangle, où la personne est à la fois la·e surfeur·euse sur la planche et une partie de la planche, confirmant à nouveau l’absence de distinction nette entre soi et le monde. L’exercice de la balance cherche donc à réussir à entrer dans ce flux ; elle le compare à une posture de méditation, mais incarnée, description qui évoque la transe.

Pratique de la balance : tentative de description

Pour tenter d’éclairer comment cette entrée dans un flux se met en place dans la pratique, ma description de la balance du premier jour sera entrecoupée de commentaires postérieurs au moment de l’observation.

Balance – Jour 1

Après avoir expliqué rapidement la théorie de la balance, qui paraît bien abstraite pour le moment, CO donne des consignes plus concrètes. Elle précise d’abord : dans un premier temps, il ne faut pas prendre l’autre qui me regarde en compte. Tout est concentré sur la relation au monde. Elle parle de la balance comme de la forme d’improvisation primitive du clown ; « primitive » pour dire avant le sens. Il y a un monde avant que le sens advienne, et on pourrait y rester : être des êtres sensibles qui errent dans le monde. Il ne faut pas vouloir arriver quelque part, « tout est bon à prendre », il n’y a « pas de raison de s’arrêter à un endroit plus qu’un autre ». Pour travailler ça, il va falloir enlever les habitudes qui font qu’on considère qu’un

endroit est meilleur qu'un autre, pour revenir avant tout jugement, tout a priori, avant toute norme sociale.

CO leur rappelle aussi que le monde change à chaque seconde et qu'il ne faut pas s'agripper.

Elle reprend cette idée après, quand iels font un point : il faut incarner à fond la chose, mais en restant ouvert·e pour voir toutes les autres choses qui sont en train d'arriver. Fermer des sens pour profiter d'une chose jusqu'au bout est, à son sens, capitaliste.

Ces phrases font écho pour moi à la vision du clown d'Éric Blouet, même s'il la formule différemment. Pendant notre entretien, il répète plusieurs fois que pour lui, le propre du clown est une philosophie. Il précise à certains moments : « une philosophie du joueur » : « C'est juste cette philosophie de faire que notre métier soit un jouet. Un métier de joueur. Pas un métier, entre guillemets, d'« artiste ». (...) Dédramatiser un peu l'acte et arrêter d'essayer de me prendre au sérieux. » Cette philosophie de vie, ou de profession, qui est pour lui l'essence du clown, rejoint l'idée de CO d'enlever jugements et normes, même si CO ne rejette pas la dimension artistique de son métier.

La vision d'Éric Blouet se rapporte alors directement à des représentations communes du clown : la simplicité d'esprit ou la puérilité, le goût du jeu, l'inconséquence. Le parallèle permet de rappeler que la théorie élaborée de CO dérive aussi de caractéristiques clownesques communes. Le travail de laisser passer les choses sans s'agripper pour être toujours attentif·ve à tout ce qui se présente, sans que jamais une situation n'ait le temps de s'installer, se rattache à l'enfance, à l'inverse de l'efficacité. CO en donne elle-même un exemple le deuxième jour : un mouvement est lancé pour boire de l'eau, mais toutes les dimensions du verre, de la situation, de soi, vont mener l'enfant ou le clown sur autre chose que l'objectif qui le projetait d'abord dans le mouvement. Il est tout de même possible d'avoir un objectif et d'être en balance à l'intérieur de cette contrainte. C'est ce qui se produira ensuite dans certains exercices ou dans les passages – il s'agit d'être en balance tout en cherchant le « point chaud » du public –, et *a fortiori* pendant un spectacle où il faut suivre une partition écrite.

Suite – Jour 1 :

Tout le monde est debout en cercle, sur son axe, la bouche ouverte, avec un regard à l'opposé de la recherche permanente de contact dans l'échauffement. Il faut adopter un « regard périphérique », qui englobe grossièrement, sans fixer un point précis. Elle le compare à celui, un peu flou, d'une personne qui a trop bu. Il doit être mobilisé avant de se lancer dans le cercle.

Les personnes sont donc déjà investies autour du cercle, pour ne pas se lancer avec une intention mais voir ce qui les lance.

Cette mention de l'alcool reprend encore une représentation commune du clown – dont le nez rouge connote, pour une partie des interprétations, son alcoolisme ou du moins son ivresse. CO rappelle

aux stagiaires d'être en « regard périphérique » régulièrement pendant le stage. Ce regard ne prend pas en compte le regard de l'autre qui me regarde (dans le triangle), il travaille, en amont de la présence du public, la relation entre soi et le monde. Le regard périphérique dépasse le sens de la vision et permet d'avoir une attention accrue sur le monde.

Le deuxième jour, elle précise que ce regard reconstitue tout le champ de vision, celui à l'intérieur et à l'extérieur, même derrière soi. Il peut paraître étonnant de comparer une telle mobilisation de tous les sens à la perception d'une personne saoule, mais la comparaison tient à la netteté de cette perception : pour pouvoir considérer le plus possible de sensations, le regard périphérique ne fait de focus sur aucune, il est comme flou. À l'inverse, CO affirme lors de notre entretien : « quand je vois un clown qui commence en balance avec un regard trop en focus, c'est qu'il va se couper de toutes ses dimensions corporelles de relation avec le monde, pour être en relation analytique et mentale avec le monde. » Pendant le stage, elle parle aussi du regard périphérique comme de « regarder avec son ventre », sachant qu'elle relie toujours le ventre à la source, au centre du corps qui réceptionne le monde et diffuse les consistances, à partir de là, dans tout le corps. Quant à l'absence d'intentionnalité que permettrait ce regard pour se lancer dans le cercle, je la développerai plus tard.

Suite – Jour 1 :

Une personne traverse ensuite le cercle avec cette forme d'expression corporelle, en commençant par la première chose qui arrive à elle par ses huit sens. Elle doit donc être, dès son entrée dans le cercle, dans la posture du ver de terre. Étant donné que, mise à part une stagiaire qui a déjà fait un stage avec CO l'année d'avant, personne n'a jamais travaillé cet état, elle conseille de se concentrer d'abord sur cette première chose qui arrive. Quelle qu'elle soit, il est possible de l'incarner : attirance visuelle pour l'aspect brillant du plancher, excitation d'être là, douleur à l'épaule, son du train qui passe, *etc.* (les exemples sont de moi). Cette incarnation va mettre la personne en mouvement dans le monde, ce qui va l'emmener ailleurs, où elle incarnera à nouveau, et ainsi de suite, tel le ver de terre.

Toute la difficulté est de ne pas confondre l'incarnation avec l'imitation ou la réaction : il ne s'agit pas d'imiter le plancher en donnant à son corps la forme et l'immobilité d'une planche, ou de réagir au son du train par un sursaut ou un regard vers sa provenance, mais d'exprimer physiquement ce que le plancher ou le son du train fait ou change en soi, depuis son centre. Pour cette raison, il faut se lancer avec un élément, une sensation, *etc.* qui produit quelque chose à l'intérieur de soi et non en décidant volontairement d'incarner le plancher ou l'excitation. Le deuxième jour, CO rassure néanmoins les stagiaires qui ont encore du mal à sentir ou visualiser cette idée : la balance va peu à peu devenir un flux, mais il va falloir un peu forcer la chose au début pour y arriver. Au début du stage, la première incarnation qui lance la traversée en balance peut donc être volontaire.

Suite – Jour 1 :

Pendant la balance, CO est autour du cercle, elle aussi en état de balance tout en suivant les autres. Elle parle aux stagiaires, en leur disant par exemple d'impliquer tout le corps, de faire attention à leur centre, elle leur demande ce que ça leur fait, leur rappelle de ne pas oublier la voix, et de devenir la chose, « Deviens la chose ! » Quand elle sent qu'un·e stagiaire est trop replié·e sur ellui-même ou qu'iel s'agrippe trop à quelque chose, elle émet aussi des sons en claquant ses doigts ou sa langue pour provoquer un stimuli supplémentaire qui rappelle au monde.

Pendant l'entretien, CO affirme :

Je me mets en balance avec eux, quand je fais l'exercice de la balance. Donc, une balance très contenue. Mais en tout cas, je me mets vraiment en ondulation avec l'autre pour voir s'il est vraiment en balance. Et je guide dès que je vois qu'il y a un des éléments de cet équilibre qui n'est plus là. Et ça, je le sens. Moi, je suis dans un état vraiment modifié à ce moment-là, quand je dirige la balance. Vraiment en balance. C'est ça qui me fait comprendre si l'autre il l'est ou pas.

La mention de cet « état modifié » rappelle la transe que pratique CO, mais confirme aussi que l'état de balance dépend d'un ressenti qui est malheureusement très compliqué à décrire ici. Non seulement le mouvement des corps est permanent, détaché de toute situation, mais la justesse de cet état dépend d'une attention spécifique qui met le clown en relation avec le monde par des ressentis, et qui donc se ressent aussi. Comment décrire un ressenti, une sensation de justesse ? Le troisième jour, CO répond à une question sur son emploi du mot « justesse » et explique que pour elle, ça a à voir avec la grâce. Celle-ci adviendrait dans un état de conscience modifiée, qui se trouve en osant l'expression corporelle. En utilisant le verbe « oser », je crois que CO donne l'idée qu'il faudrait abandonner toute idée du ridicule pour toucher à l'état de balance. C'est parce qu'il n'a pas conscience de son ridicule que le clown est drôle, le clown ne se regarde pas, ne se juge pas. La difficulté de cette description tient aussi au fait que l'état recherché est un « malgré soi ». Ainsi, CO soulignait pendant le stage l'importance de le sentir chez les autres, pour l'appréhender chez soi, réitérant que l'endroit de travail du stage est triple : pratique, théorie, et observation.

En observatrice de ces multiples balances qui ne m'étaient pas adressées – comme l'étaient les moments de passage avec un public ou même les échauffements qui maintiennent le contact avec les autres –, j'atteste de cette sensation de justesse, à défaut de pouvoir la décrire. Moi-même, j'étais dans un état étonnant et difficilement partageable à l'écrit. Assise les jambes écartées, le corps en avant et la bouche ouverte, je suivais les pérégrinations des clowns avec l'impression de les accompagner. Mon buste bougeait un tout petit peu en permanence, des râles, rires, et souffles sortaient de ma bouche régulièrement, parfois même je reproduisais sans m'en rendre compte ce que certain·es faisaient. J'ai rapidement compris, grâce aux récits des stagiaires et à quelques photos, que j'avais un air constamment benêt, simplet – comment le décrire autrement ? –, la

bouche ouverte y jouant pour beaucoup, mais l'attention intense et en mouvement empêchant aussi de contrôler ses expressions faciales. Les balances étaient les moments de la journée où j'écrivais le moins. C'est pourquoi je ne rends compte ici que de quelques exemples successifs qui permettent d'illustrer et de développer ce qui a été expliqué. Bien que la vidéo ne permette pas de vivre le moment présent et de ressentir les choses en partage, il est cependant possible d'avoir un aperçu de la diversité de ce que peut comprendre une balance en visionnant le documentaire *La Révélation du compost* de Nicolas Matos Ichaso²²¹ entre 06'25'' et 09'35''. Ce dernier a filmé l'atelier dirigé par CO avec les apprenti·es comédien·nes de la promotion 32 avant la représentation du spectacle *Homo suivant ou la divination du compost*.

Rythmes et pédagogies

Balance – Jour 3

Il faut « creuser son propre sillon » sans chercher à ce qu'il y ait une matière qui s'en dégage. Il faut d'abord rencontrer le chaos et voir le potentiel de ça. C'est quelque chose de l'ordre de l'errance. De se laisser prendre, balloter là-dedans et de voir le goût que ça a. Le goût, pas le sens. Pour arriver à ça, il faut faire l'effort d'incarner les choses pour voir ce qu'elles me font à l'intérieur.

Ici, CO distingue l'incarnation du ressenti, mais non pas, je crois, pour signifier que ce sont des étapes successives. Je suppose qu'elle décortique oralement le processus pour insister sur le fait que ce n'est qu'en incluant la chose en soi qu'il est possible d'en avoir des sensations exemptes de tout jugement. Au troisième jour, l'état de balance n'est pas encore fluide : inclure la chose en soi est une action encore tâtonnante pour beaucoup, intentionnelle, superficielle, et pas encore simultanée au ressenti de la chose incarnée.

Balance – Jour 6

Par rapport aux trois exercices du matin sur les micro-mouvements et les micro-sensations, il s'agit maintenant de se concentrer sur le fait d'être observateur·rice avant d'exprimer quoi que ce soit. L'attention est donc portée sur ce qui était difficile pour tout le monde au début, à mon sens : trouver, déjà, cette chose qui lance dans le mouvement de la balance, ou, une fois dedans, qui permet de passer d'une dimension à l'autre. L'attention est donc mise sur la réception et l'observation.

Ensuite, face à la difficulté pour certain·es de passer à l'expression en incarnant ce qu'ils reçoivent, CO revient sur le fait que ce n'est pas possible que la source soit complètement

221 MATOS ICHASO Nicolas, commandé par la Comédie, École supérieure d'art dramatique de Saint-Etienne, et en partenariat avec la CinéFabrique-École de cinéma de Lyon, *La Révélation du compost*, 2024. En ligne : <https://ecole.lacomédie.fr/videos/documentaires/2024-la-revelation-du-compost-nicolas-matos-ichaso/>.

invisible ou incompréhensible. Même si on ne comprend pas pourquoi elle est là et que c'est flou, il faut la signifier : l'incarner pour la rendre perceptible, c'est-à-dire donner à voir la chose en l'incarnant, pas pour la montrer ou montrer ce que ça me fait, mais en regardant avec mon filtre ce qu'elle me fait.

J'ai noté « passer à l'expression » car encore une fois, je crois, CO déplaçait les éléments simultanés à l'incarnation : réception, expression. Pour mieux comprendre sa manière de mettre en forme la temporalité et ce qu'elle induit, j'introduis la notion de rythme pour comparer ensuite les rythmes différents des méthodes d'Éric Blouet et de CO.

Par rythme, j'entends la définition de Benveniste, qui revient sur le sens de *rhuthmos* en grec et retient en premier lieu celui de « forme » comme « arrangement caractéristique des parties dans un tout²²² ». Cette conception du rythme permet de sortir d'une définition exclusivement sonore, musicale et de relier le rythme à la dramaturgie tout en envisageant qu'il soit aussi le lien entre les médiums. Je comprends le rythme également comme Yoshi Oida parle du *timing*. Lorna Marshall, dans la postface de *L'acteur rusé* de Yoshi Oida relate une discussion avec ce dernier sur les méthodes d'enseignement et d'entraînement. Yoshi Oida affirme : « Tu sais, les exercices de ma méthode n'ont rien de nouveau, ni de spécial. Ce qui est important, c'est la façon de les faire. Et le point fondamental, c'est le *timing* des exercices. S'ils sont trop longs, ou trop courts, ou dans le mauvais ordre, ça ne marche pas²²³. » Je pense que CO aurait pu dire la même chose. Lorna Marshall évoque la tendance à penser qu'un exercice traite d'une compétence ou d'un concept et que faire cet exercice permettrait d'acquérir la compétence ou la compréhension du concept. Elle explique ensuite la complexité de ce qui se cache derrière le mot de *timing*. Il englobe la durée de l'exercice, le moment où il est fait dans le parcours de la personne, son positionnement par rapport aux autres exercices, la répétition des exercices. Concernant l'agencement des exercices entre eux, il a été expliqué au début du Chapitre II que les exercices fonctionnent « en mille-feuilles » et qu'ils sont conçus comme des éducatifs, décortiquant différents éléments nécessaires à la posture travaillée principalement en balance et dans les passages, forme la plus abouti, avec un public.

