



HAL
open science

L'entrée de clowns : Etude dramaturgique et ludique

Nina Roy

► **To cite this version:**

Nina Roy. L'entrée de clowns : Etude dramaturgique et ludique. Vertiges de l'humour. Programme de recherche-création "Au risque de faire rire. 2022-2023". 2e journée d'étude., Mireille Losco-Lena, Ensatt, May 2023, Lyon, France. hal-04168197

HAL Id: hal-04168197

<https://hal.science/hal-04168197>

Submitted on 21 Jul 2023

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.

L'entrée de clowns :

Etude dramaturgique et ludique

Nina Roy

2e Journée d'études et d'ouvertures, colloque **Vertiges de l'humour**

Programme de recherche-crédation "Au risque de faire rire. 2022-2023"

Sous la direction de Mireille Losco-Lena

Ensatt – 6 mai 2023

La question qui nous occupe aujourd'hui est celle des vertiges comiques.

Je vais ici parler d'une forme vertigineusement hyperbolique, construite entre le réel et la fiction : l'entrée de clowns.

Les entrées ce sont donc de petites formes créées au cirque à la fin du 19^e, à Paris, et dont l'apogée se situe entre les années 1910 et 1940. Elles consistent en de petits sketches joués par des clowns entre les numéros.

La réflexion qui va suivre est profondément nourrie par les discussions que j'ai pu avoir avec François Cervantès. Merci à lui et à Céline Candiard, de qui je m'inspire pour la méthodologie¹.

Sur quoi je me fonde

Pour parler des entrées, je vais me fonder principalement sur deux ouvrages :

- Entrées clownesques de Tristan Rémy, qui a noté les entrées les années 1960, à un moment où il craignait pour la survie de ce répertoire².
- Mémoires d'Albert Fratellini qui raconte les entrées du point de vue de l'acteur³.

Pour que mon propos soit le plus clair possible, je vais donner les principes généraux de la soirée au cirque, puis je déroulerai une entrée (presque) entière afin d'en expliquer les mécanismes de jeu et la dramaturgie.

Avertissement : étant donné le temps qui m'est imparti, je vais nécessairement grossir le trait : j'insisterai sur certains éléments en les situant à un moment précis de l'entrée alors qu'on les trouve à plusieurs endroits.

Principes généraux

La matière première des entrées elles même est constituée de l'ensemble des gags du théâtre comique européen : lazzis de Molière, Goldoni, Shakespeare etc. En effet, à ses débuts, le Cirque est un établissement de spectacle au même titre que les autres théâtres du boulevard du Temple⁴, dans le Paris de la fin XIXe siècle. Les acteurs circulent entre ces différents employeurs avec leur répertoire. Au fur et à mesure, on invente des entrées spécialement pour le cirque.

¹ Céline Candiard. *Les Maîtres du jeu : serviteurs-vedettes de comédie dans la Rome Antique et la France d'Ancien Régime*. Paris : Honoré-Champion, 2017.

² Tristan Rémy. *Entrées clownesques*. Paris : L'Arche, 1962.

³ Albert Fratellini. *Nous les Fratellini*. Paris : Cartouche, 2009.

⁴ Voir Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque : Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs. 1760-1860*. Paris : Belin, 2018.

Entrée dont je vais parler : Le Duel à la dynamite,

Elle a été jouée en 1925 par le régisseur de piste Monsieur Loyal, par le clown Dario, l'auguste Bario et le seconde pitre Rhum.

Notons que, chez Tristan Rémy il existe plusieurs dénominations pour les augustes (pitre, second pitre et contre pitre), mais elles ne sont pas pertinentes pour mon propos alors je dirai « le clown » pour parler du blanc, les augustes pour les deux autres et « les clowns » pour parler de tous.

Image : Bario (Manrico Meschi), auguste, pitre, Dario Meschi, clown et Rhum (Enrico Jacinto Sprocani), auguste, contre-pitre. Encyclopédie des arts du cirque. [En ligne]. Edition Bnf / Cnac. URL : http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2826.htm, consulté le 10/02/2020.

