



HAL
open science

Comment faire l'histoire du clown ?

Nina Roy

► **To cite this version:**

Nina Roy. Comment faire l'histoire du clown ?. Ecrire l'histoire du cirque, 2021, Montpellier, France. ⟨hal-03433679⟩

HAL Id: hal-03433679

<https://hal.science/hal-03433679v1>

Submitted on 17 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Comment faire l'histoire du clown ?

Communication « pré – finale ».

Cette énorme question découle en réalité d'une question plus précise : comment faire l'histoire du clown contemporain – comment historiciser le clown actuel, celui que nous côtoyons sur les scènes, sur les pistes, dans les hôpitaux, les rues et les entreprises ? D'où vient ce personnage-là ?

Que fait « Elle » dans le métro ? (*Voir image sur le diapo*)

Au premier abord, la réponse semble évidente : un clown est un clown, il vient du cirque et c'est depuis la piste qu'il a déménagé pour coloniser d'autres lieux de l'espace public.

Cette réponse pourrait également sembler simpliste, cependant elle constitue le trajet imaginaire du clown. La littérature en témoigne : pour Martine Maleval¹ les clowns se sont « échappés » des cirques, pour Pascal Jacob² ils ont « franchi la banquettes de bois et de velours ».

C'est ce qui frappe les imaginaires dans ce vaste mouvement de renouveau du clown (amorcé dans les années 1960/1980) : la sensation que les personnages peints se sont évadés du tableau et que les créatures ont envahi la « réalité » – c'est-à-dire en fait, d'autres lieux de représentation.

Car le clown ne possède pas de réalité biologique, c'est un personnage, une entité imaginaire, incarnée, certes, mais fictive – et c'est de cette double dimension incarnée/imaginaire que découlent la plupart des problèmes pour penser son histoire, on le verra. Les clowns, donc, ne possèdent pas de réalité biologique et en tant que créations artistiques, ils ne peuvent pas « franchir les banquettes » de leur propre chef. Le clown ne possède pas de jambes qui lui seraient propres, il les emprunte aux acteurs et aux actrices qui le performant.

L'impression est tenace, toutefois, d'avoir affaire à des exilés de la piste. Et cette sensation-là, qui ne peut pas être juste historiquement (puisque le clown ne migre pas tout seul), invite à se poser la question :

Qui a vraiment fait passer le clown du dedans aux dehors des chapiteaux, pourquoi, quand et comment ? Qu'y a-t-il *entre* le clown classique (ou traditionnel) et le clown contemporain ? (Il s'agit de ma question globale de recherche. Ce que je vais expliquer aujourd'hui, c'est en quoi cette question pose problème.)

En effet, il s'agit ici d'explorer et de caractériser un passage entre deux formes d'un même art et d'un même personnage.

Mais en fait, la question du passage entre le clown « traditionnel » et le clown « contemporain », invite à préciser de la *notion* même de « clown » : *de quoi* fait-on l'histoire lorsque l'on historicise le clown contemporain (de quoi parle-t-on au juste) ? D'un personnage ? D'une technique actoriale ?

Qu'est-ce que le clown ?...

¹ Maleval M., *L'Emergence du nouveau cirque*. Paris : L'Harmattan, 2010.

² Jacob P. « D'un clown l'autre ». *Stradda*, 2008, n°37, p. 16.

Dans la littérature, on peut dégager trois perspectives pour tenter de penser cette histoire, et donc trois voies pour tenter de répondre à ces questions.

(Perspectives non exclusives les unes des autres)

I. Le clown, figure du cirque

La première de ces perspectives envisage le clown en général comme une figure issue du cirque classique (ou traditionnel) et le clown contemporain comme une mutation de cette première figure.

Celui qui impulse cette façon de considérer le clown comme une figure strictement issue du cirque, c'est Tristan Rémy, dans *Les Clowns* (1945), et dans son prologue aux *Entrées clownesques* (1962). A une époque où le mouvement de clown suivant (le nouveau clown) n'a pas encore réémergé : c'est très important de le noter.

En effet, si l'on envisage les choses du point de vue de Tristan Rémy, depuis 1945/1962, cette perspective est tout à fait justifiable.

En effet, on sait – notamment avec Caroline Hodak – que le cirque du XIXe est un medium nouveau qui se structure par des aller-retours entre la France et l'Angleterre. Il s'insère au sein d'une économie du spectacle vivant régit par le principe des privilèges (à chaque genre son privilège : pour le cirque ce sont les spectacles équestres.) Au sein de cette économie très compétitive, les artistes comiques circulent et emportent avec eux leurs techniques, leurs personnages, les canevas de pièces plus anciennes, etc.