Tout le stage d'Éric Blouet consiste à décomposer deux phases – ressentir, exprimer – pour ensuite les combiner. Dans les premiers jours, les exercices exposent et travaillent les bases d'une écoute individuelle de son corps – par la respiration, la posture, la danse, le laisser-aller du corps, l'écoute des résonances en soi-même de ses propres actes –, permettant d'accroître l'état de réception de ce corps, d'en faire un tube qui vibre au passage des choses qui le traversent. L'image du corps-tube est d'Éric Blouet, cousine de celle du ver de terre.

222 BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p.327.

223 OIDA Yoshi, *L'acteur rusé*, Arles, Actes Sud, 2008, p.117.

Ensuite, des exercices d'un autre type s'ajoutent chaque jour un peu plus : ils mettent en œuvre différents outils d'expression – la danse, le chant, la chanson, la confidence, la revendication, le drame, la lettre à un·e ami·e, les mots automatiques, la formulation au conditionnel (« si j'étais... » ou « si je pouvais... »), le discours subjectif de ses organes, *etc.* (Je ne développerai pas plus).

Un troisième type de consignes, qui apparaît avant le milieu du stage environ, mêle les deux types précédents, cherche à associer les outils d'expressions avec le moment de la « résonance » (comprise comme une réaction vibratoire) vécue après la réception. Il s'agit alors de ressentir, puis de ne pas « se prendre la tête », mais de laisser spontanément soit la tête (une idée), soit le cœur (une envie), soit le corps (un désir) aller vers une forme d'expression – et pouvant alors utiliser un des outils du deuxième type d'exercices. Je ne suis pas convaincue par ces associations entre pôle d'intentions et nom de l'intention, mais, comme CO, il semble qu'Éric Blouet cherche à déplier les choses et à trouver des mots pour les expliquer, pour permettre de les travailler et qu'elles deviennent ensuite spontanées sans plus avoir besoin de se référer à ces catégories.

Éric Blouet souligne en permanence l'importance de la liberté du·de la joueur·euse et cette liberté prend son origine dans l'écoute de soi-même, travaillée surtout dans la première phase du stage (se connaître soi-même, vibrer, recevoir, *etc.*) Cette conception s'approche d'une conception bouddhiste de la liberté, perçue comme immédiate et accessible grâce à des activités telles que la respiration²²⁴. Néanmoins, j'ai remarqué que l'énonciation intentionnelle et méthodique sur le modèle des outils demeure jusqu'à la fin du stage la manière de procéder de beaucoup de stagiaires chez Éric Blouet. Iels formulent par exemple « Je vais faire un chant du petit orteil qui gratte », « Je vais faire une confidence sur la timidité qui me traverse », *etc.*, en réponse à la question intérieure « De quoi ai-je besoin pour me sentir bien ? » ou après la « vague » de la vibration produite par la réception de l'action précédente. Cela ne veut pas dire que ces moments d'expressions ne sont pas spontanés, mais que leur forme est prédéfinie par les « outils ». Même si les outils sont bien pensés et qu'ils ne sont pas obligatoires pour s'exprimer, ils demeurent des catégories qui précèdent l'utilisation et l'interprétation des stagiaires.

Éric Blouet décompose donc beaucoup plus le processus d'improvisation entre ressentir, résonner et exprimer, même si l'idée est de gagner en fluidité, en spontanéité et que la décomposition s'oublie. Chez CO, l'objectif est que ces trois étapes soient simultanées – c'est ce qui distingue par exemple l'incarnation de la réaction : l'incarnation n'est pas un enchaînement d'une réception puis d'une réaction, c'est une simultanéité entre réception et expression.

224 NELSON Maggie, *De la liberté. Quatre chants sur le soin et la contrainte (On Freedom. Four Songs of Care and Constraint)*, 2021), trad. Violaine HUISMAN, Paris, Points, 2022, p.34.

Lorsque je discute avec Éric Blouet, il dénonce une temporalité de l'urgence dans de nombreux stages de clown, dont chez CO²²⁵. Je crois que la question de la simultanéité entre les phases qu'Éric Blouet, lui, décompose, participe peut-être de sa conception de l'urgence. Elle va aussi avec la recherche de CO du glissement de dimension, où une chose ne se finit jamais sans qu'une autre n'ait pris le relais. Chez Éric Blouet, il s'agit d'aller au bout de l'exploration d'une chose pour trouver un passage vers la suivante – ce que, à son tour, CO dénoncerait sûrement comme une posture d'exploitation. Pour Éric Blouet, la temporalité de l'urgence va de pair avec la « technique », mot qu'il rejette, les cadres des exercices apparaissant comme une restriction des libertés, comme un *faire* prescriptif pour l'*être* clown. D'abord, définir la liberté uniquement par son opposition à la contrainte est tout à fait discutable. De plus, si ce n'est une différence de terminologie, je vois autant d'exercices et de consignes dans sa pratique que dans celle de CO. Enfin, si, à l'inverse de la simultanéité, il laisse plus de place et de temps à la réception dans sa technique, c'est en contrepartie d'une diminution des possibilités d'expression et d'une systématisation de la décomposition de la temporalité vécue donc du mouvement.

Mon objectif n'est pas de hiérarchiser ces deux manières de faire avec un jugement de valeur, d'autant que les objectifs implicites de leur formation respective sont très différents. Je cherche simplement à utiliser la critique de l'urgence pour comprendre, par la comparaison, ce que recherche CO en considérant qu'il faut toujours avancer dans un mouvement continu. Cette injonction peut être considérée comme une contradiction avec l'attention nécessaire à fournir au monde, et elle constitue en effet une des plus grandes difficultés que j'ai observées parmi les stagiaires : comment incarner pleinement sans « s'agripper » et alors arrêter d'avancer ? Comment entrer en relation avec une chose sans perdre le regard périphérique ? Chez Éric Blouet à l'inverse, je pouvais me demander : comment passer à autre chose une fois un mouvement épuisé ? Comment ne pas reconnaître la longueur des transitions que cela crée pour le public, qui n'a pas accès à ce que vit la personne pendant de longs moments ?

La philosophie de vie d'Éric Blouet cherche à être très au présent, mais je me demande aussi : est-ce que la différence entre « être au présent » et ce qui est appelé, au théâtre, « la présence » réside dans la question du partage, donc de la visée de la représentation ? J'ai l'impression que vivre au présent ne signifie pas avoir une présence scénique. Le parallèle avec les modes d'éducation faible et fort peut aider à penser cette question. Je ne sous-entends pas pour autant une assimilation de chacun·e des formateur·rices à chacun des types. La pédagogie au sens fort *présente* les personnes et les choses *en leur absence*, tandis que celle au sens faible est une pratique participative où les personnes et les choses *sont rendues présentes* et responsables les unes

225 Entretien du 28 janvier 2024.

à l'égard des autres. « Le savoir croît selon des lignes de correspondance : dans la mise en commun, où elles se rejoignent ; et dans la variation, où chacune devient elle-même²²⁶. »

Je reviens au mouvement. Le sixième jour, CO parle de la « source » à une stagiaire en lui disant de s'ouvrir à « la vague qui est en train de se faire et qui est le monde ». Le mot « vague » remplace celui de rivière ou de flux, plus utilisé, et fait écho au vocabulaire d'Éric Blouet. Ce dernier rapportait cette « vague » à un mouvement en soi, avec pour implicite peut-être, qu'il est le même que celui du monde, mais sans considérer le mouvement du monde au même titre que et simultanément à celui en soi. CO, en revanche, dit bien que la vague « est le monde ». Elle cherche une égalité voire une assimilation entre le flux intérieur, le flux du monde et le flux du temps au plateau, ce qui équivaldrait à l'incarnation.

La méthode de CO cherche à relier le mouvement d'un corps au mouvement d'un groupe (le corps du clown et ceux des « spectateur·rices ») et au mouvement du monde en général – ce flux du vivant qui concerne à la fois l'espace et le temps et qui est si dur à décrire. Nécessitant de rester dans une expression plus informe que celle proposée par Éric Blouet, ce rapport au mouvement est une manière d'être toujours présent·e, en relation avec les autres et le monde. Barba considère d'ailleurs la simultanéité dans la dramaturgie comme augmentant le caractère vivant d'une action. Dans sa conception de la dramaturgie, il englobe tous les types de spectacles en se concentrant sur l'équilibre entre les pôles de l'enchaînement et de la simultanéité. Pour lui, le pôle de la simultanéité est celui qui permet de faire émerger des significations complexes qui naissent d'un enchevêtrement d'actions, et non pas un enchaînement complexe qui détermine l'action par ce qui la précède ou la suit. Ce pôle de la simultanéité permet de faire vivre l'action ; Barba soutient que la prépondérance de la simultanéité entre les deux pôles permet de renforcer la relation entre les diverses forces en présence. « Être-en-vie, c'est nier la succession des différents stades de développement et lui substituer une croissance simultanée qui suit des enchevêtrements de plus en plus complexes²²⁷ ».

Ainsi, la simultanéité accentuerait l'aspect relationnel du mouvement. Le *timing* conçu au niveau du cadre des exercices semble alors rejoindre la conscience du temps au niveau du jeu du clown. Je veux dire que le rythme du stage, qui fait évoluer simultanément tous les pôles de musculature de la posture recherchée, est conçu pour penser, dans le jeu, une simultanéité de toutes les dimensions.

La durée des exercices et la sensation d'un rythme à l'intérieur d'eux est aussi centrale. Dès mon observation à la Comédie de St-Étienne, je remarque que CO encourage les élèves de St-Étienne à « sentir le rythme du plateau ». Elle faisait alors référence à la sensation nécessaire du

226 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.31.

227 BARBA Eugenio, *L'Énergie qui danse, op cit.*, p.47.

rythme de la vague qui passe pendant un passage, pour sentir quand le terminer. Lors des premiers passages en frontal, le deuxième jour de stage d'avril, CO aborde déjà cette sensation du rythme du plateau. La consigne est de venir chercher en balance, un endroit chaud. CO indique que va se mettre en place petit à petit quelque chose de l'ordre d'une sensation du rythme, elle précise : « la vague ». L'emploi de l'image sert ici autre chose que ce qui a été mentionné précédemment : il s'agit de sentir que le point chaud est passé, qu'un pic a été atteint ou bien qu'on ne peut plus avancer, pour pouvoir repartir. Elle conseille de ne pas pousser l'exploitation d'un point chaud, au risque de le gâcher.

Les passages en frontal sont ensuite tous chronométrés, ils durent environ trois minutes. En comparaison des dix à trente minutes de passages en improvisation chez Éric Blouet, sans aucune intervention ou direction de sa part, les passages chez CO peuvent en effet paraître se dérouler dans l'urgence. Celle-ci tient aussi à la nécessité de trouver un point chaud pour pouvoir sortir à la redescende de la vague. Le quatrième jour, cette conscience de la vague a déjà été évoquée plusieurs fois et CO rappelle pendant une balance que l'espace du cercle devient petit à petit un terrain d'improvisation dans lequel il faut sentir le « rythme du plateau », le moment de sortir.

Ce quatrième jour, l'état de la balance commence à se sentir, et CO ajoute que des architectures d'êtres apparaissent. On voit que chacun·e est attelé·e à des choses précises et que les huit endroits de réception commencent à être ouverts. Le monde traverse les stagiaires et quelque chose d'elleux leur échappe et les révèle. C'est un état de concentration très intense. « Tout le travail va être maintenant de refaire cet état de balance en arrivant au plateau et de ne pas faire autre chose que ça » annonce CO. En fin d'après-midi, l'objectif des passages est de trouver ce « flux qui va m'amener tout de suite vers quelque chose qui m'échappe » puis de continuer le mouvement ou de sortir, selon le ressenti du rythme. L'entrée dans un flux est donc recherchée dans la balance notamment parce qu'elle permet de lâcher la prise de décision – part de volonté qui restait beaucoup plus grande, à mon avis, dans le système d'expression mis en place avec les outils d'Éric Blouet.

Le cinquième jour, la balance amorce le travail à deux qui va progressivement se mettre en place. Ce travail concerne le rythme, tout comme il concerne l'espace avec la question du consentement. Pour le moment, il ne s'agit pas de rejoindre ou d'aller chercher explicitement une autre personne. Il faut sentir que les modulations de l'espace ont à voir avec un rythme. Concrètement, CO dit de prêter attention au « vide-plein » ou « creux-plein » du cercle : si quelqu'un·e sort de sa traversée en balance en passant à côté de soi ou en venant se re-positionner à proximité dans le cercle, il s'agit de suivre le mouvement que sa sortie a créé chez soi. De même, si une réaction forte échappe à quelqu'un·e pendant le passage d'un·e autre (par les mouvements du corps ou de la voix), CO dit que la personne « a pris le focus ». Cette dernière doit donc suivre ce premier élan et entrer dans le cercle de la balance avec ça. C'est aussi une question de passage de

relais entre les personnes, de la même manière que différentes dimensions des ressentis, des émotions et des pensées prennent le relais au niveau individuel. Ce relais, qui dépend de la conjonction de l'espace et du temps, va permettre d'amener les improvisations à plusieurs.

Au fur et à mesure des balances, il ne faut plus viser un espacement entre deux personnes pour sortir et revenir autour du cercle, mais s'éloigner du centre quand la vague est passée et voir où ce mouvement mène. Souvent, il engendre des rencontres et donc le début d'un nouveau mouvement à deux. Ces nouvelles indications obligent aussi à être complètement alerte, en regard périphérique et en pleine réception quand on est autour du cercle. CO utilise l'image du·de la goal, prêt·e à recevoir le ballon. Elle le décrit comme une responsabilité de « maintenir le feu allumé », de « ne pas lâcher le flux du vivant ». Ce travail de prise de conscience du rythme et de l'espace en collectif sera ensuite utile au plateau pour savoir jauger le temps du passage et la distance nécessaire en fonction du public. Le *timing* mis en place par CO pour enseigner est une compétence à acquérir aussi pour être ensuite à l'écoute et suivre le public.

L'avant-dernier jour, lors des passages, CO ne parle presque plus. Les stagiaires sont de plus en plus autonomes et peuvent à présent lâcher le contact visuel avec le public, maintenant la relation avec tous les sens. Elle rappelle simplement de « sentir l'élastique de la vague ». Là où Éric Blouet lit de l'urgence dans la méthode de CO, est-ce qu'il est possible de voir une nécessaire simultanéité (et donc une plus grande rapidité) pour le maintien de la relation avec le public ? Une fois cette relation installée, est-ce qu'il n'y a pas quelque chose de révolutionnaire dans la recherche et la possibilité (utopique) d'une lenteur collective et plus seulement individuelle ?

Je comprends maintenant en quoi les deux stages peuvent être complémentaires, comme l'atteste une stagiaire rencontrée en avril chez CO qui avait fait plusieurs stages avec Éric Blouet. La connaissance de soi, de son corps, de ses émotions, rêves et troubles, de sa réception et de sa manière de vivre le monde, longuement travaillée chez Éric Blouet, correspond à ce que je trouvais manquer au troisième jour chez CO, lorsque les stagiaires avaient du mal à prendre le temps de recevoir, à se laisser aller, surchargé·es de théorie et de désir de réussir l'incarnation, allant à l'encontre de l'improductivité nécessaire. La différence fondamentale semble être que CO pense sa pratique en direction de la représentation et d'une relation collective par le rire, tandis que la pratique d'Éric Blouet cherche le bien-être d'un·e travailleur·euse du spectacle pour qu'il puisse retrouver le potentiel et les ressources qu'il a pour créer. Les objectifs ne se contredisent pas, ils recherchent un potentiel de création à deux endroits différents : l'individu ou le groupe. Ils rejoignent ainsi l'intuition partagée au début de ce mémoire d'une distinction entre pratique émancipatrice pour l'individu et, plus rarement, pratique artistique comme pratique de liberté pérenne.

La posture de la balance est complexe parce qu'« il faut accepter le chaos, qu'il y a un mouvement qui est là, qui n'a jamais le temps d'aboutir à une forme », comme le dit CO au deuxième jour. Elle reconnaît que cette instabilité peut ne pas être rassurante, mais elle affirme que c'est dans cette absence de maîtrise que des choses vont s'échapper. Pour finir de développer la question du collectif qui dépend d'un régime d'attention propre au mouvement instable du monde, je reviens d'abord rapidement sur cette notion d'instabilité et sur la manière dont elle est mise en forme dans la pratique de CO.