Avant de commencer, il faut bien comprendre et insister, sur le fait que l'entrée est un élément inséré dans un tout : le spectacle de cirque. Ce spectacle est tout entier régit par ce que Sylvestre Barré-Meinzer nomme le « **principe de réalité** »⁵ : tout est fait pour que le spectateur ait l'impression de pénétrer un espace réel, au sein duquel se déroulent de vraies choses extraordinaires.

Les garçons de pistes montent et démontent les agrès à vue tout au long de la soirée. A leur image, tout le dispositif obéit à un principe de **monstration**, dit Sylvestre Barré-Meinzer.

Au sein de ce dispositif de monstration le présentateur tient le premier rôle :

- Il indique aux spectateurices ce qu'ils doivent regarder et donne des éléments biographiques « réels » sur les artistes
- Surtout, il tient la piste d'un bout à l'autre de la soirée pour **entretenir le lien entre le public et les artistes**

Comme tous les artistes de la soirée, les clowns entretiennent des rapports directs avec le régisseur (ou présentateur) et avec tout le personnel du cirque. Toutefois, ces rapports sont d'une nature particulière, car le régisseur *présente* les acrobates et les dresseurs, ce qu'il fait rarement avec les clowns.

Au contraire, l'arrivée de ceux-ci semble souvent l'importuner ou l'inquiéter quelque peu. Le numéro des clowns n'est pas présenté par le régisseur et celui-ci ne semble que tolérer l'invasion de la piste.

De fait, l'entrée de clowns représente très souvent un hors-champ et un hors-temps du spectacle. Le principe de réalité consiste justement à faire oublier au public que l'entrée est une performance, il vise faire « croire » aux spectateurices qu'elle est un accident appartenant à la vie quotidienne du cirque. Ainsi les clowns prétendent que l'entrée se déroule sur la piste par hasard, mais qu'elle aurait très bien pu avoir lieu ailleurs dans le cirque. Ils ont donc besoin d'un prétexte pour entrer.

Pour aller plus loin, je vais maintenant raconter une entrée.

⁵ Sylvestre Barré-Meinzer. « Faire le cirque aujourd'hui ». In Nahoum-Grappe V. et Vincent O. (dir.) *Le goût des belles choses : Ethnologie de la relation esthétique*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2004. [En ligne].URL : <http://books.openedition.org/editionsmsmh/3301>, consulté le 02/10/2017.

Dans le Duel à la dynamite, les choses se déroulent de la façon suivante :
Dario, le clown blanc, arrive en piste armé d'un fleuret.

Mr Loyal s'inquiète de ce qu'il veut en faire, il craint le duel.

Dario le rassure, il aime simplement manier le fleuret pour des numéros d'adresse.

Mr Loyal voudrait bien voir ça, il demande à Dario s'il peut lui montrer

NB : là on voit bien deux choses : le régisseur s'inquiète de l'entrée de Dario, il lui demande de s'entraîner. Ce n'est pas une performance.

Pas de problème pour Dario, il lui faut juste quelques pommes, qu'un garçon de piste s'empresse d'aller lui chercher.

Sur ce, entrent les augustes Bario et Rhum, qui trainaient par là et ont aperçu les pommes. Ils entrent pour les manger.

Dario s'insurge : il a besoin de pommes pour s'entraîner à un numéro d'adresse au fleuret.

Dario distribue des pommes dans le public. Une première dame lance maladroitement sa pomme et Dario la rate. Bario (auguste 1) se moque de la dame et se fait réprimander par Dario (clown blanc)

Un second Monsieur lance tout aussi maladroitement, puis un troisième.

Le quatrième lance une tomate qui atterri sur la tête de Bario. Celui-ci veut se venger, il est retenu par Dario. (**Encore**)

Un monsieur est en train de manger la dernière pomme. Bario va jusqu'au Monsieur lui expliquer que la pomme est pour le numéro de Dario. Entre chaque phrase l'auguste croque une bouchée de la pomme. Quand il ne reste que le trognon, il le cache dans son dos

Rhum en profite pour piquer le trognon et le manger.

Bien sûr ce n'est pas bon ! il recrache le tout à la figure de Bario quand celui-ci se retourne. Bario scandalisé crie au voleur et veut tuer Rhum.

Attention : ici on change de jeu

Nouvelles règles :

Là-dessus, le clown leur demande de se calmer. Les augustes refusent, ils veulent se battre. Dario leur dit alors qu'ils ne peuvent pas se battre comme des sauvages, il faut un duel, mais un duel moderne : à la dynamite !