Du Théâtre des Funambules au Cirque impérial, c'est le même vivier d'acteurs comiques. Ainsi, au début du cirque « moderne », Pierrot et Arlequin fréquentent Clown, un personnage de la pantomime britannique.

C'est dans ce contexte qu'émerge le clown de cirque, fusion des types importés par les acteurs venus d'autres mediums et qui emprunte son nom à l'un de ces types (sans doute parce qu'Arlequin ou Pierrot étaient déjà trop signifiants pour le public français, voire encore opérant).

Cependant, attention, selon Tristan Rémy : « [Le] clown tel qu'il s'est imposé dans la comédie de piste [...] n'a de britannique, à tout bien considérer, que son nom et son grimage » : le clown de cirque est réellement un type nouveau, constitué au cirque, pour le cirque. Donc, l'argument de TR selon lequel le clown apparaît ici se justifie très bien... au moment où TR écrit *Les Clowns*.

C'est à partir du moment où émerge le « nouveau » clown, que cette perspective d'un clown qui sortirait du cirque comme un lapin du chapeau pose problème.

Pourquoi ?

Cette idée selon laquelle le clown serait un personnage *de cirque* devient gênante quand on envisage l'histoire du clown par la loupe du clown contemporain, parce qu'elle engage à inscrire le renouvellement des formes clownesques (1960/1980) *dans* le mouvement du nouveau cirque. Or, ce n'est pas tout à fait juste d'un point de vue historique. Les deux mouvements sont concomitants et dialoguent l'un avec l'autre, mais leurs sources et leurs objectifs divergent.

Ici le point le plus important à considérer, c'est le fait que : le gros de la formation reçue par l'écrasante majorité des clowns aujourd'hui en activité vient de Lecoq³.

Or, Lecoq recrée une forme comique dans son école à partir de ses propres techniques actoriales *puis* il lui « colle » le nom de clown.

Il n'y a pas de transmission d'une technique de jeu d'acteur, ni du personnage, entre le clown de cirque et le clown tel qu'il réémerge dans les années 1960/1980. Et d'ailleurs il n'y a pas non plus de technique commune au sein même de cette réémergence. Lecoq, Cervantès, les Maclôma, Philippe Goudard et Marie Paule B., Michel Dallaire⁴ : tous ces artistes ont réinventé le clown à partir de recherches et de techniques qui 1. leur sont propres et 2. n'ont pas de lien entre elles. La seule chose qu'ils ont en commun est d'avoir accolé le mot « clown » à leur pratique.

Même Joana Bassi, l'une des rares enfants de la balle à avoir quitté le cirque pour la rue, n'a accolé le mot clown à sa pratique qu'au bout de plusieurs années.

Le nouveau cirque, qui émerge *en même temps*, va bien sûr entretenir un dialogue soutenu avec ces nouveaux clowns, mais le nouveau clown n'émane pas du nouveau cirque : ce sont des recherches artistiques distinctes.

³ Je me fonde ici sur un plusieurs éléments :

- Sources primaires :
 - o Questionnaires portant sur la formation reçue par 30 clowns ayant assisté à la master class de François Cervantès à La Friche Belle de Mai, Marseille, mai 2015.
 - o Sondage réalisé sur Facebook et diffusé sur le groupe de La Grande Famille des clowns, portant sur « Vos débuts de clown » : 176 réponses. Novembre 2018.
 - o 15 entretiens qualitatifs réalisés entre 2011 et 2019.
 - o Liste des enseignants clowns du Cnac, depuis 1991. Liste transmise par l'institution.
- Sources secondaires : Guy Freixe affirme dans *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine : Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*. Lavérune : L'Entretiens, 2014, que Jacques Lecoq a formé plus de 3000 élèves dans son école, au sein de laquelle le clown est travaillé par tous les élèves en 3^{ème} année.