III.2. Le déséquilibre

Le déséquilibre et donc la potentialité de la chute constituent un aspect très important de la méthode de CO. Contrairement à la balance, le déséquilibre n'est pas propre à la pratique de CO, mais traverse toute l'histoire du clown, comme les origines supposées du clown et de l'auguste l'ont montré. Je ne m'étendrai donc pas, mais j'essaierai de comprendre les spécificités de l'usage qu'elle en fait : comment cette caractéristique du clown qui relie le désaxement physique à la symbolique de l'échec ou de la chute²²⁸ est utilisé comme un moyen de se lancer dans le monde non intentionnellement dans la pratique de CO.

Dès le deuxième jour, un exercice de déséquilibre est abordé dans l'échauffement. Il s'agit de tenir une posture de yoga sur une jambe, avec l'autre jambe tenue par le bras qui lui est opposé et le haut du corps qui effectue une rotation avec les yeux raccordés au mouvement. Au vu de la difficulté de la posture, le déséquilibre intervient forcément. CO demande alors de « tout utiliser jusqu'au bout » : la consistance du corps jusqu'aux expressions du visage et la voix ; il ne faut pas que la peur de tomber bloque quoi que ce soit. CO montre l'exemple : elle tient la posture jusqu'à ne plus y arriver, elle essaie de toute ses forces de rester axée, ce qui donne une consistance particulière à son corps quand il est emporté, les traits de son visage se crispent dans l'effort et la bouche s'étire, le son sort comme dans un cri.

Je note qu'elle donne le même exemple, dans le mouvement de son corps, quand elle évoque son affiliation avec la pensée d'Artaud qui substitue le geste au mot comme point de départ de la création. « Il [un « langage différent de nature », comme le clown] refait poétiquement le trajet qui a

228 PAGES Sylvain, « Tomber », *Histoires de gestes*, dir. Marie GLON et Isabelle LAUNAY, Arles, Actes Sud, 2012, p.40-52.

abouti à la création du langage²²⁹. » Le déséquilibre est ainsi un moyen d'être lancé·e dans un mouvement créateur, d'entrer dans l'incarnation.

Pendant la discussion du quatrième jour, CO affirme que le déséquilibre est pour elle le moment où quelque chose de l'intériorité se révèle ; elle dit « le corps crie qu'il est en train de vivre un truc » et c'est souvent l'endroit où les personnes résistent pour ne pas montrer cette chose en question. CO entend donc par déséquilibre quelque chose de beaucoup plus large que le simple désaxement physique : c'est l'endroit où on ne veut pas aller, c'est le risque de perdre la face, de tomber. Une des stagiaires témoigne de l'injonction ressentie en clown (davantage qu'en jeu théâtral) du fait de vouloir ou devoir faire rire, ce qui l'empêche d'aller vers des endroits qu'elle considère comme plus sombres. CO répond que ce moment sombre n'est qu'un moment d'un mouvement, et que s'empêcher de l'incarner le fait grossir. C'est aussi possible de l'exprimer grâce au « terrain de jeu » et cette émotion a la chance de sortir pour y devenir un récit. Elle ajoute, par rapport à la peur de déplaire et la peur de ses propres « démons », que le processus prend du temps et passe par un travail technique méticuleux. La mention de la mise en récit m'apparaît comme une mise en forme : le récit est un geste. La peur de montrer une émotion sombre peut se traduire par l'incapacité à être déséquilibré·e.

Ce travail technique méticuleux passe donc pas l'entraînement à utiliser tout le corps comme un ensemble (avec la consistance, le visage, la voix) et à ne l'empêcher de rien. Le cinquième jour, un long exercice de traversée au sol a lieu le matin pour muscler le fait d'être au sol et pouvoir ensuite se permettre ce chemin-là en balance. Comme dit précédemment à propos des éléments du corps à reconnecter, le haut et le bas sont séparés par une tenue (comprise comme un blocage) des jambes pour ne pas chuter. Selon CO, les mouvements viennent du centre du corps, situé au niveau du ventre et les mouvements lancés par les consistances, qui partent de là, peuvent très bien amener du déséquilibre. Elle affirme qu'il faut arrêter de considérer que l'humain est uniquement vertical. L'exercice travaille ici directement la motricité au sol, endroit de déplacement ignoré par les adultes, à l'exception de quelques exemples comme les traversées ou « barres au sol » de danse contemporaine. CO propose six variantes de traversées les unes après les autres, que les stagiaires reproduisent. Être à l'aise dans un déplacement au sol pourrait participer à ne pas être obligé·e de s'arrêter lorsqu'un déséquilibre advient, et de pouvoir suivre son corps dans ce chemin-là.

Après l'exercice, les stagiaires font une balance avec cette nouvelle appréhension du sol en tête et dans le corps. CO rappelle d'incarner le monde sans oublier le monde qu'on est, en étant observateur·rice de soi-même, et de laisser aller celui-ci là où il va, en ne contrant pas les zones de déséquilibre qu'il traverse. Tout ce processus m'évoque la réflexion de Barbara Métais-Chastanier (dramaturge et chercheuse en études théâtrales qui s'est beaucoup intéressée au cirque) à propos de

229 ARTAUD Antonin, « Lettres sur le langage – Deuxième lettre », *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 1985, p.167.

l'occasion. Introduisant le dossier sur la question de l'accident dans la revue en ligne *Agôn*²³⁰, elle le conceptualise, à partir du cirque, comme « occasion » (conjonction d'un imprévu et d'un savoir-faire). L'accident se fait en effet au péril d'un certain ordre mais non au péril de la technique : l'occasion semble être une entente entre les termes d'imprévu et de technique. L'occasion permet de penser ainsi l'accident en rapport avec le temps du *kairos*, comme bascule entre un temps réel et un temps métaphysique, en lien avec le ressenti, comme trouée de la raison discursive par l'imaginaire. La posture recherchée par CO et travaillée en déséquilibre revient donc à être en permanence disponible à l'accident, compris comme occasion.

Pendant cette balance, CO leur conseille de lâcher la voix et d'y aller doucement, sans prendre de direction volontaire. Elle leur dit par exemple : « Continue, tranquille, sans savoir où ça va passer ». Le présumé que contient l'indication de laisser aller le monde du corps là où il va, est que ce corps suit un mouvement indépendant du contrôle cérébral. Le corps n'est pas conçu comme un élément séparé du mental avec son autonomie propre ; c'est plutôt que le monde dont il fait partie est tellement instable qu'il est naturel qu'il soit constamment déséquilibré·e, mouvant, changé, agi par lui. L'incarnation en mouvement de la balance semble être comme l'amplification de ce mouvement permanent du monde, par sa prise en compte physique. J'utilise amplification pour évoquer l'attention à des mouvements qui sont d'habitude minimisés, mais aussi pour faire écho à la tradition de l'exagération du clown. Comme CO affirmait que les grandes chaussures n'étaient pas là pour rien mais pour déséquilibrer le clown dans le monde, CO dirait sûrement que cette proportion n'est pas seulement là pour produire un effet comique, mais, à dessein, pour être au présent. Le nom de « balance » peut s'éclairer ici comme ce balancement vécu dans le monde. Le déséquilibre apparaît alors comme la manifestation physique d'un « laisser aller », d'une absence de volonté qui permettrait de trouver un chemin inattendu, une ligne alternative, et ce laisser-aller n'est possible que si le corps ne restreint aucune de ses possibilités.

Le jour suivant, le sixième jour, le travail de salutation au soleil sur la connexion corps-yeux mène à un travail de reconnexion du corps et de la tête qui mène à son tour à un travail de déséquilibre. L'idée est de constater comment son corps traverse les choses en formant un ensemble. Le premier exercice travaille le recroquevillement et le dépliement du corps pour comprendre comme une émotion peut être mise en forme, comment elle peut mener à une consistance. Et le travail des déséquilibres cherche à prendre conscience de l'inverse : comment un mouvement peut amener une émotion, et jusqu'où il faut aller pour qu'une émotion, un réflexe ou autre chose arrive. Chacun·e essaie individuellement, fait un point sur ses sensations et réessaie, avant un point collectif.

230 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *L'accident*, Agôn, n°2, 2009. (En ligne : <https://journals.openedition.org/agon/1087> ; consulté le 4 mars 2023)

J'observe de grandes différences entre les stagiaires : certain·es sortent à peine de leur verticalité et semblent vivre des sensations très fortes, d'autres ont énormément de mal à se déséquilibrer, une est effrayante parce qu'elle doit presque toucher le sol avant de ressentir une sensation, *etc.* CO affirme ensuite que l'incarnation de l'émotion doit arriver dès le début, dès la cause, la source. C'est pour cette raison qu'il faut effectuer les exercices méticuleusement et au niveau de la micro-sensation, du micro-mouvement. Elle conseille à ceux qui n'osent pas aller loin dans le déséquilibre ou bien qui y vont mais ne ressentent rien de laisser sortir un filet de voix et de voir déjà comment une petite modulation peut signifier un changement d'état.

Je constate à quel point toutes les problématiques rencontrées en improvisation individuellement pour chacun·e ressortent très fortement à cet endroit, comme si le déséquilibre physique était un catalyseur des peurs ou blocages. Par exemple, la stagiaire qui avait des difficultés à accorder sa voix à son corps et à ouvrir le territoire des graves, bloque sa voix dès que le déséquilibre commence, comme elle le fait dès que quelque chose qui la dépasse advient. C'est en ce sens, je crois, que le déséquilibre, possiblement assimilable à un accident, représente une occasion : il permet de toucher à un endroit inconscient, caché, non formulé, par le ressenti. Il met en forme des émotions, des blocages, comme une métaphore physique de caractéristiques symboliques, permettant de les traverser et de les partager en les montrant par le même temps.

Au moment des passages, ce jour-là, CO rappelle de se projeter dans le monde sans volonté, et de voir, comme dans le déséquilibre, ce que ça produit en cours de route et quelle expression naît de ça. Le déséquilibre est alors un moyen de se permettre tout type de territoire d'incarnation et de pouvoir se laisser aller dans le mouvement de la balance sans refuser intentionnellement une direction. Ce travail répond aussi aux difficultés rencontrées par les stagiaires pour savoir comment entamer la balance, difficultés qui se posent *a fortiori* au moment de l'entrée sur scène.

La chute se définit par un déséquilibre impliquant un danger et connote l'échec. Mathilde Perahia analyse le « rater » comme « stratégie pour réinventer la création circassienne²³¹ », plus largement que le clown. Elle montre que, dans les recherches autour du rater, ce qui intéresse dans la création est l'exploration et non plus le point d'arrivée. Son analyse autour du « déformatage » permet de confirmer la dimension politique de cette pratique de la déconstruction de l'équilibre chez CO. Selon Mathilde Perahia, ces recherches reviennent à refuser la « production » – entendue comme engagement dans le système productif (création de valeur telle qu'elle est reconnue aujourd'hui, principalement financière et avec une idée d'efficacité) – et la « reproduction » – comme le fait de souhaiter reproduire un modèle dont on a hérité, de transmettre du passé pour

231 PERAHIA Mathilde, « Le rater au cœur des nouvelles écritures comme stratégie pour réinventer la création circassienne à Montréal », *Agôn*, n°9, 2021. (En ligne : <https://journals.openedition.org/agon/8498?lang=en> ; consulté le 30 mars 2023)

construire une situation pérenne. La question de la reproduction rappelle aussi le positionnement de Tim Ingold contre la transmission comme « transfert direct²³² », comme reproduction d'un savoir à l'identique. Pour lui, une éducation qui ne séparerait pas le savoir et l'expérience de la vie, qui garantirait la continuité sociale de la vie (sur le modèle de Dewey²³³) et serait démocratique, devrait se présenter comme communication au sens d'une mise en commun, où chacun·e donnerait à sa propre expérience une forme compatible avec la vision de la personne qui reçoit. Cette correspondance ne peut se faire que par l'intermédiaire de l'environnement, avec des variations donc, où chacun·e pourrait exprimer sa différence. Avancer dans le monde de manière instable, toujours en question, avec des intentions qui nous échappent, est aussi un moyen de créer du commun. Je fais ce parallèle avec le déséquilibre, mais la suite de ce chapitre continuera à montrer que ce qui caractérise pour Tim Ingold l'éducation et l'anthropologie qu'il défend, ainsi qu'une forme d'art anthropologique, peut aussi caractériser la pratique du clown de CO.

III.3. Subir et inachever : un régime attentionnel

Il s'agit alors d'opposer l'intention à l'attention pour correspondre avec le monde et *a fortiori* avec le public. Je reprends l'opposition intention-attention à Tim Ingold, qui propose deux triades alternatives pour penser les questions de l'anthropologie et de l'éducation : volonté, agentivité, intentionnalité, ou habitude, agencement, attentionnalité. La deuxième triade éclaire la recherche d'attention proposée dans le stage de CO : être agi·e, avancer en se laissant dépasser par ses intentions ou par des intentions communes. Tim Ingold fait la différence entre deux manières de conceptualiser l'attention. La première considère que l'attention « consiste à faire correspondre le contenu de l'esprit aux objets du monde et à établir des corrélations une à une entre chaque représentation mentale et chaque caractéristique physique²³⁴ » ; à présenter les choses en leur absence, pour reprendre ce que je disais précédemment. Ce mode d'attention s'affilie à un mode de transmission compris comme « transfert direct », mais aussi à la notion d'interaction, que j'ai déjà critiquée²³⁵. Ce premier type d'attention est conçu comme interrompant le mouvement. Dans la deuxième conception, l'attention est conjointe au mouvement, elle « accompagne », au fil du temps

232 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, op cit., p.19 et 26.

233 DEWEY John, *Expérience et éducation (Experience and Education, 1938)* réuni avec *Démocratie et éducation (Democracy and Education: An introduction to the Philosophy of Education, 1916)*, Paris, Armand, 2011.

234 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, op cit., p.38.

235 Voir II.1., p.64.

en quelque sorte, elle « suit les mouvements animés auxquels elle est liée en résonance²³⁶. » Alors que la première conception établit une relation transversale entre sujet et objet, la seconde établit une relation longitudinale sans séparation entre sujet et objet. Tim Ingold la relie aussi à l'aspiration et au concept d'« habitude », que je développe un peu plus loin. La seconde conception est celle qui traverse toute la pratique de CO.

La « petite mort » du clown : la réception comme subissement

Au matin du deuxième jour, une stagiaire évoque ses difficultés du premier jour à abandonner l'idée de produire. CO lui répond que le « clown est fait à 90 % de réception » ; alors qu'on veut produire sur un plateau, il faut apprendre à recevoir le monde. L'idée de l'incarnation, de l'inclusion, c'est d'être beaucoup plus récepteur·rice qu'on en a l'habitude. Et le clown existe par sa manière particulière de recevoir le monde ; « il le subit, il vibre par lui. » Elle emploie alors pour la première fois le verbe subir, vecteur de cette analyse. À propos de cette peur de ne pas produire dans la balance, elle incite à prendre le temps car il reste neuf jours de pratique. Elle introduit ensuite une citation de Deleuze, qui illustre extrêmement bien son idée de ne pas produire une énergie pour faire rire, mais de laisser le comique émerger du fait d'être emporté·e, malgré soi, par une énergie plus grande du monde.

Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement de monde, une nouvelle manière de danser, de moduler. (...) C'est le cas, pour une fois, où l'on peut dire que Bergson est dépassé : le comique n'est plus du mécanique plaqué sur du vivant, mais du mouvement de monde emportant et aspirant le vivant²³⁷.

