



**HAL**  
open science

## Mime et clown×e×s : histoires croisées

Éléonore Martin

► **To cite this version:**

Éléonore Martin. Mime et clown×e×s : histoires croisées. Horizons/Théâtre : revue d'études théâtrales, 2023, 16-17, Les ailleurs du mime, Eléonore Martin, Géraldine Moreau, Erico José Souza de Oliveira (dir.), pp.68-96. <10.4000/139ws>. <hal-04354572>

**HAL Id: hal-04354572**

**<https://hal.science/hal-04354572v1>**

Submitted on 1 May 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



**Horizons/Théâtre**  
Revue d'études théâtrales  
**16-17 | 2023**  
**Les ailleurs du mime**

---

## Mimes et clown·e·s : histoires croisées

Éléonore Martin

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/4297>  
DOI : 10.4000/139ws  
ISSN : 2678-5420

### Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

### Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2023  
Pagination : 68-96  
ISSN : 2261-4591

### Référence électronique

Éléonore Martin, « Mimes et clown·e·s : histoires croisées », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 16-17 | 2023, mis en ligne le 10 juillet 2023, consulté le 10 février 2025. URL : <http://journals.openedition.org/ht/4297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/139ws>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

# ÉLÉONORE MARTIN

Éléonore Martin est maîtresse de conférences en Arts du spectacle à l'Université Bordeaux Montaigne, membre de l'unité de recherche ARTES (UR 24141), et Vice-Présidente de la SOFETH (Société française d'Ethnoscénologie, ONG agréée Unesco) depuis décembre 2020. Ses travaux portent sur les pratiques spectaculaires chinoises traditionnelles et contemporaines, l'anthropologie des arts vivants et les arts du cirque, axes autour desquels elle a publié de nombreux articles (*L'Ethnographie*, *Cahiers d'ARTES*, *Horizons/Théâtre...*). Elle a également codirigé plusieurs collectifs dont le numéro *Scènes et cultures du monde : quels objets pour quelles approches ?* à paraître à l'automne 2023 dans la revue *L'Ethnographie, Création • Pratiques • Publics*. Pour la liste complète de ses publications, voir <https://cv.hal.science/eleonore-martin>.

Courriel : [eleonore.martin@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:eleonore.martin@u-bordeaux-montaigne.fr)

**RÉSUMÉ :** Cet article explore les liens entre l'art clownesque et les arts du mime et du geste dans une perspective diachronique, du XIX<sup>e</sup> siècle, âge d'or de la pantomime qui voit également l'apparition du personnage de « clown », jusqu'à la création de l'École Internationale de théâtre Jacques Lecoq, en 1956, qui propose un enseignement autour du jeu physique, des techniques du mouvement et du jeu clownesque. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les figures du mime et du clown voient leur histoire mêlée, voire superposée, notamment dans l'imaginaire culturel et social qui les représente ensemble, avec une égale fascination pour ces artistes du geste dont les formes de rire témoignent de l'esprit du temps. Cette période est abordée à travers l'exemple de Félia Mallet. Ensuite, nous traitons de l'influence des trois clowns Fratellini, Paul, François et Albert, auprès des artistes de

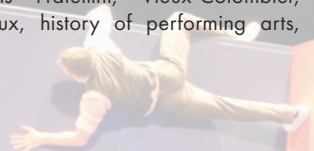
théâtre, comme Jacques Copeau/Suzanne Bing et leur école du Vieux-Colombier. Arts du geste et art clownesque sont alors pensés comme outils de l'acteur-riche. Enfin, nous revenons sur le « mime corporel » d'Étienne Decroux qui, au cours du premier XX<sup>e</sup> siècle, légitime son art en excluant le comique, le clown et la pantomime afin d'en faire un art autonome. Avec lui, l'histoire croisée des mimes et des clowns tend à bifurquer mais l'on verra que les points de contact entre les deux arts sont encore nombreux dans le second XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui.

**MOTS-CLÉS :** pantomime, mime, clown, Félia Mallet, Fratellini, Vieux-Colombier, Étienne Decroux, histoire des spectacles, cirque.

**ABSTRACT:** This article will explore the links between the art of clowning and the art of mime in a diachronic perspective, from the 19th century, the golden age of pantomime, which also saw the appearance of the character of the 'clown', to the creation of the Jacques Lecoq International Theatre School in 1956, which offers teaching in physical acting, movement techniques and clowning. Since the end of the 19th century, the history of mime and clown has been intertwined, even superimposed, particularly in the cultural and social imagination that represents them together, with an equal fascination for these physical artists whose forms of laughter bear witness to the spirit of the times. This period will be approached through the example of Félia Mallet. We will then discuss the influence of the three Fratellini clowns, Paul, François and Albert, on theatre artists such as Jacques Copeau/Suzanne Bing and their school at the Vieux-

Colombier. Gesture arts and clowning are then thought of as tools for the actor. Finally, we will return to Étienne Decroux's 'corporeal mime'. During the first part of the 20th century, he legitimised his art by excluding comedy, clowning and pantomime in order to make it an autonomous art. With him, the crossed history of mimes and clowns tends to branch off, but we will see that the points of contact between both arts are still numerous in the second 20th century and up to the present day.

**KEYWORDS:** pantomime, mime, clown, Félia Mallet, clowns Fratellini, Vieux-Colombier, Étienne Decroux, history of performing arts, circus.



# Mimes et clown·e·s : histoires croisées

LA GENÈSE DE CET ARTICLE COMMENCE PAR L’AFFIRMATION : « un clown, ça mime pas », glanée au cours de recherches précédentes<sup>1</sup>. Lors d’un entretien avec Sabrina Maillé<sup>2</sup>, artiste clowne de la Compagnie Terre Sauvage, elle m’a rapporté cette critique qui lui a été faite par une spectatrice – pratiquant le clown – à propos du spectacle sans parole, *Nez à nue* présenté au Festival Off d’Avignon en 2012. Cette affirmation a surpris l’artiste, comme elle m’a surpris, tant il nous paraissait évident que l’art clownesque, surtout quand il n’avait pas recours à la parole, employait les arts du geste et du mime. Cela ne semblait pas si évident et c’est pourquoi j’ai souhaité explorer davantage les liens entre ces deux expressions artistiques. Outre le fait de revenir sur les nombreux points communs entre ces deux genres spectaculaires, cette exploration permettra de croiser leurs histoires, appréhendées en général séparément, et de faire émerger les discours, les représentations sociales et culturelles autour de l’art clownesque et des arts du mime et du geste.

Plutôt que de « raconter l’histoire » du mime et du clown déjà bien balisée, notamment grâce aux travaux d’Ariane Martinez<sup>3</sup>, Gilles Bonnet<sup>4</sup> et Arnaud Rykner<sup>5</sup> pour la pantomime, et de Philippe Goudard<sup>6</sup>, Zed Cézard<sup>7</sup> et de Tristan Rémy<sup>8</sup> pour les clown·e·s, il s’agit plutôt ici de les mettre en perspective sur un temps long, en diachronie. On partira du XIX<sup>e</sup> siècle, âge d’or de la pantomime qui voit également l’apparition du personnage de « clown », jusqu’à la création de l’École Internationale de théâtre Jacques Lecoq, en 1956, qui propose un enseignement autour du jeu physique, des techniques du mouvement et du jeu clownesque.