Par ailleurs, il faut aussi noter le rôle important du travail de François Cervantès, avec Catherine Germain et Dominique Chevalier d'abord, puis et surtout avec les étudiants de plusieurs promotions du Cnac dans les années 1990 – dont ont par exemple fait partie Bonaventure Gacon ou Adèle Nodé-Langlois [Programmes pédagogiques et organisation des études au Cnac – Promotions (?), archives du Cnac]. En effet, cette transmission du clown à plusieurs générations de l'école a contribué à une diffusion de l'esthétique clownesque de la Compagnie l'Entreprise, aujourd'hui certes minoritaire, mais présente dans le panorama global de l'art clownesque. De plus, François Cervantès et Catherine Germain poursuivent aujourd'hui encore ce travail de transmission à des *groupes* d'élèves, notamment dans les écoles de théâtre ou dans des master class.

Jacques Lecoq et François Cervantès ne sont pas les seuls à réinventer le clown dans les années 1960-1980. Ils sont néanmoins les pédagogues qui ont le plus largement diffusé leur pratique, contribuant ainsi à la refondation du clown.

Ainsi, la quasi-totalité des clowns ayant commencé à pratiquer après la fin des années 1980 compte Jacques Lecoq ou François Cervantès (dans une moindre mesure) au rang de ses formateurs, ou au rang des formateurs de ses formateurs, etc. Et cette affirmation vaut également pour l'Amérique du Nord et l'Amérique latine. L'Ecole Jacques Lecoq est une école internationale dont les élèves sont, pour beaucoup, repartis dans leur pays d'origine et ont diffusé les méthodes lecoquiennes. (Pia par exemple ou Sue Morrison)

D'autres artistes ont, eux, réinventé le clown avec leurs propres outils, dans les mêmes années, mais n'ont pas ou peu transmis. Faute d'irriguer suffisamment le clown en nombre de praticiens, ces esthétiques se dissolvent dans le panorama global.

⁴ Cas particulier, Michel Dallaire a commencé le clown au Québec en partant de photos des clowns de cirque. Il mentionne cependant une rencontre fondamentale avec Philippe Gaulier, élève de Jacques Lecoq, en 1982. (Entretien du .. cf. biblio) Grand pédagogue, il irrigue à la fois le clown de sa propre méthode et de la veine lecoquienne, perceptible dans ses écrits (Michel Dallaire. *Le Clown, l'art et la Vie*. Edition à compte d'auteur, 2015.)

II. Le roi des amuseurs

A partir des années 80, cette optique a passablement agacé certains auteurs, car une de ses conséquences était d'exclure le « nouveau clown » qui émergeait alors du champ clownesque. Se développe alors, en partie pour cette raison, la seconde perspective historiographique.

Cette seconde option consiste à inclure le clown contemporain au sein de la grande histoire des amuseurs, laquelle coure de l'antiquité jusqu'à nos jours et s'étend sur tous les continents. On pourrait la qualifier de « panhistorique »⁵. La tendance est marquée et témoigne d'une attention collective pour les principes généraux du comique de spectacle, dont le clown se fait alors l'étendard. Cette option pose néanmoins un problème patent de rigueur scientifique, souligné notamment par Philippe Goudard et Nathalie Vienne-Guerrin qui mettent en doute la possibilité « d'établir une continuité linguistique et formelle » entre les différentes figures de ce panthéon⁶.

Attention cependant, rejeter purement et simplement cette tendance historiographique revient à nier l'une des dimensions *imaginaires* fondamentale 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 « panhistorique », mais d'où vient cette intuition (puisque'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 historique. (Mais je n'ai pas le temps de développer, j'en reste aux perspectives historiquement valides).

III. Le nom du clown

Dernière perspective adoptée par l'historiographie, on peut retracer l'histoire du clown en partant de l'apparition du *mot* « clown » dans le giron du théâtre élisabéthain, à la fin XVI^{ème} siècle.

Théâtre élisabéthain : *clown* = rôle obligé des pièces, extraordinairement apprécié du public (surtout du public populaire). Cependant les acteurs agacent les dramaturges à cause des libertés qu'ils prennent avec la fable : nombreuses digressions, jeux salaces, performativité extrême. Selon Victor Bourgy, ce *hiatus* avec les auteurs aurait conduit les clowns à migrer vers la foire.

De là, le clown aurait alors « disparu » pendant l'interrègne puritain (fermeture des théâtres) avant de « réapparaître » triomphalement dans la pantomime victorienne, aux côtés d'Arlequin, Colombine et Pantaloon.

Il serait ensuite passé de la pantomime au cirque, comme on l'a vu tout à l'heure.

Avantage de cette perspective : elle invite à considérer plus attentivement la circulation de la figure entre différents médiums spectaculaires. Ce « nomadisme » du clown étant toujours à l'œuvre

⁵ Voir notamment Romain H. *op. cit.*, Simon A. *Op. cit.*, Fabbri J. et Salée A., *Clowns et farceurs*. Paris : Bordas, 1982, etc.