Tim Ingold relate que Dewey, dans *L'Art comme expérience*²³⁸, affirme que dans chaque expérience, il y a un peu d'agir (*doing*) comme de subir (*undergoing*) – c'est ce qu'il développe tout au long de l'ouvrage sous le nom d'« habitude ». La permanente relation de ces deux éléments, et ce avec l'environnement, serait la raison de la continuité de la vie. Le concept d'« habitude » est intéressant en ce qu'il retourne l'usage du mot que j'en ai fait jusqu'ici, où les « habitudes » désignaient les réflexes et codes sociaux, les normes de la vie quotidienne.

Je relie ces concepts avec le jeu en pensant à une notion avoisinante qu'Anne Boissière mobilise à propos du caractère vivant du jeu. Elle emprunte la notion d'*Ergriffenheit* à Frederik

236 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation*, op cit., p.58.

237 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p.89.

238 DEWEY John, *L'Art comme expérience* (« Art as experience », *John Dewey: The Later Works*, 1987), Paris, Folio, 2010.

Buytendijk²³⁹ (reprise par Huizinga²⁴⁰) qui signifie « saisissement » ou « être saisi·e ». Cette notion définit – d’après la pensée d’Erwin Strauss, dans l’horizon élargi de la psychologie phénoménologique – le mouvement non finalisé comme « être-au-monde ». Pour Anne Boissière, il constitue « la part d’inintentionnel qui échoit de façon spécifique au jeu²⁴¹. » Ce concept me permet d’une part de relier les analyses présentes avec celles du Chapitre II sur le caractère vivant du corps clownesque, toujours en distance à lui-même et « tenu » par les éléments qui l’entourent et le composent ; d’autre part de justifier l’utilisation de Tim Ingold dans cette analyse de jeu par son appartenance à la même constellation de chercheur·euses.

Pour CO, subir est l’équivalent du concept de la « petite mort ». Il évoque le fait de toujours incarner la réception des choses avant de voir ce que ça me fait : il s’agit de regarder ce qui arrive à l’intérieur de soi avant d’avoir la volonté de réagir. CO le met en parallèle d’un exemple de la vie quotidienne pour se faire comprendre : lorsqu’on est adolescent·e, on a tendance à cacher toutes les petites morts qu’être amoureux·se produit. Pour elle, être amoureux·ses, ensemble, c’est commencer à montrer ses petites morts. Elle ajoute qu’il en va de même avec le public : accepter ses affectations permet d’entrer en relation avec lui. Ce concept est explicité comme tel au moment du listage des concepts, le matin du neuvième jour, mais il n’apparaissait pas forcément comme un « concept » avant ça.

L’idée est introduite de manière beaucoup plus simplifiée dès le premier jour, dans l’exercice du clap. Après un premier tour, elle ajoute notamment qu’il s’agit de faire attention à la manière dont on meurt, je l’ai déjà expliqué²⁴². La mort apparaît, comme dans les jeux pour enfant, comme le fait de perdre, de sortir du jeu, d’être éliminé·e. Mais CO insiste ensuite à tous les claps suivants : la mort doit être dans le terrain de jeu. Le troisième jour, elle invite à prendre le temps de regarder la personne qui « meurt », surtout quand on est la personne qui la dénonce (renvoyant au plaisir de « l’impolitesse »), et de lui laisser le temps de vivre cette petite mort.

Le même jour, la discussion du matin abordait la question de l’agression dans le cadre de tous les questionnements sur le consentement. CO liste trois possibilités de réactions : l’agression en retour, la tétanie, la fuite. Selon elle, la fuite est la seule qui incarne la réception : la peur. La tétanie paralyse et l’agression est une réaction après la peur, même si elle vient vite. Accepter la peur et « laisser ouvert ce chemin » est, selon elle, une libération, une transgression envers l’humain social que l’on est. Tout d’abord, ces considérations posent la question de ce qui est « naturel » ou construit. En effet, l’analyse de CO naturalise la peur comme seule manière de recevoir une agression – ce avec quoi je suis d’accord, intuitivement, mais la question se pose. Ensuite, le fait

239 BUYTENDIJK Frederik, *Wesen und Sinn des Spiels*, Berlin, Kurt Wolff/Der Neue Geist Verlag, 1933.

240 HUIZINGA Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, (1938) trad. Cécile SERESIA, Paris, Gallimard, 1988.

241 BOISSIÈRE Anne, *L’Art et le vivant du jeu*, op cit., p.23.

242 Voir II.1., p.54.

qu'elle ne considère par la tétanie comme une forme d'incarnation de la peur confirme que l'incarnation a à voir avec le mouvement : être paralysé·e serait comme de seulement subir et de ne pas agir, pôles qui coexisteraient pourtant de manière simultanée. La tétanie va à l'encontre de la posture du ver de terre, qui doit être traversé pour être en mouvement et inversement. Enfin, ce discours semble tenir à re-créditer la fuite vis-à-vis de l'agression, jugée peut-être moins lâche mais qui serait un déni de la réception naturelle. Encore une fois, ce processus me rappelle la pédagogie au sens faible, où il s'agit d'accepter la faiblesse au profit de la sagesse, plutôt que de s'armer de certitudes.

A la fin du stage, lorsque le stagiaire qui avait quitté la pratique depuis quelques jours revient, il a réussi à dépasser un blocage de ce type. Les situations d'échanges ou de contact à deux et les improvisations en groupe le perturbaient énormément. En dehors des préoccupations psychologiques vécues en dehors des moments d'exercices, qui réveillaient apparemment d'anciens traumatismes, son jeu en était complètement impacté. Dans toutes les balances, comme si un mécanisme de défense se mettait en place avant même que qui que ce soit s'approche, il libérait une énergie complètement démesurée dans la tension de son corps, allant jusqu'à s'écrouler au sol, bloqué dans son mouvement haché aux impulsions brusques. Lorsqu'il revient dans la pratique après deux jours d'observation et avec son costume habituel de clown, il arrive à mettre en forme la peur avec des expressions physiques : dès que quelqu'un s'approche ou qu'il voit deux personnes très proches, il ouvre grand la bouche en silence, écarquillant les yeux, ou il ouvre et tend les bras en crispant la bouche dans la même direction, vers les extrémités de son visage. Ces gestes sont non seulement drôles, à mes yeux du moins, mais ils semblent effectivement lui permettre de ne pas s'arrêter dans son mouvement, même en étant rapides et tendus : les incarnations de la peur surviennent ponctuellement puis se modulent vers une autre forme.

Le septième jour, le mot « subir » revient et alimente la discussion du matin, après la lecture d'un extrait des *Irremplaçables* de Cynthia Fleury. Pour elle, l'attention au réel mobilise le sentiment de sa propre minorité sans devenir victimaire, puisque que le réel blesse comme il ravit. CO revient alors sur le verbe « subir », selon elle très intéressant parce que doté d'un jugement uniquement négatif, victimaire, alors qu'il peut se définir par « Être soumis à un phénomène physique, une condition naturelle²⁴³ », comme « endurer ». CO précise qu'elle le choisit pour signifier la prise en compte de tous les paysages, même ceux considérés comme négatifs. J'ajoute que la forme transitive du verbe (contrairement à « être soumis·e à » ou « être impacté·e par ») permet aussi de marquer l'indistinction de la frontière entre passivité et activité. Une des stagiaires partage sa vision des choses : elle considère « subir » comme l'inverse de « choisir » et donc lié à la possibilité d'arrêter de vouloir décider.

243 Définition de « Subir » du CNRTL (TLFi) : <https://www.cnrtl.fr/definition/subir>.

Dans la conception de Tim Ingold, ce n'est pas précisément l'inverse du choix, mais l'idée qu'« on subit ce que l'on fait et l'on fait ce que l'on subit²⁴⁴ ». L'énoncé du principe d'habitude de Dewey est que « chaque expérience accomplie et subie modifie celui qui agit et subit²⁴⁵ ». Ce serait en fait le propre de l'expérience, d'éprouver les choses, aux deux sens du terme. Et Tim Ingold assimile cette réunion du subissement et d'une énergie libérée à la « correspondance ». « Avec la correspondance, nous ne changeons pas de l'extérieur, mais nous sommes transformés de l'intérieur²⁴⁶ ». Selon lui, cela revient à « réaliser » une expérience au sens de l'« habiter ». Je trouve le même rapport d'inclusion que chez CO : comme dans la posture de clown qu'elle conçoit, la personne est donc dans l'expérience comme l'expérience est en elle. Tim Ingold en conclut que cette pensée n'est pas une « opération cognitive à l'intérieur de la tête », mais « le travail d'un esprit qui, dans ses délibérations, se mêle librement au corps et au monde²⁴⁷. »

Ce principe avance que l'on n'est jamais entièrement maîtresse de ses propres gestes et que « l'agentivité n'est pas déterminée préalablement à l'action²⁴⁸ ». Tim Ingold utilise alors le participe présent au lieu du nom : il dit « en agissant ». Plus avant, il propose de parler d'« agencement » plutôt que d'agentivité. Celle-ci est une propriété que nous sommes censés posséder – et qui fait écho pour cette raison au vocabulaire du *management* – alors que l'agencement renvoie à la manière dont « le « je » de l'habitude est sans cesse engendré dans le fil de l'action, davantage sous la forme d'une question que d'une affirmation²⁴⁹. » Le mot « agencement » a d'abord été utilisé dans *Mille Plateaux*²⁵⁰ par Deleuze et Guattari pour désigner ce qui sert à disperser les choses et les libérer de leurs déterminations et articulations externes, pour que « leurs éléments constitutifs soient relâchés dans le mouvement compositionnel de leur correspondance affective²⁵¹. »

Tim Ingold, qui prend l'exemple de la marche depuis le début de son livre, compare la manière de Deleuze et Guattari de décrire l'écriture comme lui vit la marche : « Une expérimentation en contact avec le réel²⁵² » selon Deleuze et Guattari, « un mouvement d'improvisation qui réagit à chaque instant aux tendances des choses », « un geste mineur, un moment d'exposition²⁵³ », selon lui. Je compare à mon tour cette manière d'expérimenter en mouvements à la posture de clown de CO, et plus précisément à la posture de la balance. CO explique elle-même plusieurs fois dans le stage que cette posture, une fois bien musclée, peut se

244 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.35.

245 DEWEY John, *Expérience et éducation, op cit.*, p.35.

246 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.36.

247 *Ibid.*, p.37.

248 *Ibid.*

249 *Ibid.*, p.60.

250 DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

251 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.60.

252 DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux, op cit.*, p.13.

253 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.60.

transposer à d'autres types de pratiques artistiques : écriture, peinture, musique, *etc.* La récente annonce de l'ouverture de son lieu prévoit même un stage thématique ouvert à des praticien·nes extérieur·es au monde du clown ou du théâtre, pour pousser cette question²⁵⁴. Au-delà des disciplines artistiques encore, CO atteste le huitième jour, pendant une discussion sur son parcours, que toutes les formes développées dans sa vie sont nées d'empêchement. « L'eau coule, et même si ce n'est pas forcément agréable, elle s'infiltré : il s'agit de voir où » (la citation est approximative). Se référant à nouveau à un flux du vivant, elle précise le positif de cette position au plateau, mais aussi dans la vie. Je crois que, par la mention de ces empêchements où, tout de même, une énergie continue à avancer et un chemin alternatif s'ouvre, CO fait aussi référence à l'idée de « subir ».

Le potentiel de l'inachèvement

Lorsque CO parle d'accepter la peur, elle ajoute : accepter d'être mou·olle. Elle parle aussi du « creux » de la petite mort, et d'accepter d'« être en creux dans le monde », que ce ne soit pas considéré comme une faiblesse. L'image d'être en creux m'évoque l'espace négatif, inversé par rapport aux normes photographiques, ou créant une forme par le vide en dessin.

Pendant les exercices à deux, CO dit qu'une manière d'entrer en contact avec l'autre est de faire le creux (ou le vide) de son plein et inversement. Concrètement, il s'agit de faire des formes qui s'emboîtent, en mouvement. Si une personne s'approche par exemple le poing en avant dirigé vers soi, il est possible de faire le creux de ce plein proposé en se voûtant, creusant le ventre pour s'adapter à la forme de son geste. Cet exemple de l'emploi du mot « creux » illustre physiquement la symbolique que je cherche à expliquer : être en creux dans le monde, c'est accepter de recevoir et d'être changé·e par cette réception, de subir.

Il est donc plus aisé de comprendre pourquoi CO amène l'idée de la mollesse. L'être mou est malléable, agi, mais surtout formé et déformé par son environnement. Le premier jour, elle explique que le clown « c'est l'être mou face à des rigidité ». Plus tard dans le stage, lors d'une discussion sur la manière de trouver un endroit de relation aux choses et à l'imprévu quand on doit suivre une partition, pour un spectacle notamment, CO affirme qu'il faut l'écrire d'une manière spécifique pour toujours garder des endroits mous. Lors de chacune de ces deux mentions de la

²⁵⁴ Dans la première lettre d'information de son organisme de formation professionnelle, CO prévoit un nouveau format de stage pour novembre 2025 : « Le clown et la technique dans la méthode pistellaire » qui nécessite d'avoir déjà fait le stage de base pour connaître les fondamentaux de la méthode. Sa description annonce la pratique de la balance dans d'autres pratiques artistiques : « L'objectif de ce stage est de travailler en clown une technique acquise (danse, musique, discipline circassienne) à partir de la méthode pistellaire. C'est à partir du projet de la création d'un numéro de clown avec une discipline choisie que nous aborderons les différents exercices appropriés à ce travail technique. Nous découvrirons comment cette méthode vient dans un premier temps remettre en question nos capacités techniques et nos habitudes puis vient dans un second temps, développer de nouvelles possibilités émancipées des carcans esthétiques et formels. » Le stage reste ici dans le domaine de CO : la création d'un numéro de clown, mais lorsqu'elle en parle pendant le stage que j'ai observé, elle étend l'application de l'état de la balance à des contextes beaucoup plus variés.

mollesse, CO cite Michaux : « Celui qui est ferme est un homme, celui qui est mou est infini²⁵⁵. » Je crois que CO remplace la fin de la citation de Michaux qui se termine normalement par « (...) est sans limites. » Cette phrase, elle-même très floue, est libre d'interprétations, mais je crois que CO la tire du côté de ses obsessions : la plasticité du clown²⁵⁶. Elle la comprend aussi en écho à une autre phrase de Michaux dans le poème « Clown » : « (...) [Le clown], dépourvu de dureté dans un monde dur²⁵⁷. » La fermeté fait donc signe vers les limites, les frontières, les normes, et la mollesse vers l'absence de limites claires, donc vers l'infini, pour CO. Sa réécriture de la fin de la phrase rappelle une phrase de Catherine Germain citée précédemment qui dit que l'ange ne souhaite pas s'incarner en femme, mais en « un être encore indéfini pour ne pas dire infini²⁵⁸ ».

Cette infinité n'est pas sans lien avec le fait que le clown soit un mythe et, même dans la pratique, le clown apparaît « comme un personnage qui ne requiert, dans ses conditions d'existence, aucun passé ni aucune identité sexuelle²⁵⁹ », comme le précise Zed Cézard en sociologie. Ainsi, le concept de mollesse déborde la question de la réception dans l'attention. Pour autant, la question de l'infini est tout de même liée à cette autre question : dans le principe d'habitude défini précédemment, la posture va fondamentalement contre la téléologie. Le clown, même avec un objectif, n'ira jamais tout droit et arrivera ailleurs.