Il convient à ce stade d’éclaircir le flou terminologique autour des termes « pantomime » et « mime ». Le terme « pantomime » a d’abord été employé au masculin pour désigner l’acteur, et il est, par la suite, remplacé par le mot « mime ». *La pantomime*, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qualifie à la fois « un art de représenter par des gestes les sentiments (que ce soit un jeu muet ou non) » et/ou « une pièce où les auteurs ne s’expriment que par des gestes<sup>9</sup> ». D’emblée réside une ambiguïté : la pantomime désigne à la fois un

art du geste et un genre dramatique. La confusion entre artiste (mime) et genre (pantomime) s'accroît avec le développement du monomime à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus généralement, les arts du geste (mime/pantomime) sont souvent associés à un autre savoir-faire selon les sujets abordés : mime et chant, mime et clown, mime et acrobatie, etc. L'hybridité est en quelque sorte constitutive de la pantomime, comme le montre Ariane Martinez dans l'introduction de son ouvrage *La pantomime, théâtre en mineur*, lorsqu'elle rappelle les différentes pratiques de l'époque : « pantomime-mélodrame », « pantomime-réaliste », « pantomime-féerie », « ballet-pantomime » ou encore « pantomime sautante »<sup>10</sup>. Les inspirations du genre sont également multiples puisqu'il puise principalement dans la *commedia dell'arte* et la pantomime anglaise (ou « à l'anglaise », ou encore « victorienne »)<sup>11</sup>, mêlant « comique et tonalité macabre »<sup>12</sup>. Le personnage du clown<sup>13</sup> serait issu de ce genre anglais et le clown Joseph Grimaldi dit « Joey Grimaldi » (1778-1837), « qui fut à la fois l'Auriol et le Deburau de l'Angleterre »<sup>14</sup> en aurait été l'une des figures tutélaires. Aussi peut-on affirmer que clown et pantomime sont indissociables : le personnage du clown utilise l'art des gestes pour s'exprimer dans une pièce de pantomime. Parmi les clowns célèbres de l'époque connus pour leur jeu pantomimique et leur drôlerie, nous pouvons citer les frères Hanlon-Lees<sup>15</sup>, le clown Medrano<sup>16</sup>, Harry Payne, Footit et Chocolat, etc. Ils ont fasciné les artistes de leur époque : écrivains (Huysmans, Goncourt, Champsaur)<sup>17</sup>, peintres (Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec), affichistes (Chéret, Willette), photographes (Chamberlin, Nadar), caricaturistes (Cham, Gavarni) les ont représentés. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les figures du mime et du clown voient leur histoire mêlée, voire superposée, notamment dans l'imaginaire culturel et social qui les représente ensemble, avec une égale fascination pour ces artistes du geste dont les formes de rire témoignent de l'esprit du temps.

Dans une première partie, nous nous intéresserons aux liens entre la pantomime fin-de-siècle et l'art clownesque, notamment à travers la question du rire. L'exemple de Félicia Mallet, mime, chanteuse, acrobate, permettra de saisir les différentes connotations que revêt la comparaison au clown dans la presse française de l'époque. Le rapprochement avec l'art clownesque est en effet un élément récurrent pour parler de son art alors que Félicia Mallet est surtout connue comme mime.

Dans une deuxième partie, nous traiterons de l'influence des trois clowns Fratellini, Paul, François et Albert, auprès des artistes de théâtre, comme Jacques Copeau et son école du Vieux-Colombier. Art mimique et art clownesque sont alors pensés comme outils de l'acteur-riche. La formation au

Vieux-Colombier propose ainsi d'acquérir des techniques corporelles comme la pantomime et le jeu de *commedia dell'arte*, l'acrobatie, l'art clownesque, enseignés dans les années 1920 par les clowns Fratellini. Chez Jacques Lecoq, héritier de Copeau via l'enseignement de Jean Dasté, les arts du mime et du geste côtoient l'art clownesque et l'acrobatie dramatique, deux pratiques enseignées à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq créée en 1956.

Enfin dans une dernière partie, nous reviendrons sur le « mime corporel » d'Étienne Decroux qui, au cours du premier xx<sup>e</sup> siècle, légitime son art en excluant le comique, le clown et la pantomime afin d'en faire un art autonome. Avec lui, l'histoire croisée des mimes et des clowns tend à bifurquer mais l'on verra que les points de contact entre les deux arts sont encore nombreux aujourd'hui.

### **Mimes et clowns à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : portrait de Félicia Mallet (1863-1928)**

Dans les pantomimes fin-de-siècle, les registres de l'effroi et du rire se côtoient souvent et s'engendrent l'un l'autre : le rire de la « pantomime noire »<sup>18</sup> provoque l'effroi tandis que le macabre, souvent hyperbolisé dans la pantomime, provoque par effet retour le rire. Par exemple, dans *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte, Colombine succombe à l'excès de chatouilles faites par son mari. On est ici dans l'esprit fin de siècle avec son goût pour un rire noir, décadent, qui mêle fumisme et pessimisme. Les mimes célèbres font rire comme Jean-Gaspard et Charles Deburau<sup>19</sup>, Paul Legrand, Séverin, Félicia Mallet, Georges Wague et ce rire n'est pas toujours joyeux, « bon enfant » mais « convulsif », « gestuel », « grinçant ». Le terme « clown » s'impose donc comme associé au rire, notamment en raison des pantomimes clownesques qui font le succès de la figure à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Afin d'explorer les liens entre art pantomimique et art clownesque, j'ai préféré m'attacher à une figure moins représentée dans l'historiographie du genre mais pourtant très célèbre en son temps : Félicia Mallet. Dans cette perspective, on peut remarquer à quel point l'histoire du mime s'est construite comme une histoire essentiellement masculine avec ses figures emblématiques : Deburau (père et fils), Séverin, Wague, puis Decroux, Barrault, Marceau et Lecoq. Pourtant, il y a eu des femmes clowns, comme Yvette Damoiseau-Spiessert, Cha-U-Kao, et des femmes mimes, comme Félicia Mallet, Caroline Otéro. Afin de participer à l'émergence du matrimoine artistique de l'époque, j'ai choisi d'évoquer Félicia Mallet plutôt que de faire une énième analyse de Séverin ou Wague<sup>20</sup>.

Artiste bordelaise, mime et chanteuse, Félicia Mallet fut une grande vedette au tournant du xx<sup>e</sup> siècle. Elle a souvent incarné les personnages masculins de Pierrot<sup>21</sup>. Cette artiste, peu connue aujourd'hui, était une personnalité importante dans les années 1890, comme en témoigne sa forte présence médiatique. L'ouvrage *Figures contemporaines tirées de l'album de Mariani*<sup>22</sup> donne une place à sa biographie aux côtés de nombreuses personnalités marquantes telles que Coquelin aîné et cadet, Bouchor, Alexandre Dumas, Jules Massenet, Catulle Mendès, Rodin, Sarah Bernhardt ou encore Zola pour n'en citer que quelques-uns. C'est dire son importance puisque d'autres personnalités, célèbres à l'époque comme la comédienne Réjane, n'y figurent pas. Félicia Mallet y est présentée comme une « étonnante artiste de ce temps [...] à la juste réputation qu'elle a conquise », dont on ne peut nier la vocation. Une artiste importante donc, mais vite oubliée<sup>23</sup> quand, en 1913, frappée de paralysie, elle est obligée de quitter la scène<sup>24</sup>. Cependant, son souvenir est encore vif dans les années 1930 puisqu'elle est évoquée aux côtés des plus célèbres vedettes de l'époque dans un article consacré aux liens entre la vie théâtrale et les autres arts spectaculaires :

Le cirque et le music-hall sont entrés dans la vie théâtrale au même titre que le cinéma, et bien avant lui. M. Jacques Fréjaville en traitait, il y a quelques années, dans son ouvrage, *Le Music-Hall*, qui nous initiait aux usages, aux mœurs, à l'esthétique de ce milieu assez fermé. Certains artistes, comme les Fratellini, Grock, Félicia Mallet, Maurice Chevallier, Mistinguett, Charlie Chaplin, Batty (ici le cinéma et le music-hall se confondent), puis ces blocs enfarinés qui firent rire toute la jeunesse de jadis, Footit et Chocolat, et cent autres, sont entrés dans la célébrité, tout comme un grand acteur, un grand peintre, un grand écrivain, un grand aviateur, un grand champion<sup>25</sup>.