L'enjeu est énorme : celui qui meurt perd. **Fiction**

Néanmoins, celui qui sera seulement blessé aura droit à du cognac **Réel**

[Les augustes, crient, tremblent de peur, puis se résignent. On leur accroche de la dynamite dans le dos, chacun ayant pour mission de faire sauter l'autre.

Courses-poursuites, culbutes. **Bario veut se réfugier parmi les spectateurs** : Dario le ramène au centre.

Rhum fini par sauter : agonie : il est blessé : à boire !

Bario en veut aussi, il n'est pas blessé : il se fait sauter lui-même : agonie : à boire !

Il n'y a plus de cognac : les augustes sont guéris ! Dario les poursuit hors de la piste.

Fin de l'entrée]

Comment ça marche ? Où est le vertige ?

Je l'ai dit, du fait du principe de réalité, les clowns ont besoin d'un prétexte pour entrer en piste. Il s'agit très souvent d'un défi, d'un pari ou d'une farce, en tous cas d'un motif qui mette les clowns sous tension et comporte un enjeu suffisamment fort pour les exciter.

Ici il s'agit de réussir un tour d'adresse

Toutefois ce défi constitue principalement un moteur énergétique, car une fois que le cadre (la répétition avec des pommes) est mis en place par le clown blanc, le jeu est **empêché** d'une façon ou d'une autre : ici les augustes gênent et retardent la réalisation du numéro avec les pommes, car leur but est de les manger. Comme dans beaucoup de traditions comiques, c'est dans cet empêchement que se situe l'intérêt du jeu, que le clown relance jusqu'à épuisement de ses potentialités. Alors comment avance l'entrée malgré ce principe d'empêchement ?

En réalité, si le cadre des jeux est posé par le clown blanc, la dramaturgie avance selon les principes de compositions de l'auguste et principalement selon deux mécanismes : le débrayage et l'oubli.

Le débrayage (notion d'Alain Vaillant dans *La Civilisation du rire*, CNRS Editions 2016)

En mécanique, il s'agit du moment où le moteur se désolidarise des roues. Le moteur n'a plus d'action efficaces sur les roues qui continuent néanmoins de tourner, toujours animées par l'énergie du moteur.

Dans le Duel à la dynamite, ce débrayage des augustes a lieu, entre autres, au moment où Rhum crache le trognon de pomme à la figure de Bario.

Les augustes se désolidarisent du cadre établi par le clown blanc, que l'on pourrait assimiler au moteur. Cependant, ils continuent à bénéficier de l'énergie que leur a insufflé le jeu.

De fait, ils continue en « roue libre » à suivre ce que leur dictent leurs propres pulsions, comme l'on suit le bout de son nez. A ce moment-là, pour Bario, c'est le désir de meurtre.

Parfaitement idiot, l'auguste n'adhère plus qu'à sa propre réalité. Et il **oublie** au fur et à mesure, tant le cadre posé par le clown que ses propres actes ou ses propres paroles.

Ici par exemple Bario oublie que le trognon que lui a « volé » Rhum ne lui appartient pas, mais que Dario qui l'a donnée *au spectateur* pour effectuer son tour d'adresse. Comme il a oublié, il se fâche.

- Sur cette fâcherie (à mort), deux procédés sont à repérer. L'un appuie sur la fiction, l'autre sur le réel.

#1 Dramaturgie tunnel (l'oubli)

Quand l'auguste Bario s'énerve, le clown relance l'action sur le duel et l'on n'entend plus jamais parler des pommes. L'entrée progresse ainsi comme on avancerait dans une grotte ornée : les motifs peints sur les murs apparaissant et disparaissant au gré du chemin, oubliés au fur et à mesure⁶.

⁶ C'est ce que suggère l'anthropologue Charles Stépanoff, interrogé par Les Cahiers de Science et Vie. « Le chamanisme est un art oral retraçant un voyage vers l'invisible ». *Les Cahiers de Science et vie*, avril 2019, n°185. Dossier « Aux origines de l'art » : « S'il y a une comparaison possible [entre l'art chamanique et l'art pariétal], elle

Or, plus on progresse dans ces boyaux ludiques, au gré des débrayages (en suivant le nez des augustes), et plus on s'enfonce dans la fiction, dans l'imaginaire.