⁶ Goudard P. et Vienne-Guerrin N. « Avant le clown : ascendances et voisinages ». Site internet *Les Arts du cirque*. *Op. cit.* URL : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/origines>, consulté le 18/12/2018.

aujourd'hui, l'option comporte l'avantage d'une mise en perspective historique plus fine que les deux précédentes.

(On a vu précédemment que l'option clown = cirque gêne l'analyse des rapports entre le nouveau cirque et le nouveau clown.)

Cependant, problème :

Cette focale arrête l'histoire du clown, ou plutôt la démarre en un point arbitraire.

Pourquoi ? Parce que le clown du théâtre élisabéthain n'apparaît pas *ex nihilo* sur les scènes. D'après Victor Bourgy, il serait le résultat d'une « simplification et d'une fusion » des types qui l'on immédiatement précédé...

... comme le clown du cirque classique analysé par Tristan Rémy.

Si l'on se permet de remonter au-delà du clown de cirque pour étudier la généalogie du clown contemporain, alors même que le clown de cirque s'invente à partir de plusieurs types...

... pourquoi arrêter de filer le courant à cet autre moment, où le clown se structure aussi par hybridation ? Pourquoi ne pas remonter plus haut que le clown élisabéthain, au Vice par exemple, comme le suggère David Wiles ?

Ici cela devient très clair : il ne s'agit pas de faire l'histoire d'un personnage, ni d'une technique actoriale. On a vu tout à l'heure que le clown de cirque n'avait « de britannique que le nom et le grimage ». Si l'on choisit de démarrer l'histoire du clown contemporain au clown élisabéthain, alors il faut bien garder à l'esprit qu'il s'agit de faire l'histoire d'un mot.

Un mot qu'ont adopté quatre courants de jeu d'acteur pour nommer leur pratique, sans pour autant que ces pratiques découlent nécessairement des précédentes

Faire l'histoire du clown contemporain en partant du clown élisabéthain, c'est uniquement faire l'histoire de ce mot.

Il faut ainsi considérer *le* clown, entendu comme une figure unique qui aurait traversé les âges, comme un mythe : *Le* clown n'existe pas dans le réel historique (et encore moins de façon continue).

Tout comme il ne possède pas de jambes, ni la moindre biologie. Ce clown qui traverse les âges n'existe *que* dans l'espace imaginaire.

De fait, « l'histoire du clown » est elle aussi un mythe. *Stricto sensus*, on peut faire l'histoire des clowns, on peut faire l'histoire de la circulation d'un mot, mais quand on fait l'histoire *du* clown, on fait de la fiction.

Et si l'on veut produire une histoire du clown contemporain qui soit réellement historique, alors il faut faire comme Tristan Rémy : commencer cette histoire dans les années 60, et pas avant.

Car j'ajouterais que l'histoire du clown est un mythe d'aujourd'hui : ce sont nos connaissances de l'Histoire des spectacles et nos fantasmes actuels qui confèrent au clown cette unité rêvée, souffle Mircéa 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".⁷

L'histoire du clown peut se lire comme une réponse du clown contemporain, accusé à tort de ne pas être clown (cf. II.) : c'est-à-dire de ne pas exister. « Il » nous explique comment il en est venu à l'existence, il y a très longtemps, sur une autre terre.

[Illustration]

⁷ Eliade M., *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, p. 16-17.

IV. De l'imaginaire

Ayant dit cela, notons néanmoins qu'il est presque impossible au cerveau humain de garder présente à l'esprit la distinction entre le mot et ses incarnations. Du point de vue de l'imaginaire, le clown est aussi *un* que le terme qui le désigne.

Or, en distinguant ces deux dimensions de la figure (imaginaire / incarnée), il est possible de s'essayer à résoudre l'énigme esquissée tout à l'heure : celle de la « disparition » du clown, entre l'éjection des acteurs hors du théâtre élisabéthain et sa « réapparition » dans la pantomime victorienne.

L'énigme à résoudre est donc de savoir ce qu'« il » est devenu pendant ce temps-là.

Il se trouve que nous sommes ici devant un véritable cas de fausse piste historique que l'on peut s'essayer à contourner en séparant l'acteur, le personnage et le mot.

Ce sont les acteurs qui partent : ils emportent avec eux leur technique.