Félicia Mallet est devenue célèbre dans *L'Enfant prodigue*, pantomime en trois actes de Michel Carré (fils) où elle joue Pierrot fils en 1890 aux Bouffes-Parisiens, succès repris en 1893<sup>26</sup> [Fig. 1, ci-contre]. Le 13 septembre 1890, *L'Univers Illustré*, hebdomadaire d'actualité, montre que Félicia Mallet « par sa mimique endiablée et savante » était la vedette du spectacle, bien qu'elle fût accompagnée de grands acteur-riche-s comme Courtès, M<sup>me</sup> Crosnier du Théâtre-Français et M<sup>lle</sup> Bianca Duhamel, une « séduisante » et jeune actrice<sup>27</sup>. C'est donc à sa qualité de mime qu'elle doit sa notoriété<sup>28</sup>. En 1892, Félicia Mallet joue également au Nouveau-Théâtre une pantomime en trois actes intitulée *La Danseuse de corde* de Aurélien Scholl et Jules Roques [Fig. 2, ci-contre]. Jean Jullien dans sa critique dramatique pour le journal *Paris* du



**Figure 1.** Adolphe Willette, *L'Enfant prodigue*, affiche, 1890.  
© Bibliothèque nationale de France.



**Figure 2.** Jules Chéret, *La Danseuse de cordes*, affiche, 1892.  
© Paris Musées/Musée Carnavalet – Histoire de Paris.

22 février 1892, décrit ce grand spectacle « dans lequel les genres anglais et français se confondent<sup>29</sup> » et termine ainsi son article :

Cette action ténue se déroule dans un cadre énorme, tour à tour foyer de cirque, bar anglais, alhambra ; des tableaux exacts, mouvementés, mêlés de clowneries, de ballets et même de chant le remplissent agréablement ; et puis il y a Félicia Mallet<sup>30</sup>.

« Et puis, il y a Félicia Mallet », l'évocation de cette dernière semble suffire à satisfaire le spectateur et à assurer le succès du spectacle ; il n'est pas nécessaire de commenter davantage tant son talent est *éloquent*. Dans cette pièce de pantomime, le mélange des expressions du jeu (« clowneries, ballets et chant ») témoigne de l'hybridité des pantomimes et du savoir-faire pluridisciplinaire des artistes. Dans cette citation, le cirque est évoqué comme lieu et non comme genre, bien que la danseuse de corde soit un personnage circassien.

Félicia Mallet connaît d'autres succès en tant que chanteuse et c'est son expression qui frappe à chaque fois ; elle accompagne ses chansons par des gestes et des mimiques comme en témoigne un article du quotidien *Gil Blas* du 4 février 1898<sup>31</sup> :

Tout à coup, il y a un mois à peine, Mlle Félicia Mallet, plus célèbre jusqu'ici comme mime que comme diseuse, débute à Montmartre : elle y chante des choses violentes, fougueuses, passionnées, dramatiques, mais d'une forme exquise, et voilà que dans la salle accoutumée aux flonflons, éclatent de frénétiques applaudissements s'adressant autant à l'auteur de ces chansons nouvelles qu'à leur admirable interprète.

Si son jeu est souvent évoqué pour sa force et son expressivité, il est aussi comparé au clown, puisqu'elle joue également dans des pièces où « genres français et anglais se confondent » comme dans *La Danseuse de corde*. Séverine, première femme journaliste de l'époque, et « marraine » de Félicia Mallet<sup>32</sup>, a tracé plusieurs fois son portrait en soulignant sa grande palette de jeu expressif (tragique et comique), dû à sa triple pratique de comédienne, mime et acrobate :

Vous souvient-il de qu'elle fut [*sic*] sous ce bonnet-là, Félicia Mallet, dans cette fantaisie qui a nom Barbe-Bleuette, et où elle trouva moyen d'être une mime de génie, cocasse à faire pleurer, terrifiante à faire fuir ? [...] Cette actrice [...] est capable de jouer – supérieurement – le drame, la comédie, la pantomime, qui dit le couplet comme pas une, qui sait, au gré de son caprice, faire frémir ou faire rire, qui a de la grâce comme une femme, de la

souplesse comme un acrobate, de l'ampleur comme un tragédien, cette fille de Dejazet et de Debureau [*sic*], cette filleule du grand Frédérick [...] (*Gil Blas*, 1890<sup>33</sup>)

Il faut, pour cela, ce navet électrique de Félicia Mallet, mime, clown, pierreuse géniale, fille naturelle de Frédérick Lemaître et de Debureau [*sic*] – avec un regard de Bruant ! (*L'Écho de Paris*, 1893<sup>34</sup>)

Un bout de femme pas plus haut que ça, mince extraordinairement, avec des gracilités de demoiselle obstinée et des grâces de jeune clown, une souplesse déconcertante, et le geste à la fois brutal et joli, spirituel toujours. [...] Cela court, bouge, s'agite, fait en une seconde trois niques et dix pirouettes, comme si du vif-argent courait dans ces grêles veines bleues... (*Album de Mariani*, 1894<sup>35</sup>)

Cette description rend compte de la qualité de sa gestuelle à la fois délicate et énergique en utilisant la comparaison avec le « clown ». Autrement dit, ce n'est pas le rire qui est ici mis en valeur et qui justifierait la comparaison, mais la gestuelle. Cette acception du terme « clown » peut étonner aujourd'hui, car elle détonne avec l'image d'un personnage grossier, nerveux, à l'humour macabre qui avait cours à la fin du siècle. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le « clown » n'est pas seulement celui qui fait rire mais celui dont la gestuelle est hors norme, remarquable. Il est intéressant de relever que Jean-Gaspard Debureau était également un paillasse-acrobate « à la naïveté d'enfant », talent qui lui a permis de se distinguer, notamment pour ses entrées sur les mains. Dans l'article « Clowns et Paillasses », signé du pseudonyme Jean Frolo, du *Petit Parisien* le 1<sup>er</sup> août 1889, l'expression « clownesse ou femme clown » signifie la femme acrobate qui « rivalis[e] sous le rapport de la souplesse et de la dislocation avec les clowns masculins<sup>36</sup> ». Ainsi lorsque Félicia Mallet est comparée au clown, c'est davantage pour sa souplesse et la qualité de ses gestes que pour le comique qu'elle produit.

Dans un article hommage écrit au moment de sa disparition dans l'hebdomadaire *La Femme de France* du 15 avril 1928, la référence qui lie Félicia Mallet aux Hanlon-Lees va dans le même sens :

En 1889, elle créait *l'Enfant prodigue*, une délicieuse pantomime, sur un thème éternel modernisé où elle s'était fait elle-même son rôle, un Pierrot de Willette, moderne, en habit noir comme les Hanlon-Lee [*sic*], les clowns fameux, avec la collerette blanche et un blanc visage, un Pierrot du Chat-Noir. La pantomime, lancée en plein été, fit plus de cent représentations<sup>37</sup>.