En effet, normalement, on ne tue pas pour le vol d'un trognon de pomme. Mais dans une logique de *crescendo*, le clown profite de la réaction démesurée des augustes pour mettre en place un jeu impossible : le duel à la dynamite.

C'est parce qu'il est mortel que le jeu est impossible. La mort pour un trognon, comme la mort à répétition, par son outrance et son absurdité, est un terrible marqueur de fiction.

Notons d'ailleurs que beaucoup de clowns passés et présents passent leur temps à mourir et à remourir – on peut prédire sans prendre trop de risque que les clowns à venir continueront de risquer leur vie pour des brouilles.

Cependant attention ! 2^e procédé

Les augustes, prétendent tout oublier pour ne suivre idiotement que leurs pulsions (fiction), mais de nombreux indices suggèrent aux spectateurices qu'ils le font peut-être exprès, pour le plaisir.

Par le truchement d'un regard complice ou par des commentaires trop « fins » pour être honnêtes, les clowns montrent aux spectateurices qu'ils *choisissent* de s'engouffrer dans des voies impossibles, sporadiquement conscients de leur propre idiotie – conscient et heureux de la farce qu'ils s'apprêtent à jouer.

Ici par exemple, c'est le cognac pour les blessés qui suggère le plaisir de l'acteur qui engage son personnage dans un duel à mort.

La construction de l'auguste repose ainsi presque tout entière sur cette contradiction non-résolue du malicieux abruti : dans le jeu des clowns, tout est ostensiblement faux, mais tout est pris très au sérieux.

13 minutes

A ce vertigineux paradoxe, vient encore s'ajouter un dernier élément de trouble : l'échange constant avec le public et la subversivité de la performance.

Dans le Duel à la dynamite, Barrio se moque d'une dame, tente d'attaquer un monsieur qui lui a lancé une tomate, puis se cache dans les gradins avec de la dynamite dans le dos pour que Rhum ne le fasse pas sauter. Certes, il est sans cesse recadré par le clown de sorte que les spectateurices se sentent mis en danger par l'auguste, mais pas trop.

Cependant, certains imprévus laissent aux clowns l'occasion de dépasser allégrement les limites. Albert Fratellini raconte ainsi comment il lui arriva de plonger, mains en avant, sous les jupes d'une dame, assise au premier rang qui n'avait pas de culotte... et de souligner l'événement ! (Une autre époque heureusement !)

Même pour l'époque, l'action est « exagérée » et la mesure de ce qui est admis est largement dépassée.

est plutôt dans l'itinéraire : les chemins complexes qu'emprunte le chaman dans ses voyages et qu'il raconte par le chant révèlent une expérience de progression, tout comme les galeries souterraines de grottes font apparaître puis disparaître les images ».

Cette exagération est d'autant plus transgressive qu'elle est incontrôlable, elle peut survenir n'importe quand. Mais, en fait, c'est justement *pour* cette **potentialité subversive de la performance** que les clowns sont adorés du public.

Conclusion

Ainsi les clowns sont des êtres de fiction, entrés par effraction dans le réel.

Des êtres *dont* la fiction se double constamment du réel malicieux de l'acteur.

Inversement, pour le public, ils ont toutes les caractéristiques de vraies personnes, puisqu'il est possible d'échanger avec eux. Mais le réalisme de ces personnes s'enfonce dans l'imaginaire aussi loin que leurs réactions, bien que démesurées, sont sincères et spontanées. Le public, « branché » à leur réalité, les comprend malgré l'in vraisemblance de l'ensemble.

Ainsi, c'est l'échange qui conditionne l'acceptation des comportements anormaux et de la fiction. La fiction, quant à elle, conditionne le rire. Car le public rit aussi fort que sont corrélés son empathie réelle et sa perception que tout est archi-faux.

Beaucoup, néanmoins, se laissent encore tromper. Ainsi, à chaque fois que de nouveaux clowns apparaissent (Dullin, Mnouchkine, Cervantès...), il est des commentateurs très sérieux qui, comme des enfants, se demandent s'il s'agit de *vrais* clowns. Mais c'est oublier qu'en vrai, un clown c'est une fiction : ça n'existe pas.