C'est aussi pour cette raison que je revendique de m'inscrire dans un courant de science « molle ». Tim Ingold, dans l'article « Art et anthropologie pour un monde vivant », fait une analyse épistémologique où il compare quantitatif et qualitatif, où il remet en question l'idée de « données qualitatives » et où il critique, sans les citer clairement, les prétentions des sciences dites dures. Il utilise en effet la métaphore d'une balle dure : les données sont des impacts, qui, cumulés, peuvent essayer de faire une percée dans les secrets du monde. A l'inverse, une balle élastique « réagit aux choses dans le même temps que les choses réagissent à elle. En un mot, elle entre avec les choses dans un rapport de correspondance. » Il en conclut que « L'anthropologie, tout comme l'art, peut donc être une science, au sens d'une science de la correspondance, dans laquelle la connaissance se développe depuis l'intérieur de la matrice de nos rapports en perpétuelle évolution avec les personnes et les choses, dans un processus d'attention et de réponse réciproques²⁶⁰. »

Lors du listage des concepts, le groupe commence par « le flou », mot central qui recoupe le concept de mollesse, l'idée du « flown », mais infuse aussi presque tous les concepts. Le flou est défini collectivement comme tel : avancer sans chercher à savoir où aller, aller par instinct et garder les choses « en gros » : laisser tous les possibles ouverts ; l'idée peut se trouver physiquement, au

255 MICHAUX Henri, *Plume*, Paris, NRF, 1938. Je n'ai pas retrouvé la page.

256 OBIN Caroline, *Repenser le clown comme être plastique*, *op cit.*

257 MICHAUX Henri, « Peintures » (1939,) in *L'espace du dedans*, Pages choisies, Poésie / Gallimard, 1966, p.249.

258 GERMAN Catherine, « Le clown est entré dans ma vie » *op cit.*, p.23.

259 CÉZARD Zed, *Les « Nouveaux » clowns*, *op cit.*, p.235.

260 INGOLD Tim, « Art et anthropologie pour un monde vivant, par Tim Ingold », *op cit.*

niveau d'une intention flou, mais aussi dans la manière de traiter un thème : rester d'abord dans l'abstraction. Le concept est aussi mis en lien avec celui de « source » : voir les choses qui passent à l'intérieur de soi sans s'agripper à l'une ou l'autre, donc de ne pas s'agripper non plus dans l'incarnation. Ce dernier point, rapproche à nouveau le flou avec l'idée d'infinité, de ne pas chercher à finir.

Lorsque le groupe tente de définir la mollesse, la phrase de Michaux est à nouveau citée, et CO ajoute qu'il s'agit aussi de prendre la pensée comme une sensation physique, et d'accepter par ailleurs que l'autre fait partie de soi. La mollesse est donc une traduction imagée et physique de la réception, qui s'éloigne de l'idée de propriété de son corps au sens d'être délimité, d'être en pleine possession de ses moyens, d'être le produit de sa volonté propre, *etc.* – imaginaire qui nourrit aussi les pensées méritocratiques et néo-libérales.

Le dernier jour, le listage des concepts se termine par le « flown », qui n'est pas tant un concept que l'autre nom de la pratique de CO. Mais CO précise, qu'au-delà de son utilité pour que certains stagiaires clowns n'aient pas l'impression qu'ils déconstruisent tout leur savoir-faire, le mot « flown » évoque le potentiel infini de l'informe dans le fait d'arriver à lâcher la tentation de l'efficacité et de la production.

Ces conceptions peuvent s'éclairer grâce aux pensées qui ont travaillé l'inachèvement à partir des années 1960, en lien avec la question du chaos et la remise en question du sujet moderne, de son contrôle sur les choses, de sa production et des notions-mêmes d'Auteur et de création. C'est aussi à ce moment-là que l'intérêt pour le processus et la création collective s'accroît dans les domaines artistiques. Pour définir l'inachèvement, je reprends la distinction faite par Silke Schauder entre *non finito* et fragments : « Le dernier [le fragment] évoque, à travers la brisure, une unité perdue, mais ayant été, alors que le *non finito* tend vers une forme totale, non encore atteinte, à créer²⁶¹ ». Si le clown connote l'échec et l'incomplétude, la pratique de CO le tire du côté du processus toujours en cours, qui tend indéfiniment vers un potentiel. C'est en ce sens que, dans la philosophie (je fais référence à l'ouvrage de Daniel Payot), le clown se trouve à la croisée du révolu et du potentiel d'espoir.

C'est aussi la traduction physique de ce que Starobinski décrit du mythe : si les clowns sont sur un seuil initiatique entre vie et mort, entre monde surhumain et monde infrahumain, entre la divinité et l'animalité²⁶², c'est pour la raison suivante :

(...) l'absence de signification est si je puis dire, leur air natal. C'est seulement au prix de cette vacance, de ce vide premier qu'ils peuvent passer à la signification que nous leur avons découverte. Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens. (...) l'entrée du clown fait alors craquer quelques mailles du réseau, et dans la plénitude étouffante des significations

261 SCHAUDER Silke, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique*, n°104, 2008. (En ligne : <https://www.cairn.info/revue-topique-2008-3-page-173.htm> ; consulté le 12 avril 2024).

262 STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op cit.*, p.122.

acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie. Le non-sens dont le clown est porteur prend alors, en un second temps, valeur de mise en question, c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes²⁶³.

C'est au prix du vide, du non-sens, que le clown est porteur de possibilités alternatives au sens commun, sans limites.

Dans la pratique, tandis que l'accès au surhumain se traduit par l'accès à l'inconscient, au rêve et à la mise en place d'une logique de l'imagination qui peut déterminer la dramaturgie par glissements, la dimension infrahumaine correspond à l'idée très importante pour CO « d'en rester au niveau de la perception ». Elle m'explique pendant l'entretien :

(...) l'idée du clown serait de rester à cet endroit de la perception et de pas avoir forcément le jugement analytique. (...) Rester à l'infra, à l'infrasens, (...) et voir que le mouvement nous permettrait d'être au monde seulement à cet endroit-là. C'est comme de bien muscler cette source pour ne jamais la perdre. C'est de comprendre que l'humain – un des travers qu'on a – va tellement vite à l'analytique, et notamment dans nos récits, qu'on en oublie la source qui, elle, est souvent beaucoup plus profonde, beaucoup plus ambiguë, beaucoup moins morale, *etc.* Donc le clown essaie de rester à cet endroit-là pour rouvrir le sens des choses.

Cette question de rester à la perception irrigue de nombreux autres sujets qui ont été abordés jusqu'alors : le rejet de l'interprétation psychologique, morale, ou normée des choses et donc la mise en distance de ses expériences et de soi-même, le rejet de la production, de la téléologie, de la reproduction, de la transmission comme transfert direct, de la volonté de contrôle, *etc.*

Lors de la septième session de passages, la stagiaire qui avait un maquillage évoquant une moustache et qui avait provoqué beaucoup de rires pendant tous ses premiers passages, se confronte pendant celui-ci à ce qu'elle qualifie ensuite de « traversée du désert ». Ses précédents passages reposant beaucoup sur l'effet de son maquillage et le fait de se laisser porter par le public vers un endroit grotesque, CO lui avait conseillé d'inclure aussi ses sensations, ses ressentis, *etc.*, au risque sinon d'épuiser le jeu. En écartant les rideaux pour apparaître sur scène, elle s'arrête face au silence et, un petit pas après l'autre, s'approche du public l'air sidéré, démuné. Elle dégage à ce moment-là à mes yeux une grande présence, jusqu'à ce qu'elle essaie à nouveau des mouvements de bouche du même type que ceux des jours précédents. Lorsque le chronomètre sonne, elle essaye encore de remporter des rires, elle-même moyennement convaincue. Après coup, elle dit s'être confrontée à une très grande solitude, avec l'incapacité de nommer ce qu'il y avait à l'intérieur d'elle et une sorte de désespoir face au silence du public. CO notifie tout de même qu'il faut distinguer un silence comme froid ou rejet du public, et un silence comme celui qui vient d'arriver, qui n'indique pas d'aller ailleurs : les personnes du groupe étaient très attentives, le corps en avant et prêtes à vivre cette solitude avec elle. L'absence de rire n'est pas synonyme de rejet, la stagiaire aurait dû, selon CO, « prendre ce désespoir par la main » pour le faire vivre au public aussi.

263 *Ibid.*, p.137.

Le lendemain matin, CO poursuit la lecture des *Irremplaçables* de Cynthia Fleury qu'elle avait commencée la veille. Le passage qu'elle lit évoque l'humour comme échappant au pouvoir et à sa normalisation, et les décrédibilisant.

(...) il [l'humour] refait lien avec le Réel sur le dos de la réalité immédiate, physique, sociale et politique. Elle n'aura pas le dernier mot sur le monde. L'humour est un commencement. Le monde s'ouvre car le récit de l'origine est moqué et le mensonge mis à nu. C'est en cela que l'humour est un processus d'individuation car il fait de l'état de minorité précisément l'occasion de sa sortie²⁶⁴.

Cynthia Fleury fonde tout son essai sur la distinction entre individualisme et individuation. Pour elle, la démocratie ne peut fonctionner que si la notion d'irremplaçabilité des individus est préservée. Contre la normalisation, elle se positionne pour un souci commun de l'État de droit comme l'on devrait avoir un souci de soi. La veille, CO avait commenté la première partie de ce texte en expliquant que le clown serait aussi une manière de trouver des moyens pour que tout ce qui fait de nous une minorité, un·e marginal·e ou qui constitue des zones en marges de nous-mêmes, puisse exister sans rester à l'état de victime, mais sans devenir une majorité, une domination pour autant. L'idée de victime rejoint le jugement de la peur comme faiblesse. Sur la piste de cirque, le marginal a été mis au centre, faisant « de l'état de minorité précisément l'occasion de sa sortie ». La pratique individuelle est donc reliée à l'individuation au sens de Cynthia Fleury plutôt qu'à l'individualisme. CO relie cette question au grand vide que la stagiaire a vécu la veille. Elle répète que le creux est un endroit merveilleux de possibilités et de potentialités, d'autant que, contrairement à un plein, il laisse de la place au public.

Le soir-même, la même stagiaire se confronte au même vide en ouvrant le rideau, mais elle avance cette fois avec une conviction absurde, grommelant des mots, l'air apeuré mais continuant, jusqu'à ce qu'elle arrive proche de nous – qui étions, je crois, suspendu·es à son mouvement – et qu'elle sorte le premier mot compréhensible, comme le point d'apogée de son discours, qui serait remonté du néant pour être vomi ici. Le mot était tellement insignifiant et sans rapport apparent avec le contexte que je ne m'en souviens plus. Les rires éclatent et la stagiaire ressort, après ce passage extrêmement court. CO l'assimile ensuite à un mouvement clownesque : de l'infini de l'abstrait vers un geste²⁶⁵.

Cette bouffée de gratuité oblige à reconsidérer tout ce qui passait pour nécessaire. Ainsi parce qu'il est d'abord absence de signification, le clown accède à la très haute signification de contradicteur : il nie tous les systèmes d'affirmation préexistants, il introduit dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur²⁶⁶.

264 FLEURY Cynthia, *Les Irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015. Je n'ai pas la page car j'ai récupéré la citation d'un document de CO. Elle se situe dans la dernière partie du chapitre « Les figures de l'individuation ».

265 Ce passage évoque aussi la question du rythme du plateau mentionnée précédemment. Voir III.1., p.97. Selon CO, le temps du numéro n'est pas sans lien avec cette caractéristique du clown : il correspond à l'émergence de ce geste du néant.

266 STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op cit.*, p.137-138.

Cet extrait de *Portrait de l'artiste en saltimbanque* vient à la suite de celui présenté précédemment dans ce développement. Il constitue pour CO l'explication du chemin politique du clown : ce n'est pas qu'il refuse forcément ce qui est établi, mais qu'il remet en question l'ordre en se frayant un chemin depuis un endroit avant le sens et l'ordre. CO questionne simplement l'usage du mot de « gratuité » dans le texte, au vu de l'importance qu'elle accorde à ce processus. Là où elle reconnaît néanmoins que l'emploi de « gratuité » est peut-être justifié, c'est que le clown n'inclut pas volontairement les marges au centre, il le fait malgré lui. Tout l'enjeu de la technique de CO est d'essayer d'être malgré soi. En refusant non-intentionnellement les normes, la posture clownesque permet de penser une manière d'avancer ensemble, attentionnellement.

III.4. Jouer attentionnellement : pour une pratique collective de liberté

Tim Ingold affirme donc que « le « je » de l'habitude est sans cesse engendré dans le fil de l'action, davantage sous la forme d'une question que d'une affirmation²⁶⁷ ». Daniel Payot relate la manière dont le philosophe italien Gianni Vattimo voit dans *L'Esprit de l'utopie* de Bloch l'esquisse d'une physionomie de l'homme-clown²⁶⁸. Celle-ci repose principalement sur l'interprétation de la section « la forme de la question inconstructible²⁶⁹ ». Daniel Payot remet en question certaines des interprétations de Vattimo, mais poursuit certaines de ses hypothèses lorsqu'il explore lui-même la question.

Le sujet décrit avancerait en état de question du fait d'une non-adéquation, d'une distance à soi – ce qui n'est pas dit négativement, mais expliqué comme le résultat d'une présence et d'une conscience exacte de cette présence. Les premières caractéristiques de cette physionomie concernent le fait de chanceler et d'espérer, donc attendre (le déséquilibre et l'attention au temps), puis de pouvoir s'étonner. L'étonnement est défini comme un suspens des évidences jusqu'alors présentes qui permet d'ouvrir des chemins non empruntés. Cette expérience rejoint la « seule vérité véritable²⁷⁰ » pour Bloch, bien plus faible que la « maigre vérité factuelle » du monde. J'utilise « faible » pour rejoindre la théorie de l'éducation de Gert Biesta et les théoricien·nes qui emploient

267 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.60.

268 VATTIMO Gianni, *Arte e utopia*, Torino, Litografia artigiana M.&S., 1972.

269 BLOCH Ernst, *L'Esprit d'utopie (Geist der Utopie, 1918 et 1923)*, trad. Anne-Marie LANG et Catherine PIRON-AUDARD, Paris, Gallimard, 1977, p.201-287.

270 *Ibid.*, p.250

cette terminologie dans la lignée du mineur et du majeur, mais aussi pour évoquer l'infime, les « traces²⁷¹ » que le sujet trouve en lui, qui justifierait chez Bloch l'adjectif de « véritable ». L'étonnement est alors un suspens des évidences qui permet d'ouvrir des voies innattendues, pas une révélation qui donnerait des réponses. Bien que Bloch évoque alors une expérience mystique intime qui s'éloigne en certains points de l'expérience du clown, il est impossible de ne pas faire le lien entre cette proposition de saisir l'utopie comme « la question énoncée mais non construite²⁷² », et la manière dont CO construit une méthode pour apprendre à être en question.

Le premier jour, l'exercice de « l'antenne télé » annonce les passages à venir ; il constitue leur base. L'objectif de l'exercice est de comprendre et appréhender la relation au public. C'est le premier exercice pour « se mettre dans les mains du public », comme le dit CO. Dans le listage des concepts, « se mettre dans les mains du public » est décrit comme un des trois sommets du triangle : pendant le concept du triangle, CO énonce qu'il faut laisser les trois sommets (moi, le monde, l'autre qui me regarde autrement dit le public) « prendre les manettes du véhicule que je suis ». L'exercice est en frontal, comme les passages à venir. Un rideau est mis au centre en fond de salle pour servir de porte d'entrée. Un·e stagiaire doit sortir de la salle et les autres, en son absence, se mettent d'accord sur un « point chaud » que CO propose. Ce point chaud est une position précise dans un endroit précis (immobile ou dans un mouvement). A son retour, la personne doit sortir du rideau et « juste faire l'antenne télé », c'est-à-dire se mouvoir dans l'espace en restant « en question », toujours en contact visuel avec le public, et chercher le point chaud.

Quand CO décrit la posture de l'antenne télé, elle est debout et tend les bras en les bougeant, comme un pantin ou une personne qui salue de loin quelqu'un·e qui ne la·e verrait pas et elle fait varier les niveaux de son corps dans l'espace, comme quelqu'un·e qui cherche quelque chose du regard, loin face à elle. Son visage a des expressions très ouvertes, comme quelqu'un·e qui écoute des histoires de manière très intense, qui est « dedans ». Rétrospectivement, je pense que ce visage était assez proche du mien, décrit pendant les balances – un visage en réception et en modulation permanente donc.