La comparaison aux Hanlon-Lees, connus pour leurs grands spectacles de pantomime acrobatique<sup>38</sup>, renvoie là encore à la dimension « acrobatique »

du jeu de Félicia Mallet, et toute la « panoplie fin de siècle » est ici évoquée pour renvoyer aussi bien à son art du geste qu'à son art du rire : le Pierrot de Willette, le Pierrot du Chat-Noir. Cependant, ce qu'il est tout à fait intéressant de noter, c'est l'absence de remarque dans la presse sur le rire que provoquerait le jeu de Félicia Mallet. Pourtant, les pantomimes dans lesquelles elle joue font rire comme *Scaramouche* [Fig. 3, ci-contre]. Sans doute s'agit-il là, c'est mon hypothèse, d'un traitement genré de la pantomime dans la presse. En effet, dans *L'Enfant prodigue* où elle joue le Pierrot fils, on y décrit volontiers la violence de ses yeux bleu-vert<sup>39</sup> plutôt que le rire qu'elle provoque. Les références aux clowns renvoient à l'enfance et à la souplesse acrobatique mais pas au rire, ou du moins le rire n'est pas évoqué. Pourtant, les clowns, ce sont par définition des « hommes caoutchouc » qui sont de « braves gens qui amusent les enfants et font rire à gorge déployée les hommes sérieux<sup>40</sup> ». Mais l'on remarque que la figure du clown et le rire sont une affaire d'hommes. Par exemple, la description du clown Medrano met clairement en avant le rire qu'il provoque :

Moitié pierrot, moitié jongleur, Médrano [*sic*] dit *Boum-Boum*, désopilerait la rate à l'anglais le plus hypocondre ; c'est un pince-sans-rire ; sa gaité n'est pas bruyante, elle est de bon aloi ; il est d'une souplesse rare et ne tombe jamais en paillasse<sup>41</sup>.

Félicia Mallet serait-elle la seule clowne qui ne fait pas rire du tout ? On peut raisonnablement en douter étant donné son succès et son statut de vedette.

Enfin, la comparaison avec le clown est parfois utilisée dans un sens péjoratif et renvoie à une certaine hiérarchie des spectacles qui s'organiserait ainsi : le théâtre, puis la pantomime et enfin les spectacles du cirque dont les pantomimes clownesques font partie. Ainsi, dans certaines critiques, à propos de *La Danseuse de corde*, on peut lire « [...] on peut regretter de voir son talent [celui de Félicia Mallet] si personnel mêlé à cette aventure clownesque<sup>42</sup> » ou encore à propos de *L'Enfant prodigue*, « [i]l y avait alors une demi-comédienne : Félicia Mallet, qui avait quelque renom de mime. Au lieu de concentrer sur son visage l'expression à rendre, elle l'évaporait en clownerie de mouvements. Elle manquait d'âme<sup>43</sup> ». Ici, le critique lui reproche de ne pas se concentrer sur le jeu physiognomique. Comme on le voit, les « clowneries » sont un terme péjoratif qui renvoie à la hiérarchie des spectacles évoquée plus haut : l'art clownesque se situe alors en bas de l'échelle, et semble seulement bon pour le cirque.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, deux régimes comiques dominent donc dans la pantomime, comme l'a mis en évidence Julien Schuh :



Figure 3. Jules Chéret, *Scaramouche*, affiche, 1891.

© Bibliothèque nationale de France.

Dès cette époque, l'opposition entre deux grandes formes de comique de la pantomime, qu'on retrouvera dans toute l'histoire du genre, est en place : d'un côté, le « comique absolu » du *slapstick* échevelé, fondé sur la gesticulation insensée, le rire corporel ; de l'autre, un comique parodique, autoréflexif, fondé sur le mélange des genres. Le premier, véritable spectacle populaire issu des numéros de foire et de la pantomime anglaise, triomphera au cirque et au music-hall ; le second, sa version intellectualisée et littéraire, tentera d'intégrer les scènes légitimes du théâtre sérieux sans jamais réellement percer<sup>44</sup>.

La répartition des types de rire et la réception des pièces dépend davantage des lieux où sont présentés les spectacles. À propos de Félicia Mallet, ses qualités de comédienne seront davantage mises en avant au Nouveau-Théâtre qu'au Cercle Funambulesque, où ce sont ses talents d'acrobate qui seront loués.

À la fin du siècle, la pantomime commence à opérer une distinction entre ce qui relève du « sérieux » et du « comique » mais *a priori* sans rupture franche, puisque ces deux veines coexistent encore. En revanche, au xx<sup>e</sup> siècle, la dimension sérieuse du mime sera revendiquée haut et fort par Decroux afin de légitimer cette pratique et de la faire accéder au statut d'art autonome, débarrassé de tout comique facile. Mais avant cela, l'art du mime aura compté dans le projet d'un acteur·rice total·e porté notamment par Jacques Copeau et Suzanne Bing. À l'École du Vieux-Colombier, ils ont fait appel aux clowns Fratellini pour enseigner leur art aux élèves.

### **Les Fratellini, Copeau/Bing et Lecoq : mime et clown dans la boîte à outils de l'acteur·rice**

Depuis la fondation du Théâtre-Libre d'André Antoine à la fin des années 1880, plusieurs réformateurs, dont Jacques Copeau, ont travaillé à renouveler le jeu de l'acteur·rice et la mise en scène contre le Conservatoire et le théâtre académique. À l'école du Vieux-Colombier (1920-1924), avec la collaboration de Suzanne Bing<sup>45</sup>, Jacques Copeau met en place un enseignement où le travail corporel est central. Outre la diction ordinaire, y sont travaillés : « [...] [l']acrobatie au tapis, [l']athlétisme en stade, [la] gymnastique ordinaire, [la] danse classique, [le] mime corporel<sup>46</sup> ». Cette nouvelle place du corps dans le travail théâtral est concomitante avec une nouvelle considération du corps dans la société de l'époque : l'hygiène corporelle, le sport, la performance sont nettement valorisés, comme en témoigne l'essor des activités physiques et de loisir en extérieur<sup>47</sup>. Or, cette recherche sur le jeu de l'acteur·rice chez Jacques Copeau est nourrie (entre

autres) par les frères Fratellini, le célèbre trio de clowns de l'époque<sup>48</sup>. Copeau est fasciné par eux et assiste régulièrement à leurs numéros au cirque Medrano, notamment en 1916, en compagnie d'André Gide<sup>49</sup>. Dans son journal, il mentionne à deux reprises sa visite aux clowns « parodistes » : une première fois, il assiste au spectacle au Cirque Medrano un soir en avril 1916 et discute avec Paul F. ; une seconde fois, le 14 septembre de la même année. Il n'est pas le seul car d'autres artistes comme André Antoine, Firmin Gémier, Charles Dullin<sup>50</sup>, Jean Cocteau ont particulièrement apprécié le travail des trois clowns. Antoine a rêvé de les voir « réaliser la merveilleuse pantomime des Goncourt, dans *Les Frères Zemgano*<sup>51</sup> » tandis que Jean Cocteau leur écrira une pièce *Le bœuf sur le toit* en 1920. Quelques années plus tôt, en 1915, Cocteau avait ramené du front une transcription nouvelle du *Songe d'une nuit d'été* pour le cirque, dans laquelle les frères Fratellini devaient jouer le rôle des ouvriers, Bottom, Flûte et Meurt-de-Faim. Ce spectacle aurait dû être donné au Cirque Medrano, avec les Gymnopédies d'Érik Satie comme musique de scène<sup>52</sup>. Cet exemple montre encore une fois les circulations entre le clown et les avant-gardes artistiques (théâtre, musique, littérature).