Mais ils lèguent leur nom de « *clown* » aux personnages littéraires qu'ils ont contribué à forger dans les livrets de Marlowe, Shakespeare et leurs confrères. Ainsi, « l'être de papier » Clown a continué sa route séparément des acteurs qui l'ont porté et séparément de leur technique actoriale : il a continué sa route dans les pièces.

Par ailleurs, même durant l'interrègne puritain et la fermeture officielle des théâtres en Angleterre (1642-1660), un genre particulier de courtes farces, les « drolls », a mis en scène les passages comiques les plus célèbres du théâtre élisabéthain, dont par exemple la scène où Nick Bottom est changé en âne dans *Le Songe d'une Nuit d'été*. Peu importe que les acteurs aient ou non diffusé leur technique : les rôles de clown ont continué à être joués : l'artiste-clown et sa technique peuvent bien disparaître.

« Le » clown, lui, n'a jamais disparu. Il n'a pas de jambes et ne peut pas se perdre dans la foule. Son nom a traversé le XVII^{ème} siècle anglais et c'est le rôle *littéraire* qui a contribué à refonder un personnage nommé « Clown » dans la pantomime victorienne.

Ici, deux choses nous ont conduit à percevoir comme un mystère cette disparition du clown entre 1600 et 1717 :

D'une part, la reprise du mot « clown » et des imaginaires qu'il a successivement charrié, en trois points de l'histoire des spectacles, nous a fait attribuer au « clown » (au singulier) une sorte d'identité, ou en tous cas une continuité. Ces trois reprises successives nous ont également conduit à penser que ce personnage devait être de tout temps incarné.

Par cette double composition, imaginaire *et* incarnée, le clown nous a fait croire qu'il pouvait s'égarer dans les foires, comme il continue aujourd'hui de faire croire qu'il peut s'évader du cirque. Il nous fait prendre les jambes des acteurs pour ses membres propres.

D'autre part, l'histoire elle-même nous aveugle quand elle est trop solidement écrite. En effet, l'histoire du cirque au XIX^e est bien connue, et peut être *trop* connue, tout comme la recherche est sûre d'elle concernant le passage entre le Clown victorien et le clown de cirque : à ce moment-là, ce sont les *acteurs* qui ont fondus les scénettes et les personnages sur la piste pour créer un type.

Nina ROY

Colloque *Ecrire l'Histoire du cirque : corps, crise, risque, rire*. Montpellier. 08/10/2021.

Université Paul-Valéry Montpellier 3 (UPVM3/RiRRa21) & Université Libre de Bruxelles (ULB/CiASp).

Or, cette connaissance de l'histoire nous fait croire qu'il en va toujours ainsi de la circulation « du clown » à travers les âges.

Ce n'est pas le cas pour le passage du clown élisabéthain au clown victorien (le mot passe par l'écrit),

Ce n'est pas le cas non plus pour le passage entre le clown du cirque classique et le clown contemporain (le mot passe d'une figure à l'autre principalement par les souvenirs d'enfance de celles et ceux qui l'ont réinventé, et notamment par des souvenirs visuels et télévisuels, comme le clown de cirque emprunte son « grimage » au Clown victorien... c'est tout !)

[Illustration]

Merci !

Références mobilisées pour la construction de cette communication

Sources primaires

Entretiens

- Joanna Bassi. Entretien téléphonique réalisé le 11/11/2018. 1h, mp3, transcrit.
- Pierre Byland. (Lecoq, Cnac). Entretien réalisé le 04/10/2017 à Lyon. 1h, mp3, transcrit, mis en forme.
- Alain Catonné (Maclôma). Entretien téléphonique réalisé le 24/04/2017 . 1h, mp3, transcrit.
- François Cervantès. Entretien réalisé le 02/02/2017 à Marseille. 3h, mp3, transcrit.
- Michel Dallaire. Entretien téléphonique réalisé le. 7 min, mp3, transcrit.
- Gilles Defacque. Entretiens réalisés les 30 et 31/05/2018 au Cnac. 4h, mp3, transcrit.
- Philippe Goudard. Entretien téléphonique réalisé le 18/05/2018. 1h, mp3, transcrit.
- François Picard (Maclôma). Discussion zoom le 04/12/2020. Notes manuscrites.
- André Riot-Sarcey. (Lecoq, Cnac, Nouveaux-Nez) Entretien réalisé le 31/03/2018 à Montélimar. 4h, mp3, transcrit.
- Alain Schons (Maclôma). Entretien téléphonique réalisé le 10/07/2015. 1h, mp3, transcrit.