CO précise : il s'agit de se faire « diriger par le public », avec les rires. Elle rassure aussi le groupe sur le fait que les rires arriveront spontanément quand la personne arrivera à être dans nos mains. Il y a là un effet d'anticipation puisque sa posture d'autorité en tant que formatrice fait argument de véracité quant à la projection et conditionne peut-être certains rires. Néanmoins, depuis ma position – dubitative au début – dans le public, j'atteste d'un rire franc, qui m'a étonné moi-même, de ma part et de tout le reste du groupe dès que la personne s'approchait du point chaud, comparable à celui d'un·e enfant qui voit arriver ce qu'il désire et qui ne rit plus quand il s'éloigne, ou à un rire qui n'en croit pas ses yeux.

271 Voir I.2., p.42.

272 *Ibid.*, p.240. Cité dans Daniel PAYOT, *Les Philosophes et le temps des clowns*, p.30.

Pendant la discussion après l'exercice, des réflexions sont amenées sur la nature du rire. Une stagiaire relève qu'elle riait plutôt dans les moments de « point froid », dans un rire proche de la moquerie envers la personne qui s'efforce de trouver quelque chose dont elle est bien loin. Le deuxième jour, CO mentionne l'existence de différents rires ; selon elle, certains séparent les gens – elle donne pour exemple beaucoup d'humoristes qui ont *leur* public qui rit car il comprend qu'il fait partie du groupe – et certains créent un « corps à corps ». Elle fait ici référence à une phrase de Fellini qu'elle cite : « Si le clown nous paraît différent de nous, c'est que nous sommes différents de lui. Incarnant par cette différence notre part de différence, d'ombre, de mystérieux ou d'inconnu, le clown invite l'autre à se regarder en lui, à se révéler dans l'altérité et à le vivre en corps à corps²⁷³. »

Ce n'est pas de l'altérité qu'on rit d'abord, mais de la différence. Il ne s'agit pas de tracer des frontières, mais de rire de la part de différence en chacun·e, depuis l'intérieur de la matrice de nos rapports, pour reprendre Tim Ingold. Le rire le plus profond, selon elle, ne vient pas d'une conception élaborée d'un récit, mais d'une honnête connexion au dessous de l'iceberg (la part de tout ce qui est caché) ; il faut donc « incarner le dessous de l'iceberg qui va parler à cette partie chez l'autre. » Le rire exige ainsi une position de spectateur·rice en « spectateur·rice », engagé·e, à l'inverse du comique selon Emelina, dont une des conditions serait le non-engagement du public²⁷⁴. Le rire pendant un « point froid » existe donc aussi, mais il n'est pas celui recherché dans l'exercice de l'antenne télé. Le froid n'est pas une preuve de désamour mais bien une aide du public ; c'est ainsi que la personne qui passe peut être guidée. Elle énonce aussi un enjeu pour cette dernière : tout le monde est pressé de voir l'image. Cette temporalité urgente oblige la personne à être directement et intensément investie dans la recherche : dès le passage du rideau, il faut être en mouvement.

« L'antenne télé » est un outil de traduction spatial de la relation avec le public ; CO traduit spatialement le « point chaud » d'un « rire global » (expression pour parler d'un rire commun, qui concerne tout le public, une majorité, ou un nombre grandissant de personnes). A ce moment-là, le point chaud a été unanimement décidé par le groupe (ce qui n'arrivera plus ensuite) pour mettre la personne qui passe dans une situation d'écoute et de concentration accrues. Une des stagiaires me confie quelques jours plus tard qu'elle pense que l'endroit géographique est un prétexte, un faux point chaud, dont la recherche dans l'urgence fait oublier à la personne ce qu'elle renvoie et l'emmène dans des endroits plus vulnérables, qui seraient les réels points chauds. L'exercice serait fait pour se mettre en relation avec le public directement sur un endroit plus abstrait que la position spatiale : l'attitude et ce qu'on laisse échapper – ces « endroits d'extrémité » vers lesquels le public nous amènerait, comme le dit CO en entretien. De toute manière, les deux se relient puisque CO travaille des endroits abstraits spatialement – il suffit de penser au principe de l'incarnation ou au

273 Je n'ai pas retrouvé la provenance de la citation.

274 EMELINA Jean, *Le Comique : essai d'interprétation générale*, op cit., p.41.

consentement comme juste rapport à la distance. Ce dernier point est fondamental et très visible pendant « l'antenne télé » puis les passages : à chaque fois, la distance du clown par rapport au groupe est significative pour l'endroit chaud.

CO fait des retours après chaque passage, pour la personne, mais aussi pour donner des clés à tous·tes les autres. Je les regroupe ici par thématique. Tout d'abord, CO souligne de continuer exactement dans la même direction quand le rire arrive. En effet, certain·es stagiaires s'arrêtent, comme pour essayer de comprendre de quoi le public rit et pour prolonger cet effet. D'autres refusent de voir les endroits de rire et partent dans une autre direction, comme si l'endroit les avaient rendu·es vulnérables ; très souvent, après leur passage, ces stagiaires ont du mal à nommer où est-ce que le point chaud était, quand est-ce que tout le monde avait commencé à rire. CO indique donc de se laisser porter même si on ne sait pas où ça va, même si l'endroit où ça va est déstabilisant. J'observe chez les personnes qui passent que la frontière est fine entre le fait de s'agripper à une idée ou un semblant d'endroit chaud – ce qui bloquerait le mouvement et que CO cherche tout le temps à éviter – et le fait de continuer dans une direction où le public mène.

Le concept « aller se boire une bière » va de pair avec « se mettre dans les mains du public », mais il désigne un moment plus précis. Quand le point chaud arrive, il faut avancer en restant sur la vague et lâcher son intention, laisser faire ce qui est en train de se faire. Le nom du concept semble faire référence à une prise de distance avec soi, à l'idée d'aller « se poser » avec le public et de se regarder. Je n'ai pas encore bien compris pourquoi ce nom, mais il me permet pourtant très bien de comprendre l'idée de cette présence-absence dans l'intention, l'investissement. Je rappelle que tous ces « concepts » pourraient s'appeler « images » ou « métaphores », nombreux outils imaginaires pour que chacun·e y trouve son compte. Il s'agit donc de laisser faire ce qui est en train de se faire ; c'est aussi un concept de présence-absence, précise CO. C'est-à-dire qu'il va avec tout le travail sur la distance avec soi-même : laisser les spectateur·rices voir à sa place, venir dans leur projet pour se voir d'un peu plus loin, et ne rien ajouter à ça, ne pas prendre de décision supplémentaire et ne pas changer la direction. C'est la posture de suiveur·euse – sachant que le reste du temps, le clown est, du fait de sa position sur scène, davantage force de proposition que le public – qui doit intervenir quand un endroit chaud s'approche.

Un passage du cinquième jour l'exemplifie bien. Un des stagiaires entre avec son maquillage qu'il n'a pas encore vu. Néanmoins, une porte en verre à cour est dans une position telle que le clown, sans l'avoir prémédité, se découvre par surprise dans le reflet. Alors qu'il était lancé dans un tout autre mouvement, sa surprise est tout de suite lisible. Le public se met à rire de l'irruption de cette confrontation du clown à lui-même. Il sent le « point chaud » et tourne plusieurs fois la tête vers la vitre, abandonnant progressivement son mouvement précédent. Il s'arrête, le public me paraît être en suspens, et le clown prend la direction du point chaud, il se met à avancer

de biais vers la porte, l'air à la fois curieux, apeuré et coupable. Les rires augmentent, il « va se boire une bière », continue dans la même posture vers son reflet, pour se découvrir pleinement. Pendant la discussion après le passage, CO précise : même si le clown comprend l'endroit où l'amène le public, « aller se boire une bière » est de rester flou, de ne pas montrer qu'on a compris, et d'y aller.

Pendant les retours de « l'antenne télé », elle met également en garde contre les idées : l'impression d'avoir une bonne idée permet parfois de se projeter dans le monde, mais il faut faire attention ensuite à ce que cette volonté soit en égalité totale avec l'écoute du monde. Il est possible d'essayer des choses mais toujours en les questionnant ; il s'agit de ne jamais fermer le sens de ce qui est proposé, de rester inachevé·e pour voir, avec le public, le sens qui peut se dégager.

À ce stade du stage, l'idée de « questionner » passe surtout par un contact visuel constant avec le public, facilitant l'écoute. Cette option n'est bien sûr possible qu'avec un public en petit effectif et avec des visages ouverts, expressifs. À la fin du stage, lorsque la posture est un petit peu plus musclée, les stagiaires peuvent lâcher le regard du public et jauger à l'oreille avec les rires, et avec une sensation abstraite d'énergies. C'est pour cette raison qu'il faut rester « flou », « hyper abstrait », mou dans ses propositions. C'est le seul moyen pour laisser les projets (conscients ou non) de chacun·e se rejoindre avant qu'ils aient pris forme. Pour la personne en jeu, le rire général vient ensuite confirmer la sensation qu'elle a eu de cette chose abstraite, non préméditée.

« Être en question » n'est pas directement un concept, mais CO l'amène dans le listage après avoir évoqué *Le maître ignorant* de Jacques Rancière²⁷⁵. Pour elle, le clown, question sur pattes, revient à l'idiotie pour toucher les grandes vérités, les questionnements métaphysiques. À la suite de Bloch, je dirai plutôt : les petites vérités, mais les seules véritables. Le clown est une affirmation en question : il ne doute absolument pas d'avancer dans la vie, mais le fait toujours en question. Elle compare cette posture à une posture de chercheur·euse : le clown a une hypothèse, mais il est capable de prendre une autre direction et d'arriver à une autre solution. CO précise souvent : « être en question, avec l'autre ». Aller contre la téléologie serait donc un moyen de chercher en commun, ce qui constitue je crois, une des spécificités majeures de la méthode de jeu de CO. C'est en ça que CO qualifie la posture du clown de « relationnelle » : se regarder dans le monde et prendre en compte le monde qui bouge en même temps avec une égalité des termes, en correspondance. Le moi bouge alors avec le monde, il « devient » le monde au sens où il en est indissociable.

À l'inverse, quand il y a des décrochages, tout le monde le sent, ce qui permet de comprendre par opposition l'idée de flux. Le décrochage désigne une sortie du mouvement du vivant : quand une personne amène une idée sans lien avec l'environnement ou ce qui vient de se passer, change de direction inconsciemment ou ignore un événement autour de lui.

275 RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.

La manière dont les ruptures de rythme, de sens, *etc.* peuvent entraver le fait que le mouvement soit commun, est très claire pendant les premières variantes de la balance, où la personne dans le cercle ne prend en charge que le mouvement de corps et l'autre, qui reste autour du cercle prend en charge la voix. La variante du deuxième jour propose que l'un·e tente de faire la voix du corps qui bouge et que l'autre tente de faire le corps de la voix qui change. Cette variante permet de travailler la voix pour la personne autour du cercle, d'amener des corporalités inattendues pour la personne dans le cercle, et surtout de travailler un mouvement d'influences perpétuelles. Les rapports ne sont pas des rapports d'imitation, de bruitage, ou d'illustration, mais de travail du regard périphérique. CO précise par exemple pendant un retour : « On ne fait pas la voix de la personne mais la voix de son énergie », ou bien on n'imité pas le son, on le vit dans le corps ; et comme c'est un travail difficile, « je vais être insatisfait·e donc je vais moduler et la personne en balance va moduler son état de corps selon la voix, et inversement ». Cela va donc créer un mouvement d'influence perpétuelle entre la voix, le corps, et l'environnement, tous trois en permanente variations. Chaque protagoniste de l'exercice doit être à l'écoute, tenter d'aller vers l'autre et aucun·e ne doit diriger l'autre ; chacun·e doit mettre l'autre en mouvement et être mis·e en mouvement par l'autre. Cet équilibre est dur à atteindre et, dans les passages que j'ai observés, la voix prenait souvent le dessus sur le corps. Lorsqu'un des deux éléments prend le dessus sur l'autre pour un temps, ou que chacun se fait concurrence, le mouvement n'est certes plus le fruit d'une intention commune involontaire, mais il peut rester fluide et les éléments rester dans une forme de complémentarité. Or, le mouvement est autrement entravé quand l'un des deux éléments fait des ruptures. Si la voix, par exemple, change brusquement de rythme, de hauteur, ou qu'elle émet des sons par à-coups irréguliers, il est impossible pour le corps de la suivre, et inversement. Cet exercice permet aussi à la personne en balance de se poser moins de questions, en ce début de stage, sur comment et quoi incarner. Dans ce sens, la voix représente pour le corps ce qu'il doit trouver avec le monde en balance (et il en va de même à l'inverse pour la voix) : il s'agit de se mouvoir en prenant toujours en compte les variations de l'environnement pour permettre à tout le monde de suivre ce qu'il se passe et donc de faire partie du mouvement.

Ce que permet cette transformation permanente, cette connexion à un flux commun, tient précisément à la question du potentiel évoquée précédemment, et rejoint la question du consentement abordée en Chapitre I. CO déclare : « je peux tout faire à mon public si je sens qu'il est avec moi ». Au questionnement dubitatif d'une stagiaire, CO répond que projeter ce que l'autre veut ou non est une prise de pouvoir sur elle. La posture relationnelle – très complexe, certes, quand les spectateur·rices sont nombreux·ses – ouvre donc tous les possibles, si et seulement s'ils sont trouvés en commun.

Après les passages du deuxième jour, CO affirme : « ton clown c'est « toi + nous =

quelqu'un », pas que toi ». Cette remarque vient éclairer l'idée d'être multiple relié et en distance à soi développée dans la Chapitre II. La question énoncée mais non construite, pour reprendre les termes de Bloch, cherche et a besoin d'autres termes pour exister et avancer. Métaphoriquement, l'être-question est alors un être multiple. Plus concrètement, le comportement du clown va dépendre de la personne qui est en jeu et de tout le reste autour.

« L'antenne télé » travaille donc la base de la relation avec l'autre qui me regarde, le public ; la balance travaille la relation avec le monde sans se préoccuper de l'autre qui me regarde. Le but est ensuite d'allier les deux pendant les passages. Le premier passage, le deuxième jour, est l'équivalent d'une antenne télé, mais sans point chaud prémédité. Lors de ce deuxième passage, j'étais à nouveau dubitative : maintenant que le point chaud n'est plus une position spatiale préméditée, il est impossible qu'il existe, qu'un rire émerge d'une grande partie ou de la totalité du groupe, en même temps. Néanmoins, même si les stagiaires rencontrent évidemment plus de difficultés à l'approcher, un point chaud émerge bel et bien pour chacune.

Un des passages du huitième jour montre clairement à la fois comment une proposition du clown peut aller à l'encontre d'une avancée commune et comment cette avancée se construit. Un stagiaire arrive avec un fait incontestable : il a cassé un objet en coulisse. Mais ce qu'il doit faire avec cet objet dans les mains en arrivant devant le public ne doit pas être prévu. En l'occurrence, il commence rapidement à essayer de le réparer, alors que tout le monde riait beaucoup de son dépit, de son air coupable et perdu quant à ce qu'il devrait faire pour réparer cette bêtise. Dans ce cas, il est aisé de comprendre que ce n'est pas que le groupe a une idée ou une envie préméditée, mais qu'il voit des signes qui prennent forme peu à peu et qu'il s'agit de suivre ensemble. Il n'est donc pas question de trouver un consensus entre plusieurs désirs ou volontés (celles du public et celle du clown), mais de trouver les signes sensibles, au fur et à mesure, qui ouvrent des chemins inattendus mais communs. Je précise « sensibles » puisqu'il semble que ces chemins ne sont possibles à trouver qu'à partir des signes les plus élémentaires. Élémentaires, non pas au sens de simples, mais de ceux qui sont visibles, sensibles, qui se transmettent par les corps. Qu'est-ce qui peut être perceptible par tout le monde ?