Selon Copeau, la spontanéité des Fratellini rappelle les jeux de l'enfance. Celle-ci est encouragée par un travail d'improvisation qui doit faire de l'acteur-riche un-e créateur-riche et non plus seulement un interprète<sup>53</sup>, ce qu'explique Albert Fratellini dans ses mémoires :

Un clown ne reçoit de l'aide de personne, il n'attend rien des auteurs. On n'écrit pas pour les clowns. Il doit, sur une trame que l'on se passe de génération en génération, broder sans cesse, créer en somme continuellement, inventer des blagues nouvelles [...] <sup>54</sup>.

Le clown attire Jacques Copeau, d'abord parce qu'il est un acrobate, « un disloqué » mais aussi parce qu'il lui rappelle l'enfance et la simplicité du jeu, notamment par l'intermédiaire de l'auguste, turbulent et naïf ; ce qui tranche avec l'esprit macabre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, Géronimo Medrano, dit « Boum Boum », participe à imposer un modèle clownesque frétilant et drôle qui tourne le dos à la mode anglaise macabre, cynique, noire. Avec lui, la figure du clown « positif », qui plaît aux enfants, commence à se développer. C'est cette figure-là de clown qui fascine Copeau ; or, les Fratellini se situent dans la lignée du célèbre Boum-Boum.

Auteurs de leur numéro, les frères Fratellini s'appuient sur un comique de geste et d'accessoire qu'ils ponctuent d'acrobaties « jamais gratuites » (*dixit* Copeau lui-même). Ils travaillent leurs entrées autour de la parodie, de l'exagération et de l'ironie. Le travail du geste est varié allant de la figuration

pour mimer ce qui n'est pas présent (s'asseoir sur une chaise invisible, etc.), à la « désarticulation » du corps ordinaire en le malmenant (prendre et recevoir des gifles, acrobaties, chutes)<sup>55</sup>. Dans leur formation, la pantomime tient une place importante comme on peut le lire dans les mémoires d'Albert Fratellini, clown sorti tout droit de la pantomime anglaise<sup>56</sup>. Il raconte que le matin était consacré aux exercices acrobatiques tandis que l'après-midi était dédié aux cours de danse, de mimique et de musique<sup>57</sup>. Cet apprentissage était nécessaire car il fallait « être apte de figurer dans des pantomimes » de toutes sortes (pantomimes acrobatiques, pantomimes nautiques, pantomimes militaires, etc.) et connaître « le jeu de physionomie<sup>58</sup> ». Ici, le jeu pantomimique renvoie aux jeux du visage (expressions et grimaces) ainsi qu'aux expressions du corps pour pallier le manque de décor, exprimer les sentiments sans parole.

Pour Copeau, les clowns sont les « vrais acteurs » dont la « pureté de style » est une source d'inspiration pour les artistes de l'époque ; il s'explique dans la préface d'*Histoire de trois clowns* de Mariel :

Vous avez déjà eu sur notre époque une influence réelle. [...] On vous distinguera toujours à vos deux traits inimitables : votre pureté de style et votre gentillesse. J'appelle « pureté de style » la perfection technique et notamment la perfection musculaire au service d'un sentiment spontané et sincère. Et j'appelle « gentillesse » dans tout ce que vous faites, le sourire de votre nature intacte. Dans les âges passés : antiquité, moyen âge, renaissance, cette qualité de « gentillesse » fut toujours accordée comme une louange suprême au comédien de race, à celui qui, divertissant par sa grimace ceux de son temps ou les ravissant par ses lazzi, ne laisse pas dépérir en lui la dignité de l'homme<sup>59</sup>.

Dans sa recherche d'un-e nouvel-le acteur-ric-e, le jeu corporel « musculaire » doit être au service de la spontanéité, permettre l'improvisation et donc l'expressivité. Tout cela relève de techniques que l'acteur doit acquérir et apprendre. Tel est le projet de l'École du Vieux-Colombier. Copeau a alors l'idée de les faire intervenir dans sa formation : « Ils occupent la chaire de clownerie dans la faculté de nouveau genre de l'Atelier de Jacques Copeau. Le Cirque Medrano est leur laboratoire d'expériences<sup>60</sup> ». Pour être exacte, ce sont « les élèves de Jacques Copeau [qui se rendent] à l'école Fratellini », comme le titre l'article du journal *Le Quotidien* du 10 juin 1923<sup>61</sup> [Fig. 4, ci-contre]. Les élèves du Vieux-Colombier s'y rendent « chaque mercredi<sup>62</sup> », et apprennent avec les « petits » des Fratellini<sup>63</sup>. Pierre Mariel imagine que « de cette union entre



Figure 4. « Les élèves de Jacques Copeau à l'École des Fratellini », *Le Quotidien*, 10 juin 1923, p. 6, [non signé].

© Bibliothèque nationale de France.

la scène et la piste peut naître [...] un renouveau du comique, et, qui sait, peut-être une formule géniale<sup>64</sup> ». C'est le reportage de Georges Martin pour *Le Petit Journal* qui, le 16 avril 1923, [Fig. 5, ci-dessous] entre le premier sur la piste du Cirque Medrano pour décrire l'enseignement des Fratellini avec force détails. Comme à son habitude, la presse qui fonctionne par définition sur la viralité de l'information va reprendre l'article de Georges Martin et le rumeur court alors que les Fratellini ont ouvert leur propre école...



Figure 5. G. Martin, « "Aoh!... Vôlez-vô être clown ?". Suivez-moi à l'école des Fratellini », *Le Petit Journal*, 16 avril 1923, p. 1.

© Bibliothèque nationale de France.

alors qu'il s'agit de celle de Copeau. Les sources journalistiques sont très précieuses à ce sujet car les Fratellini eux-mêmes et leurs biographes n'en parlent guère. Tristan Rémy évoque seulement au détour d'une phrase le fait que Copeau « ne craignait pas de faire perdre leur temps aux élèves de son école en les menant, pour qu'ils tirent profit, aux répétitions des Fratellini<sup>65</sup> ». Albert, dans ses mémoires, ne parle pas de la transmission de leur art, excepté une anecdote concernant une élève que Copeau lui aurait confiée pour qu'elle apprenne l'acrobatie auprès de lui<sup>66</sup>. Cette anecdote est d'ailleurs présentée comme une mésaventure... Nous ne trouvons pas de mention spécifique chez Copeau non plus, ni dans son journal, ni dans les registres. Quel paradoxe ! Marie-Hélène Dasté se souvient des cours à Medrano dans un entretien avec Jean-Louis Minganon :

[Les Fratellini] étaient gentils avec nous, ils nous aimaient beaucoup, mais ils nous donnaient de bons coups de trique quand même, comme aux enfants, quand on ne se montrait pas assez souple, ou assez rapide. Ils nous montraient comment faire des cascades, et un joli salut « un peu chic ! » disaient-ils<sup>67</sup>.