Questionnaires

- Questionnaires portant sur la formation reçue par 30 clowns ayant assisté à la master class de François Cervantès à La Friche Belle de Mai, Marseille, mai 2015.
- Sondage réalisé sur Facebook et diffusé sur le groupe de La Grande Famille des clowns, portant sur « Vos débuts de clown » : 176 réponses. Novembre 2018.

Documentation interne du Cnac

- Liste des enseignants clowns depuis 1991.
- Organisation des études 1993-1994, 1994-1995, 1995-1996.

Sources secondaires

Histoires du clown et histoires du cirque

- Bourgy V., *Le Bouffon sur la scène anglaise du 16e siècle*. Paris : OCLD, 1969.
- Carasso JG., Roy JN. (réal.), *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*. Paris : CNC, 2005. 1 DVD, 1h35, coul.
- David G. (dir.), *Cirque à l'œuvre : Centre national des arts du cirque*. Paris : Editions Textuel, 2010.
- Fabbri J., Sallée A. *Clowns et farceurs*. Paris : Bordas, 1983.
- Fratellini A., *Destin de clown*. Lyon : La Manufacture, 1989.

- Freixe G., *La Filiation Copeau – Lecoq – Mnouchkine : Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*. Lavérune : L'Entretiens, 2014.
- Goudard P. et Vienne-Guerrin N., « Avant le clown : ascendances et voisinages ». Site internet *Les Arts du cirque*. Editions Bnf-Cnac. [En ligne]. URL : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/origines>, consulté le 18/12/2018.
- Hodak C. *Du théâtre équestre au cirque : Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs. 1760-1860*. Paris : Belin, 2018.
- Jacob P. « D'un clown l'autre ». *Stradda*, 2008, n°37, p. 16.
- Jacob P., *Les Clowns*. Paris : Magellan & Cie, 2001.
- Jacob P. *Les Nouveaux-Nez*. Arles : Actes-Sud Papiers ; Chalons en Champagne : Cnac, 2012.
- Lecoq J., *Le Corps poétique*. Arles : Actes-Sud Papiers, 1997.
- Maleval M., *L'Émergence du nouveau cirque*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Maleval M. « Le Clown : une figure transgressive ? ». In Lachaud JM. et Neveux O. (dir.). *Une esthétique de l'outrage ?*
- Nevil G., Orsot-Naveau (trad.), Neville P. (ill.). *Le clown Grimaldi*. Paris : Flammarion, 1982.
- Paga C. « De l'ambivalence clownesque dans les cultures et pratiques contemporaines ». Article pour la publication des actes du colloque « Clownstorming ». Université de Lorraine : Nancy, 08 et 09/06/2017. Transmis par Cédric Paga le 09/03/2018.
- Rémy T., *Les Clowns*. [1945]. Paris : Grasset, 2002.
- Rémy T. *Entrées clownesque*. Paris : L'Arche, 1962.
- Romain H., *Histoire des Bouffons, des Augustes et des Clowns*. Paris : Editions Joëlle Losfeld, 1997.
- Simon A. *La Planète des clowns*. Lyon : La Manufacture, 1988.
- Vigouroux-Frey N. (dir.). *Le Clown rire et/ou dérision ?*. Rennes : PUR, 1999.
- Bourgy V. « Le Premier clown ».
- Pécastaing-Boissière M. « La Pantomime victorienne et le clown ».
- Wiles D., *Shakespeare's clowns : Actor and text in the Elizabethan playhouse*. Cambridge : Cambridge University Press, 1987.

Outils théoriques

- Candiard C. *Les Maîtres du jeu : serviteurs-vedettes de comédie dans la Rome Antique et la France d'Ancien Régime*. Paris : Honoré-Champion, 2017.
- Eliade M. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- Jullien F. *Dé-coïncidence : D'où viennent l'art et l'existence*. Paris : Grasset, 2017.

- Lenclud G. « Croyance ». In Bonte P. et Izard M. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : PUF, 1991, p. 184-186.
- Monnier E. « Sous les miracles, les lois secrètes de notre cerveau ». *Les Cahiers de Science et Vie*, septembre 2018, 7/8, n° 180, p. 76-83.
- Pastoreau M. « Je défends l'idée que l'imaginaire est une réalité ». *Réforme*, décembre 2016, n° 3686, p. 6.