Ce travail de partage sensible se muscle à plusieurs endroits en dehors des passages en lien avec le public : à deux – dans les massages, l'exercice du miroir et lorsque les balances à deux sont introduites ; en groupe – dans deux exercices, les grappes de raisin et l'exercice des formes. Le massage à deux, qui doit être fait pour découvrir le corps de l'autre et non pour lui faire plaisir, tout en étant soi-même massé·e, doit arriver à un point où le vacillement des échanges se réduit tellement que la réception du massage de l'autre devient une manière de la·e masser aussi. Le jeu du miroir est un exercice courant en dehors de la pratique de CO, où deux personnes face à face doivent se suivre mutuellement sans qu'il soit possible de discerner, dans l'idéal, si l'une des deux

mène le jeu. Comme dans la variante de la balance où la voix est dissociée, l'idée est de répartir un même mouvement (physique ou vocal) entre plusieurs personnes, à la fois pour soulager la potentielle pression de devoir produire, et pour penser une avancée ensemble : si un·e des deux fait trop de rupture, l'autre ne peut plus suivre ; il faut en permanence être suivi·e et être suiveur·euse, subissant et agissant. Encore une fois, c'est une simplification au sens d'une mise en forme et d'une réduction d'échelle du flux du vivant, du mouvement du monde. CO fait le parallèle entre l'exercice du miroir et la posture à avoir sur scène, mais aussi avec un exemple de la vie quotidienne : les personnes d'un couple pourraient chercher à avancer dans leur relation de cette manière, sans que jamais les envies de l'un·e ne prennent le dessus sur celles de l'autre, voire que le projet qui se crée d'une écoute réciproque n'aient jamais été anticipé.

Les exercices de groupe, les grappes de raisin (ou bancs de poissons) et les formes à réaliser collectivement, découlent de la même idée, en passant du duo au collectif. Dans le premier, le groupe est séparé en deux grappes de raisin : la personne devant ne voit pas les trois derrière, chacune regarde droit devant soi mais mobilise le regard périphérique. La personne devant dirige et doit être en expression en même temps qu'en réception car elle est responsable de ce qui se passe derrière. Encore une fois, si elle va trop vite, qu'elle ne fait pas les mouvements avec l'intégralité de son corps ou qu'elle fait des ruptures, les personnes ne peuvent pas suivre. Quand elle tourne, celle qui se retrouve devant prend le relais.

Depuis ma position, il est impressionnant de constater qu'au fur et à mesure le groupe est de plus en plus en fusion dans un mouvement commun, incluant même la voix et les expressions du visage – sachant que les personnes derrière ne voient pas le visage de la première, preuve de la connexion entre consistance physique, voix, visage, *etc.* – : le mouvement est alors collectivement organique. En revanche, les personnes qui produisent trop et donc écoutent moins se distinguent de manière flagrante : cela produit des ruptures que les personnes derrière ne peuvent pas appréhender. CO précise ensuite qu'il faut garder cette sensation pour les passages. Comme le clown de piste au milieu du cercle ne peut pas se mouvoir d'une manière qui exclurait la moitié du public derrière lui, il faut toujours avoir l'impression d'avoir une grappe de raisin derrière soi, et avoir en tête de ne pas faire de rupture pour ne pas perdre le public : tout doit être lisible. Dans les retours qui sont faits de cet exercice, il apparaît (comme dans les massages), que le fait de suivre l'autre permet aussi d'« explorer l'autre », de constater les différentes « architectures de pensée » et ensuite de comprendre ce que ça fait à l'intérieur de soi. Encore une fois, le processus est transposable dans la représentation : il s'agit, pour le public lorsqu'il suit le clown, d'explorer par le clown ses sensations propres, et pour le clown de se laisser dépasser en suivant le public, de se découvrir en explorant un flux commun.

Le sixième jour, l'exercice des formes aborde ces questions de manière encore plus

élaborée : il s'agit de trouver des équilibres, mais avec l'intégralité du groupe. CO explique que l'exercice permet de voir comment le mouvement du vivant ne s'arrête jamais, et que pour ce faire il faut trouver des équilibres entre écoute des autres et écoute de soi, dès qu'on est deux ou plus (non-humains inclus). Le groupe marche ; CO annonce une forme plus ou moins complexe (une ligne ou un hélicoptère par exemple) et le groupe doit la réaliser dans l'espace, sans que personne ne dirige. Il ne faut pas être rigide pour ne pas prendre le dessus sur les autres, mais il ne faut pas non plus oublier l'objectif personnel qu'on a, qui correspond à l'idée qu'on se fait de la forme. Il s'agit d'être en regard périphérique et d'essayer de se placer directement, sans regarder le groupe de l'extérieur ni s'arrêter pour comprendre où va le mouvement collectif. Tant que le groupe continue de bouger, personne ne doit s'arrêter ; l'arrêt doit être senti collectivement, comme une manière d'être satisfait·es de la forme, même si elle ne sera jamais parfaite. Il s'agit de correspondre en permanence avec la forme et avec toutes les différentes visions de la forme qui coexistent.

Je souligne à nouveau que l'appréhension du clown par le travail en collectif est assez inédite. Ensuite, une conversation avec une stagiaire m'a fait remarquer à quel point la pédagogie de CO reposait sur la manière de présenter les choses. En effet, beaucoup de ses exercices sont courants dans les méthodes de jeu (le miroir, la grappe de raisin, le clap, l'exercice des formes, *etc.*), mais leur spécificité tient à la manière qu'a CO de les introduire avec un enjeu précis qui rejoint toute la constellation des concepts et des objectifs de sa méthode. La stagiaire avec qui je discute me dit avoir par exemple fait l'exercice de la grappe de raisin de multiples fois dans ses diverses formations, mais l'avoir expérimenté ici comme pour la première fois. Elle a vécu la recherche de ce mouvement organique en groupe non seulement avec tous les autres exercices du stage en mémoire, mais aussi avec l'objectif concret de garder les sensations trouvées pour les transposer dans la relation au public. Cette question a aussi à voir avec l'importance du *timing*²⁷⁶, de l'agencement des exercices dans le stage.

Tous ces exercices (variante de la balance, massages à deux, miroir, grappes de raisin, formes) tendent à réduire les allers-retours entre soi, le monde et les autres, à abandonner toute téléologie, pour expérimenter un mouvement de mise en commun. Indépendamment de l'effet que cette posture relationnelle peut produire sur un public – effet émotionnel, sensible, politique, psychologique, *etc.* dont je n'ai aucune preuve en dehors de mon expérience propre dans le stage –, ces exercices ont l'air d'apporter énormément aux stagiaires sur leur manière d'avancer au plateau comme dans la vie. Là où Éric Blouet ramène la prise de décision du mouvement à la seule personne dans sa relation à l'environnement (plus proche de la balance, qui ne prend en compte que soi et le monde), CO cherche la part d'intention qui peut émerger collectivement. Le fait que les passages devant les autres interviennent dès le premier jour avec « l'antenne télé » témoigne de

276 Voir III.1., 99.

l'importance accordée à ce point. Encore une fois, il ne s'agit pas de hiérarchiser les deux pratiques mais de se demander grâce à la comparaison : qu'est-ce qu'apporte l'objectif de cette relation avec le public pendant la représentation ?

Le stage fonctionne comme un mille-feuilles : les choses acquises s'accumulent, et les discussions du matin orientent l'accumulation de la journée pour pouvoir tout mobiliser pendant les passages de la fin de journée, qui ont toujours la même structure – entrer sur scène en balance et trouver, en relation avec le public, un point chaud, puis ressortir. Progressivement, il s'agit aussi de terminer le passage par un compte-rendu fait par le clown, qui tente de tirer le sens de ce qu'il s'est passé. Tirer le sens ne veut pas dire chercher à comprendre, mais exprimer oralement ou physiquement ce que tout le monde a vu, ce qui a été vécu par tous·tes et comment on en est arrivé·es là. Chercher à exprimer le chemin parcouru, la trace.

Ce commun correspond au « je vois » dans l'exercice « Je vois, je sens, j'imagine » – que je n'ai pas explicité, mais évoqué pour parler d'un moment de grande liberté pour soi²⁷⁷. Encore une fois, même ce moment intime est ensuite le moyen de réfléchir les différences de perceptions et donc la relation à l'autre. Les personnes sont en duo ; la première fait ce dont elle a besoin ou envie, les yeux fermés, pendant que l'autre, en bergère, se charge de la sécurité de son mouton et des autres qui l'entourent. Avant d'échanger les rôles, la·e berger·e a quatre minutes pour expliquer à l'autre ce qu'iel a vu, senti et imaginé – dans cet ordre et en utilisant le présent « je vois, je sens, j'imagine » pour revivre le moment au plus proche – puis l'autre fait de même. Il s'agit d'être précis et précis et de repérer les trous dans le ressenti – par exemple : « je vois que tu t'allonges au sol les bras écartés et le sourire aux lèvres, je ne sens rien, j'imagine de l'apaisement et une pelouse » – et les confusions qu'il peut y avoir entre les trois termes. Souvent, les stagiaires projettent une intention ou une émotion sur l'autre, en disant par exemple : « je sens ta tristesse » au lieu de « j'imagine que tu es triste ». Le « je vois » est donc ce que CO appelle parfois le « feu commun », un commun perceptible par tous·tes. Ensuite, chacun·e peut en avoir son interprétation.

Même dans ce « feu commun », l'affirmation est en question, CO le précise après les passages du troisième jour. Le compte-rendu ne doit pas affirmer ce qu'il s'est passé, tout comme le passage ne doit pas anticiper une solution, un dénouement. La dramaturgie par glissement de sensations, de dimensions, qui fait du clown un « corps-poème », trouve une ouverture dans le mouvement, dans ce qui est en train d'arriver. Cette recherche a donc une seule perspective qui est déterminée par l'activité du jeu de clown, par l'objectif de la représentation, c'est l'idéal d'un feu commun. En ça, la méthode de jeu porte une éthique, ce que CO m'explique clairement en entretien :

Ce n'est pas moral de se frapper. Sauf (...) que dans cet espace du terrain de jeu, l'idée, c'est qu'on ne

277 Voir II.3., pp.83, 88.

prenne pas les règles pour argent comptant, qu'on vienne les questionner en communauté. Et que c'est de l'éthique. L'éthique, c'est la mise en question des choses et notre validation par le rire, ou pas, qui va nous dire : frappons (...)

À l'inverse de la morale comme norme sociale rigide, l'éthique est une question toujours actuelle et actualisée collectivement, comme le consentement. Toute la subtilité de cette posture d'éthique en mouvements tient au fait que le clown est toujours en minorité numérique par rapport au public : il s'agit alors d'être assez ouvert·e, assez proche et distant·e de soi à la fois, assez en mouvement, assez en écoute, pour pouvoir comprendre l'énergie des « spectateur·rices », les laisser comprendre la nôtre, et avancer ensemble.

J'utilise « comprendre » car c'est le mot qu'emploie CO au quatrième jour. Néanmoins, je pense qu'il est employé dans le sens d'« *undercomming* » plutôt que dans le sens habituel d'« *understanding* ». J'ai déjà évoqué l'*undercommons*, espace social de la mise en commun, toujours présent même lorsqu'il est inaperçu. L'infinitif qui lui est associé serait l'inverse de la compréhension – *understanding*, dans lequel je repère *to stand* (ensuite remplacé par *commons*) qui, en plus de connoter la verticalité, signifie « se tenir » à un endroit, « rester » quelque part. La compréhension, souvent perçue comme le but de l'éducation, porte l'idée qu'une chose doit être comprise par son contexte, grâce à un savoir préalable. Tim Ingold affirme que cette définition, au sens d'une connaissance qui devance l'attention, fige l'appréhension des choses. Alors qu'elle constitue un socle commun, la mise en commun comme *undercomming* fait bouger les personnes et les choses. Il ne s'agit pas de valoriser une option ou l'autre, mais de reconnaître que l'*understanding* est un mode de compréhension largement majoritaire et que l'expérimentation de l'*undercomming* pourrait être une pratique de la liberté.

Pour Tim Ingold, l'idée est que la présence au monde dans ses qualités sensibles est une forme de signification suffisante. J'ai longuement montré comment la pratique de CO se fonde sur le même principe. À partir de cette idée la pratique de l'anthropologie de Tim Ingold s'ancre dans l'attention à des perceptions et locales et des sensations. Il affirme :

Dès lors que l'on gomme les différences entre « Je » et « nous », entre dehors et dedans et donc, que l'on gomme les frontières culturelles construites par l'anthropologue, on obtient des « lignes de relations sociales », incorporant l'autre au profit du « nous » pour former des mondes « relationnels cohérents »²⁷⁸.

Selon lui, cette approche pragmatiste de l'environnement ne s'applique pas qu'à l'anthropologie et serait aisément accessible pour d'autres personnes, d'autres disciplines. Dans ce sens, il l'élargit d'une part à une définition de l'éducation au sens faible qui « pousse à s'exposer et non à s'immuniser, [qui] nous rend vulnérables et non puissants, mais en parallèle, [qui] valorise la vérité

278 INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, op cit., p.279.

et la sagesse plus que les connaissances²⁷⁹. » D'autre part, cette définition peut alors toucher de nombreux types de processus dont les processus artistiques, d'où le rapprochement de Tim Ingold entre pratiques artistiques et anthropologiques.

Tim Ingold cite Jan Masschelein qui revient à l'étymologie de *scholè* en grec ancien. Elle désigne du temps libre, à comprendre comme « temps sans destination, sans but ni finalité²⁸⁰ », espace de l'école où les attentes normatives et les hiérarchies des statuts qui conditionnent la vie en société sont mises entre parenthèses, où l'on en sort. Dans ce cadre, Tim Ingold met au jour une définition de la liberté qui ne nous appartient pas, mais qui appartient à la communauté qui n'a rien en commun, l'*undercommons* : c'est « la liberté à laquelle j'appartiens²⁸¹ » et non l'inverse. Erin Manning, déjà citée, développe la même idée : la liberté appartient à « une collectivité animée par la différence²⁸². » Il n'existe alors pas de liberté sans responsabilité et soin, et la liberté nous « incombe ». Cette définition de la liberté liée à l'attention s'oppose à un type de liberté attaché à la volonté : le choix entre plusieurs finalités, la liberté de choisir une position. La liberté défendue par Tim Ingold et Erin Manning se présente à l'inverse comme un éternel recommencement, une liberté de mouvement, qui fait avancer par correspondances.

Ce type de définition de la liberté permet, à mes yeux, de redonner du sens à un terme galvaudé. Maggie Nelson, poétesse et universitaire, introduit son essai *De la liberté. Quatre chants sur le soin et la contrainte*²⁸³ avec l'idée d'une crise de la liberté. Elle prend pour appui Ludwig Wittgenstein qui écrit « la signification d'un mot et son usage²⁸⁴ ». Dans le contexte néo-libéral nord-américain qui est le sien, elle mentionne d'abord la récupération du mot par la droite. Elle relève néanmoins que la perte de sens du mot liberté ne tient pas qu'à l'usage qui en est fait pour soutenir des arguments réactionnaires ou néo-libéraux ; elle tient aussi aux rhétoriques émancipatrices « qui conçoivent la libération comme un événement unique ou une ligne d'horizon²⁸⁵. » Selon elle, ces rêves de liberté peuvent aider à nourrir des utopies, à imaginer un futur souhaitable, « mais ils peuvent aussi nous conditionner à penser la liberté comme un accomplissement futur plutôt que comme une pratique continue au présent, une chose déjà à l'œuvre²⁸⁶. » Maggie Nelson prend alors appui sur la distinction que fait Michel Foucault entre la

279 MASSCHELEIN Jan, « E-ducing the Gaze: the Idea of a poor Pedagogy », *Ethics and Education*, n°5/1, 2010, p.49.

280 MASSCHELEIN Jan, « Experimentum scholae: the World once more... but not (yet) finished », *Studies in Philosophy and Education*, n°30, p.530.