Pour Copeau, il s'agit de former les élèves aux arts du cirque et du clown, arts qui nécessitent aussi une connaissance de la pantomime, des *lazzi*<sup>68</sup> afin de travailler autour de personnages-types sur des canevas simples. En fait, ce travail sur la pantomime a été initié par Suzanne Bing plutôt que par Copeau lui-même, qui à l'origine était méfiant à l'égard de celle-ci, car il considérait alors que son aspect « logocentrique » entravait l'inventivité de l'artiste<sup>69</sup>. Selon Michel Serrault et Pierre Robert Lévy, le directeur du Vieux-Colombier ne pouvait pas trouver meilleurs professeurs que les Fratellini puisqu'ils « étaient passés par l'extraordinaire école de la pantomime, une des bases à l'époque de la solide éducation "circassienne". Tous trois étaient devenus d'excellents mimes<sup>70</sup> ». Dans cette citation hagiographique, il est intéressant de relever que la pantomime est attachée au cirque et que le terme « mime » porte le sens d'acteur. La pantomime apparaît ici comme complément d'apprentissage de l'artiste de cirque, notamment concernant l'expressivité du jeu des acrobates. À l'École du Vieux-Colombier, la pantomime est là « pour donner du corps » au texte. Outre les invitations de Copeau, les Fratellini se rendent également dans les cours de Charles Dullin pour parler de leur art<sup>71</sup>, ce qui montre leur influence à l'époque dans le renouvellement de l'art de l'acteur-riche.

Après la confusion d'avril 1923 entre école Fratellini et école Copeau, une nouvelle rumeur commence à circuler en novembre 1924 dans la presse selon laquelle une école de clowns va ouvrir ses portes à Paris pour

pallier le manque de « bons clowns » dont se plaignent les directeurs de théâtre<sup>72</sup>. Les professeurs ne seraient autres que les Fratellini, et peut-être Grock, à moins qu'il s'agisse d'une initiative des trois frères. L'affaire reste très floue et difficile à reconstituer, notamment parce qu'elle occupe presque exclusivement la rubrique des échos, par définition lapidaire et labile. En 1924, dans *L'Intransigeant*, un entretien mené par « J. L. » avec les trois clowns nous apprend qu'ils considèrent qu'« on naît clowns, on ne le devient pas »<sup>73</sup>. Selon le journaliste, cette impossibilité d'apprendre à devenir clown expliquerait sans doute que le projet n'ait pas vu le jour. En 1926, Pierre Lazareff revient dans le journal *Le Soir* sur ce projet et nous apprend qu'après l'École du Vieux-Colombier, les Fratellini auraient eu le projet de créer une école de clown, mais qu'ils auraient été un peu désabusés par l'expérience Copeau. La « formule géniale » rêvée par Mariel n'a pas fonctionné. En effet, l'aventure n'aurait pas « donn[é] d'excellents résultats, car elle était destinée, avant tout, aux gens du monde qui se croyaient des dispositions à la galéjade et qui déchantaient quand ils voyaient le dur labeur que nécessite le métier d'apprenti-bouffon<sup>74</sup> ». Quoi qu'il en soit, en enseignant chez Copeau, les Fratellini ont cru pouvoir déjouer les préjugés sur l'art clownesque. Ces préjugés consistaient alors à croire qu'il était très facile de « mimer la réalité » et de « rater », de tomber, etc., que cela ne demandait aucun travail. Évidemment, les Fratellini revendiquent au contraire la dimension artistique du clown, un art à part entière, pluridisciplinaire et exigeant. Lorsque Paul Fratellini échange avec Copeau, un soir d'avril, il lui expose avec conviction « les principes mêmes de son art : le mouvement, le rythme, la précision », trouvant une oreille attentive chez l'homme de théâtre<sup>75</sup>. Enseigner chez Jacques Copeau correspondait à un geste de reconnaissance et de légitimation de l'art clownesque. Cependant, à propos d'une possible école de clowns, voici ce que Paul répond au journaliste de *L'Intransigeant* et qui laisse supposer que l'expérience du Vieux-Colombier n'a pas été probante :

Un clôn, messié, [ ... ], un clôn, je pense, moi qu'on peut apprendre beaucoup de choses avec un clôn : regardez les comédiens comme ils jouent « les Fourberies de Scapin » ou « le Médecin malgré lui », maintenant que nous leur avons dit qu'un coup de bâton ou une claque ne fait pas rire s'il n'est pas donné vraiment. On apprend à faire une culbute : nous l'avons appris en quelques semaines à une dame du monde et mère de famille... Mais c'est vrai qu'on ne peut pas apprendre à n'importe qui, même à un homme souple et adroit, à tomber sans avoir peur de se faire du mal : il mettra toujours ses coudes en arrière : on lui apprendra à dire une chose drôle, on

lui donnera l'accent même, et pourtant il ne fera pas rire, c'est curieux. Il n'a pas... *dé l'anima*... « Il lui manque de l'âme », traduit Albert<sup>76</sup>.

Il est intéressant de relever le « manque d'âme » des apprentis qui, bien qu'ils puissent apprendre la technique, ne peuvent pas apprendre « l'esprit du clown ». On peut ici remarquer que cette critique est la même que celle qui a été faite à Félicia Mallet mais dans un sens contraire : ce sont ses clowneries qui lui faisaient manquer d'âme ! De Mallet aux Fratellini, le paradigme a changé.

Pour les trois frères, les apprentis-acteurs du Vieux-Colombier sont déjà trop vieux pour apprendre, ils auraient dû commencer dès l'enfance. C'est Annie Fratellini qui réalisera ce projet en 1974 en intégrant un enseignement de clown dans son école de cirque. Reprenant à son compte la phrase de ses oncles, « on naît clown, on ne le devient pas », Annie Fratellini, selon sa fille Valérie, « n'a jamais "enseigné" le clown. Par contre, elle avait une magnifique série de diapositives, de vidéos, des affiches et des photographies ». Les techniques du cirque « et celles du théâtre avec la gestuelle, le mime, la musique, la magie, le maquillage » ne suffisent cependant pas, selon elle, pour faire un clown, car « le reste vient avec l'expérience »<sup>77</sup>. Il est intéressant de constater que si l'école de cirque créée par Annie Fratellini, puis reprise par sa fille, permet de former des artistes, elle a ses limites si l'on suit ses propres critères : une école n'enseigne que des techniques, techniques qui ne font pas l'artiste et/ou le clown<sup>78</sup>. On retombe ici sur la critique de ses oncles qui les ont amenés, en leur temps, à renoncer à ce projet.

La formation de l'acteur, au début du xx<sup>e</sup> siècle, est donc envisagée comme plurielle et pluridisciplinaire : l'acteur acquiert des techniques de jeu appartenant aussi bien à l'art clownesque qu'à l'art du mime, parmi d'autres disciplines enseignées notamment chez Copeau. Il ressort qu'à cette période, l'art du mime et l'art du clown sont encore pris dans une histoire croisée où ils sont des outils complémentaires pour le jeu de l'acteur, des techniques au service du jeu plutôt que des arts autonomes.

Dans la lignée de Copeau qui associe mime et clown dans la formation de l'acteur, on pense immédiatement à l'École internationale de théâtre de Jacques Lecoq. C'est après un détour par l'Italie et la découverte de la *commedia dell'arte* que Jacques Lecoq ouvre son école. Pour lui, il s'agit de préparer l'acteur avant le travail du texte. Guy Freixe a montré dans un article qu'il a consacré au sujet que c'est à partir de 1962 que le jeu clownesque intègre l'enseignement de Lecoq, quand il réfléchit aux liens entre *commedia dell'arte* et clown de cirque<sup>79</sup>. Il s'agit alors de chercher par des exercices à mieux saisir l'émergence du rire :

J'installais la piste et chacun s'y présentait avec la seule obligation de nous faire rire. C'était terrible, ridicule, personne ne riait ; les élèves-clowns prenaient le « bide » dans l'angoisse générale ; et, à mesure que chacun passait, le même phénomène se renouvelait. Le *clown* dépité allait s'asseoir, penaud... et c'est à ce moment-là que nous commençons à rire de lui. La pédagogie était trouvée, celle du « bide »<sup>80</sup>.

Le travail de Lecoq dans les années 1960 résonne avec celui de Copeau un demi-siècle plus tôt ; tous deux ont cherché à diversifier le jeu de l'acteur en empruntant aux pratiques corporelles – clown, mime, acrobatie – pensées comme le terreau d'un nouveau jeu. Il n'est pas étonnant de ce point de vue que de nombreux-ses clown-e-s passent encore aujourd'hui par l'École Lecoq ou que celle-ci éveille des vocations de clown-e-s. C'est le cas par exemple de Meriem Menant, alias Emma la clowne, et de Catherine Germain, alias le clown Arletti, qui sont plutôt des clownes parlantes... D'autres clownes, comme Sabrina Maillé, n'ont pas fait l'école mais auraient rêvé de la faire, ce qui est tout aussi significatif du croisement et des liens entre art du mime et art du clown<sup>81</sup>.

### **Le « mime corporel », quand le clown et le mime se séparent**

L'histoire ne serait pas complète si l'on n'envisageait pas le travail d'Étienne Decroux qui a défendu, lui, une autonomie de l'art du mime. C'est avec lui que les routes du clown et du mime se sont séparées, mais seulement temporairement et même ponctuellement, si l'on peut dire.

Comme on le sait, Decroux est issu de l'École du Vieux-Colombier de Copeau. Il a suivi les cours de Jean Dorcy, qui « ayant travaillé trois ans avec les Fratellini, y était moniteur de mime et d'acrobatie en compagnie de Mayenne Copeau (Marie-Hélène Dasté) »<sup>82</sup>. Il a œuvré pour un mime corporel détaché de la « vieille » pantomime du passé, « désuète et bavarde », appelée aussi pantomime « logocentriste ». Decroux se distingue par la radicalité de sa position par rapport aux grandes figures de mimes du xx<sup>e</sup> siècle : pour lui, il faut rompre nettement avec le passé. Tout cela est bien connu, mais je voudrais interroger la manière dont cette rupture est passée par un rejet du comique. Pour en faire un art légitime et autonome, c'est-à-dire délié de la pantomime dont la dimension clownesque est essentielle, Decroux a défini le mime corporel comme un art sérieux. Cela ne veut pas dire pour autant que ses créations ne sont pas comiques parfois, ou qu'elles ne font pas rire ou au moins sourire. Il faut ici distinguer le discours théorique, pétri d'enjeux de postures et de légitimation artistique, et les pratiques :

Un art qui se respecte a sans doute son comique mais il a d'abord son sérieux. Que dirait-on si la musique, le verbe, le dessin, la statuaire, la peinture n'étaient rien d'autre que comiques<sup>83</sup> ?

Par ailleurs, pour construire le sérieux du mime corporel, il observe de manière très précise le jeu de l'acteur chinois, et je devine qu'il s'agit sans doute du jeu dans le *Jingju* 京剧 – ou opéra de Pékin – ou d'une forme apparentée : « Le jeu musculaire de l'artiste de mime est souvent saccadé. Il l'était chez les anciens mimes, il l'est chez les acteurs chinois. Et qu'est-ce que la saccade ? – C'est un plongeon dans l'acte<sup>84</sup> ». La saccade de l'acteur chinois dont parle Decroux consiste en une alternance entre des gestes exécutés en déplacement et des poses statiques, des sortes d'« arrêt sur image », mais aussi des jeux de contractions/décontractions qui correspondent au rythme du geste. Ces poses ou attitudes qui alternent avec des mouvements stylisés échappent au mimétisme du quotidien, qui selon Decroux appartient à la pantomime ancienne. Il n'est pas étonnant de ce point de vue que le jeu chinois l'intéresse.

En effet, dans le *Jingju*, les termes chinois employés pour les passages « mimés » (tels que coudre, nourrir les poules, ouvrir/fermer une porte, etc.) sont « *zuo* 做 » qui signifie « faire », ou encore « *zuohuo* 做活 » qui signifie littéralement « faire la vie » ou « rendre vivant ». À propos de ces dénominations, il est intéressant de noter que le point de vue n'est pas le même entre la France et la Chine : le terme français « mime », qui renvoie à l'imitation, se place du point de vue de l'illusion référentielle, c'est-à-dire de la représentation du réel alors qu'en Chine, *zuo* ou *zuohuo*, se place du point de vue du vivant, de la vie. Penser un art selon la catégorie du réel ou du vivant n'implique pas les mêmes choses du point de vue du faire, de la réception et du plan symbolique. Le mime corporel proposé par Decroux en opposition à la pantomime relève de ce paradigme : il se place du côté de la « vie » plutôt que de l'imitation quotidienne ou « logocentrée » de la pantomime. Cependant, il est nécessaire de préciser que le jeu chinois comporte également une dimension clownesque, portée par certains personnages comme le *chou* 丑 (littéralement « personnages laids »), et une dimension acrobatique fondamentale dans les formes traditionnelles. De ce point de vue, Decroux s'inscrit dans la lignée de Copeau et Bing qui ont adapté le *nô Kantan* afin d'explorer les fondamentaux des techniques gestuelles, musicales et dramatiques que le « patron » tentait de dégager et dont il trouvait des échos dans le traité de Zeami. Eux non plus n'ont pas retenu la dimension comique du *kyogen*, spectacle comique dit « traditionnel » souvent intercalé

entre deux pièces sérieuses de *nô*, mais ils ont seulement travaillé sur le *nô*, art « sérieux » et « noble ». Pourtant, on a vu leur attrait pour l'art clownesque des Fratellini. Mais ce n'est pas cet aspect qui les intéresse dans les spectacles asiatiques dont ils se nourrissent<sup>85</sup>. Ils ne semblent retenir qu'un aspect « sacré » du geste.

\*

\* \* \*

Finalement, hormis le moment Decroux, qui a été essentiel du point de vue de la légitimation du mime corporel, les mimes et les clowns ont une histoire tout à fait entrelacée. Leurs arts coexistent dans les mêmes spectacles au moins depuis la pantomime du XIX<sup>e</sup> siècle. Le portrait de Félicia Mallet, invisibilisée dans l'historiographie des arts du spectacle vivant, a permis de montrer combien les deux arts, mimique et clownesque, sont mêlés jusqu'à la superposition parfois. Cependant, l'acception des termes « clownesque » ou « clowneries » est particulière concernant Félicia Mallet par rapport aux mimes masculins de son époque. En effet, dans la critique, ils signifient l'agilité et la souplesse, bref la gestuelle, mais pas le comique et le rire. On a pu ainsi conclure au traitement genré du clownesque qui semble refuser le rire aux femmes au profit des *beaux* mouvements. Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, les arts du geste et du mime ainsi que l'art clownesque<sup>86</sup> sont pensés comme des techniques complémentaires dans l'apprentissage et la formation de l'acteur-riche et dans le projet d'un-e acteur-riche total-e, depuis Bing/Copeau jusqu'à Lecoq. Le trio Fratellini a joué un rôle important dans ce projet, comme en témoigne la presse française de l'époque, qui insiste notamment sur leur rôle au Vieux-Colombier et évoque les projets de collaboration avec Cocteau. C'est dire l'importance des circulations entre clowns et avant-gardes artistiques<sup>87</sup>.