281 INGOLD Tim, *L'Anthropologie comme éducation, op cit.*, p.61.

282 MANNING Erin, *Le geste mineur, op cit.*, pp.6, 25.

283 NELSON Maggie, *De la liberté. Quatre chants sur le soin et la contrainte, op cit.*

284 WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques (Philosophische Untersuchungen, 1953)*, trad. Pierre KLOSSOWSKI, Paris, Gallimard, 1961. Cité dans Maggie NELSON, *De la liberté. Quatre chants sur le soin et la contrainte, op cit.*, p.15, sans donner la page dans l'ouvrage original.

285 NELSON Maggie, *De la liberté. Quatre chants sur le soin et la contrainte, op cit.*, p.17.

286 *Ibid.*, p.18.

libération (conçue comme une action temporaire) et les pratiques de la liberté (conçues comme pérennes)²⁸⁷.

La posture clownesque développée par CO me semble être une pratique de la liberté pérenne au sens où elle permet à chacun·e et à chaque chose d'avancer continuellement dans un espace de mise en commun et, ce faisant, d'exprimer son propre nom. Je reprends l'expression à Adorno qui l'utilise notamment dans sa *Théorie esthétique*²⁸⁸, comme synonyme de « ce qui ne peut être échangé », pour parler des objets lorsqu'ils sont libérés de leur valeur d'échange et des personnes libérées de leur fonction, de formes finies et prédéfinies. Dans son langage, *mimésis* ne signifie pas imitation mais « les comportements qui, dans une sphère pré-rationnelle, antérieure à l'entendement et aux intentions calculées, se rapportent à ce qui n'est pas reconnu, repéré, défini, identifié, domestiqué. Avant de maîtriser les choses, nous sommes par elles affectées²⁸⁹. » La *mimésis* ainsi définie apparaît dans les œuvres d'art quand un « résidu mimétique²⁹⁰ » résiste à leur construction formelle. Adorno l'appelle « l'élément clownesque²⁹¹ » de l'art. Il rejoint une constellation où Adorno associe clown, animal et enfant ; autant de personnages qui « jouent ». Dans, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie matérielle*, Adorno évoque cette constellation et affirme que les jeux « sont des exercices inconscients en vue de la vie juste²⁹² ».

La posture clownesque proposée par CO, en cherchant à rester dans ce qu'elle appelle « l'infra », synonyme de la *mimésis* d'Adorno, ou à se laisser dépasser par lui, permet à chacun·e d'exprimer son propre nom dans un jeu non-intentionnel, et, en ne posant aucune finalité au mouvement qui avance par ouverture au monde (par intrication de subir et d'agir), laisse aussi chaque élément de l'environnement exprimer le sien. Le travail du stage de CO apparaît alors comme une expérimentation anthropologique, pragmatique, mais aussi comme une pratique de la liberté pérenne, où la différence de tous·tes dépend de l'attention de chacun·e, une pratique de la liberté en mouvement et en commun.

Ainsi, la description de « l'antenne télé » et des passages ainsi que l'appel à des théories qui gravitent autour de mon sujet auront permis de montrer que c'est à partir de la représentation comme moment de commun – ce qui revient peut-être à admettre l'anthropocentrisme des formes

287 FOUCAULT Michel, « l'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », *Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1972.

288 ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique (Ästhetische Theorie, 1970)*, trad. Marc JIMENEZ et Eliane KAUFHOLTZ, Paris, Klincksieck, 1995, p.171. Daniel Payot et Anne Boissière citent tous·tes deux ce passage. Respectivement dans *Les Philosophes et le temps des clowns, op cit.*, p.124-134. et *L'Art et le vivant du jeu, op cit.*, p.155-157.

289 PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns, op cit.*, p.127.

290 ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique, op cit.*, p.171.

291 *Ibid.*, p.172.

292 ADORNO Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie matérielle (Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschäftigten Leben, 1951)*, trad. Eliane KAUFHOLTZ et Jean-René LADMIRAL, Paris, Payot & Rivages, 2001, p.306.

spectaculaires et donc des pratiques de jeu – que la technique de CO se construit, non pas seulement comme une pratique artistique émancipatrice pour l’individu, mais bien comme une pratique collective de liberté.

Conclusion

Ma question de départ, celle de la demande sociale faite au clown, posait d'emblée une distinction entre une pratique artistique émancipatrice avec une conception de la transgression qui touche au développement personnel et qui motive en partie l'attrance qu'il peut y avoir aujourd'hui pour les stages de clown, et une pratique artistique émancipatrice pour la communauté, avec l'imaginaire d'un rôle social du clown comme amuseur-transgresseur. Ce deuxième point touche davantage aux moments représentations qui, de fait, n'ont pas d'impact aujourd'hui politiquement. L'intuition que j'avais des potentiels immenses que contiennent les processus de clown du fait de leur inachèvement (potentiels autant idéologiques que pour les techniques de jeu), alliée à mon observation de la pratique de Caroline Obin, m'ont incitée à penser que la partie processuelle ne se restreignait pas à une pratique émancipatrice pour l'individu.

Il ne s'agit pas de dénigrer les pratiques artistiques participatives ou émancipatrices, mais de réfléchir à partir de deux traits personnels : d'une part, un scepticisme envers la tendance de certaines de ces pratiques à se transformer (comme de plus en plus de domaines de nos vies) en soins ou en thérapies ; d'autre part, un intérêt pour les pratiques de jeu et leur rapport au collectif. Ensuite, si le clown en représentation n'a pas d'*impact* politiquement, les processus de clown, en tournant autour de la question de la transgression, portent une perspective politique.

Néanmoins, quel le politique ? : la transgression comme principe tout court ne s'aligne pas forcément sur des idées politiques progressistes, écologistes, ou plus généralement, de gauche, loin de là. Il s'agissait alors de comprendre *comment* la transgression prenait acte dans une pratique spécifique de clown. En observant la pratique de Caroline Obin, ma question est devenue : dans quel cadre la transgression peut-elle être une pratique d'émancipation éthique et collective ? Que la transgression soit émancipatrice, je crois qu'il est aisé d'en faire l'expérience ou de le constater. Mais qu'elle soit ouverte à chacun·e et à chaque chose, qu'elle soit responsable et durable dans le temps, est moins évident.

C'est aussi en cheminant avec l'anthropologie – par l'envie de découvrir cette discipline et grâce aux liens que Caroline Obin a faits elle-même dès notre première rencontre – puis plus largement avec un type d'approches pragmatistes, que j'ai pu traverser l'enseignement du stage de Caroline Obin *Le Clown, Art de la Relation*. Ainsi, j'ai d'abord retracé tout le contexte historique nécessaire à la compréhension du mythe du clown, base et prétexte de toute pratique de clown. À partir de là, j'ai pu parcourir l'espace mis en place par Caroline Obin dans sa pédagogie pour

permettre au clown d'*être*. Enfin j'ai appréhendé les différentes modalités et manifestations du mouvement qui le fait *devenir*.

J'aurais pu davantage m'intéresser aux vécus des stagiaires (en menant des entretiens, par exemple), mais mon intérêt se portait principalement sur le contenu du processus clownesque et sur la mise en œuvre d'un enseignement. À la fin de ce mémoire, il s'avère que ces deux points se rejoignent, en tant qu'ils défendent l'un comme l'autre la même chose : une vie vécue en commun, qui rende sa présence à chacun·e dans la différence. C'est dans ce sens que je considère que la posture clownesque, comme la pédagogie de Caroline Obin, sont des expérimentations artistiques et anthropologiques, des manières de *connaître-en-étant*.

Par ailleurs, j'ai essayé, depuis le cadre universitaire de ma recherche, de faire correspondre ma méthode avec son sujet, de faire se rencontrer deux manières d'appréhender le monde non exclusives mais tellement éloignées. Le travail de recherche s'arrête de *connaître en étant*, au moins au moment de l'écriture. Si j'avais écrit en clown, je n'aurais fini presque aucune de mes phrases, mais surtout j'aurais écrit un p

•

•

•

Bibliographie

Sur le clown, le cirque ou le théâtre

« Clowns », sur *Les arts du cirque*, site de la BnF en partenariat avec le CNAC avec de nombreux articles sur le clown (en ligne : <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns> ; consulté le 20 décembre 2023).

Culture Clown, « Clown et formation. L'effet clown. », dir. BONANGE Jean-Bernard, n°13, Lombez, Centre de Recherche sur le Clown Contemporain (CRCC), juillet 2007.

Culture Clown, « Quels clowns pour aujourd'hui ? », dir. BONANGE Jean-Bernard, n°11, Lombez, CRCC, avril 2006.

ASLAN Odette, « L'acteur et le clown », dans *Du cirque au théâtre. L'Age d'homme*, Lausanne, CNRS édition, 1983.

CÉZARD Delphine, *Les « Nouveaux » clowns. Approche sociologique de l'identité de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2014.

CHAPUIS Yvane et Oskar GÓMEZ MATA, *Penser l'action. Un système d'entraînement de l'acteur-riche*, Montreuil, B42, 2022.

EMELINA Jean, *Le Comique : essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

FEDERICO FELLINI, *Propos*, Paris, Buchet-Chastel, 1993.

FREIXE Guy, « Jacques Lecoq et l'enseignement du clown », dans *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, dir. Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020.

GOUDARD Philippe, « Le clown, poète du désordre », *Sens-Dessous*, Éditions de l'Association Paroles, 2013 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-sens-dessous-2013-1-page-129.htm> ; consulté le 6 novembre 2023)

GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé, 1998.

METAIS-CHASTANIER Barbara, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn*, n°2, 28 janvier 2009 (En ligne : <https://journals.openedition.org/agon/1087> ; consulté le 14 septembre 2022).

RESENDE MARQUES DA SILVA Rafael, *Développement d'une pédagogie du jeu clownesque : un parcours entre Brésil et Europe*, Thèse de doctorat, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2018.

LE MOAL-SOMMAIRE Annick, *L'Imaginaire du clown : approche historique, anthropologique et psychanalytique d'un médiateur thérapeutique venu d'ailleurs*, Thèse de doctorat, Paris 7, 2003.

OIDA Yoshi, *L'Acteur rusé*, Arles, Actes Sud, 2008.

ROY Nina, « Comment faire l'histoire du clown ? », pré-communication pour le colloque *Ecrire l'histoire du cirque*, Montpellier, France, 2021 (en ligne : <https://hal.science/hal-03433679> ; consulté le 15 janvier 2024).

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1970.

SYLVANDER Bertil, « L'archétype du clown. Approche anthropologique et historique », sur le site *Bataclown*, 2010 (en ligne : <https://www.bataclown.com/L-archetype-du-clown-Approche-anthropologique-et-historique.html> ; consulté le 20 janvier 2024).

Anthropologie, philosophie, histoire de l'art, histoire des idées

BARACCHINI Leïla et Guillaume-Pey RÉSUMÉ, « Quand l'anthropologie rencontre l'art. Entretien avec Arnd Schneider », *Ethnographiques.org : revue en ligne de sciences humaines et sociales*, n° 42, Institut d'ethnologie (Neuchâtel), janvier 2022 (en ligne : <https://hal.science/hal-03874015> ; consulté le 4 juin 2024).

BIESTA Gert, *The beautiful risk of education*, Boulder, Paradigm Publishers, 2013.

BOURRIAUD Nicolas, *Inclusions : Esthétique du capitalocène*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2021.

BOURRIAUD Nicolas, « L'art des années 90. Participation et transitivité (extrait de « esthétique relationnelle ») », *Sociétés*, vol.72, n° 2, 2001, p.99.

BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2023.

DASSIÉ Véronique, Leïla BARACCHINI, Cécile GUILLAUME-PEY et Guy KAYSER, « Des ethnographies à l'œuvre : rencontres entre artistes et anthropologues », *Ethnographiques.org : revue en ligne de sciences humaines et sociales*, vol. 42, Institut d'ethnologie (Neuchâtel), 2021 (en ligne : <https://hal.science/hal-03508507> ; consulté le 30 janvier 2024).

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DESCOLA Philippe et Alessandro PIGNOCCHI, *Ethnographies des mondes à venir*, Paris, Seuil, 2022.

GUATTARI Félix et Suely ROLNIK, *Micropolitiques* (1986), Paris, Seuil, 2007.

HARAWAY Donna, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007.

KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

INGOLD Tim, « Art et anthropologie pour un monde vivant, par Tim Ingold », sur *Le carnet de Techniques & Culture*, 13 janvier 2018 (en ligne : <https://tc.hypotheses.org/2055> ; consulté le 30 janvier 2024).

INGOLD Tim, « L'anthropologie entre les lignes. Entretien avec Tim Ingold », site internet *La vie des idées*, 13 mars 2014 (en ligne : <https://laviedesidees.fr/L-anthropologie-entre-les-lignes>; consulté le 25 mai 2024)

INGOLD Tim, *L'anthropologie comme éducation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

INGOLD Tim et Philippe DESCOLA, « Être au monde. Quelle expérience commune ? », entretien mené par Michel LUSSAULT, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.

INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2017.

INGOLD Tim, *Marcher avec les dragons*, Paris, Points, 2018.

KOHN Eduardo, Grégory DELAPLACE et Philippe DESCOLA, *Comment pensent les forêts : vers une anthropologie au-delà de l'humain*, [Bruxelles] Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles diffusion les Belles lettres, 2017.

MANNING Erin, *Le Geste mineur* (2016), Dijon, Les Presses du réel, 2019.

NELSON Maggie, *De la liberté : quatre chants sur le soin et la contrainte*, Paris, Éditions Points, 2024.

PAYOT Daniel, *Les Philosophes et le temps des clowns*, Belval, Circé, 2022.

WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (*Playing and reality*, 1971), Paris, Gallimard, folio essais, 2020.

ZASK Joëlle, *Écologie et démocratie*, Paris, Premier parallèle, 2022.

Annexes

Entretien avec Caroline Obin

L'entretien est disponible avec le lien suivant :

<https://docs.google.com/document/d/1HLGXfrSSSAEZHXRSdmJBNBIymEr0IO4gPN95eOkCk4M/edit?usp=sharing>

Table des matières

Remerciements.....	2
Sommaire.....	4
Note liminaire.....	5
Introduction.....	6
Chapitre I : Histoires de clowns.....	20
I.1. Les différentes conceptions historiographiques de la figure du clown.....	20
Perspective circassienne.....	21
Perspective « panhistorique ».....	25
Perspective sémantique.....	30
Synthèse des perspectives : l'histoire d'un mythe.....	31
I.2. Le positionnement de Caroline Obin.....	36
Le clown de cirque : un anti-héros dans un cercle.....	36
Le lien avec les pratiques extra-européennes : quels enjeux ?.....	40
Positionnement politique : vers une pédagogie de l'éthique.....	44
Actualisation du mythe du clown.....	47
Chapitre II : Quels espaces pour le jeu du clown ?.....	51
II.1. Cadres de transgression pour l'être clown.....	51
Déroulement du stage.....	52
Rigueur et rapport aux règles.....	55
Le cadre physique du consentement.....	60
II.2. La transformation par le costume et le maquillage : une échappée à soi vivante.....	65
Description du processus du maquillage et du costume.....	66
Être étranger·e à soi-même et aux normes.....	69
Corps déguisés, corps vivants.....	72
II.3. Le corps clownesque : un territoire relié à un espace multidimensionnel.....	78
Surfer sur le triangle moi-le monde-l'autre qui me regarde.....	78
S'appréhender comme un territoire.....	81
Être uni·e tout en étant multiple.....	84
Chapitre III : Être en mouvement, être en devenir.....	90
III.1. La balance : incarner dans le mouvement du monde.....	90
Conception de l'incarnation et origine de la balance.....	90
Pratique de la balance : tentative de description.....	94
Rythmes et pédagogies.....	98
III.2. Le déséquilibre.....	105

III.3. Subir et inachever : un régime attentionnel.....	109
La « petite mort » du clown : la réception comme subissement.....	110
Le potentiel de l'inachèvement.....	114
III.4. Jouer attentionnellement : pour une pratique collective de liberté.....	119
Conclusion.....	133
Bibliographie.....	135
Annexes.....	138
Table des matières.....	139