Depuis Decroux, le mime semble s'être séparé du clown, cependant que le clown ne semble pas avoir renoncé au mime, comme ce fut le cas de Pierre Étaix ou du clown Dimitri, lequel fut d'ailleurs formé par Decroux puis par Marceau. Parmi les élèves de Decroux on compte aussi : le Théâtre du mouvement qui a continué à explorer la veine poétique du maître ; Raymond Devos, devenu un humoriste célèbre dans la veine politique et sociale ; et bien sûr, Marcel Marceau avec son personnage « Bip ». Le mime Marceau s'est au contraire inscrit dans la tradition de la pantomime dite « blanche » des Pierrots en proposant un mime figuratif et illusionniste, tout ce à quoi Decroux s'opposait. Il traite de sujets « sérieux » et y introduit aussi une

dimension comique, burlesque, même si elle n'est pas tout à fait clownesque. L'histoire du mime au xx<sup>e</sup> siècle n'a pas totalement rompu avec le jeu clownesque et plus largement le comique hérité de la pantomime.

Aujourd'hui, de nombreux-euses clown-e-s considèrent le mime et plus généralement les arts du geste comme essentiels dans leur pratique. Par exemple, dans le spectacle de cirque *L'Hiver rude* (2021) de la compagnie La Générale posthume, une des artistes explique qu'elle a pris des cours de mime pendant un an pour parfaire son jeu. Inversement, on peut remarquer la forte présence de clown-e-s et plus généralement du cirque au Festival Mimos de Périgueux, et cela depuis sa fondation, comme en témoignent les archives de la base SoMim et la programmation de ces dernières années.

## Bibliographie

- « Jacques Copeau aux Fratellini », rubrique « Les Théâtres », *Le Petit Journal*, 29 décembre 1923, p. 4.
- « Les élèves de Jacques Copeau à l'École des Fratellini », *Le Quotidien*, 10 juin 1923, p. 6, [non signé].
- « Une école de clowns », rubrique « Les journaux », *L'Action*, 17 avril 1923, p. 3.
- ASTRUC Gabriel, *Le Pavillon des fantômes, souvenirs*, Paris, Grasset, 1929.
- BERTON Claude, « Marie Talma », rubrique « Le Théâtre et la vie » *La Femme de France*, 15 avril 1928, p. 18.
- BONNET Gilles, *La pantomime noire (1836-1896)*, Paris, Hermann, 2014.
- CEZARD Zed, « Figure féminine du clown : enjeux et représentations », *Les Cahiers de l'Idiotie*, n° 3 : « Le Clown : une utopie pour notre temps ? », Florence Vinit (dir.), 2011, p. 79-92.
- CEZARD Zed, « La clown : un idéal impossible ? », *Recherches féministes*, 25(2), 2012, p. 157-172. URL : <https://doi.org/10.7202/1013528ar>.
- CEZARD Zed, *Les « nouveaux » clowns : approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- CLARETIE Jules, « Les aventures d'un clown », rubrique « Paris, il y a quarante ans », *Les Annales politiques et littéraires*, 4 février 1912, p. 2.
- CONTE Édouard, « Coureurs de plages », rubriques « Hommes et choses », *La Dépêche* (Toulouse), 9 septembre 1925, p. 1.
- COPEAU Jacques, *Registres III (1), Les Registres du Vieux Colombier*, Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre Saint-Denis (textes établis par), Paris, Gallimard, 1979.
- COPEAU Jacques, *Journal 1916-1948*, Claude Sicard (textes assemblés par), vol. n° 2, Paris, Éditions Seghers, 1991.
- COPEAU Jacques, *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier*, Claude Sicard (textes établis, présentés et annotés par), Paris, Gallimard, 2000.

- CRUCY François, « La leçon des Fratellini », *Le Petit Parisien*, 18 avril 1923, p. 4.
- CYMBALUM, « Les chansons d'Henry de Fleurigny. Mlle Félicia Mallet », *Gil Blas*, 4 février 1898, p. 2.
- DAMON, rubrique « Théâtres », *L'Univers Illustré*, 13 septembre 1890, p. 6-7.
- DAUDET-ROCHERAY Georges, rubrique « Premières représentations », *Le Petit Moniteur universel*, 7 février 1892, p. 3.
- DECROUX Étienne, *Paroles sur le mime*, Paris, Éd. Librairie Théâtrale, 1963.
- DELTEIL Léo et GIL BAER Roger, « Les Théâtres disparus. Dubureau [sic] et les Funambules », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> novembre 1909, p. 22 et 24.
- DOYON Raphaëlle, « Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau : enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral », dans Philippe Garric (dir.), *La construction des patrimoines en question(s) : Contextes, acteurs, processus* [en ligne], Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 9-42. URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/7180>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.7180>.
- DUVAL Charles, « Les clowns », rubrique « Petites chroniques », *Le Petit Caporal*, 13 décembre 1887, p. 3.
- FARINA M. et MONCADA C., « Pantomimes et mimes », *Comœdia*, 28 juillet 1920, p. 1.
- FLANDRIN Laure, *Le rire*, Paris, La Découverte, 2021.
- FRATELLINI Albert, *Nous, les Fratellini*, Paris, Grasset, 1955.
- FRATELLINI Annie, *Destin de clowns*, Lyon, La Manufacture, 1989.
- FRATELLINI Valérie, « Ça mange quoi, un clown ? Soliloque d'une dinosaure », *Jeu*, n° 104, 2002, p. 109-115.
- FREIXE Guy, *La Filiation Copeau. Lecoq. Mnouchkine*, Laverune, L'Entretemps, 2014.
- FREIXE Guy, « Le Clown dans l'Enseignement de Jacques Lecoq », *Revista Cena*, Porto Alegre, n° 24, jan./abr. 2018, p. 46-54.
- FROLLO Jean, « Clowns et Paillasse », *Le Petit Parisien*, 1er août 1889, p. 1.
- GAUDREAULT André, DULAC Nicolas, HIDALGO Santiago (dir.), *A companion to early cinema*, New Jersey, John Wiley et Sons, 2012.
- GOUDARD Philippe, « Le Clown, poète du désordre », *Sens-dessous*, n° 11, 2013/1, p. 129-138.
- GOUDARD Philippe, VIENNE-GUERRIN Nathalie (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2020.
- HAMEL Maurice, « Lémouvante vieillesse de Félicia Mallet », *Comœdia*, 26 décembre 1923, p. 1.
- J. B-O, rubrique « Le Gaulois au théâtre », *Le Gaulois*, 12 décembre 1923, p. 4.
- J. L., « Une école de clowns ? », *L'Intransigeant*, 17 novembre 1924, p. 1.
- JACQUELINE, « Félicia Mallet », rubrique « Croquis parisien », *Gil Blas*, 7 mars 1890, p. 1.

- JANIN Clément, « Cirques, Music-halls et ménageries », rubrique « Actualités », *Le Progrès de la Côte-d'Or*, 3 décembre 1933, p. 1.
- JULLIEN Jean, Rubrique « Critique dramatique », *Paris 1881-1935*, 22 février 1892, p. 2.
- LAZAREFF Pierre, « L'école des Clowns (sur un projet) », *Le Soir*, 5 mars 1926, p. 3.
- MALET George, « Reportages dans un fauteuil », *L'Écho du merveilleux*, 15 décembre 1909, p. 464.
- MARIANI Angelo, *Figures contemporaines tirées de l'album de Mariani*, vol. 1 et 2, Paris, Flammarion, 1894.
- MARIEL Pierre, *Les Fratellini. Histoire de trois clowns*, (ill. Edouard Elzingre; Préface Jacques Copeau), Paris, Éditions L'Île de France S.A.E, 1923.
- MARTIN Éléonore, « Être clown. Assignations, stéréotypes et légitimités, chez Annie et Valérie Fratellini, Meriem Menant, Sabrina Maillé », dans Marie Duret-Pujol et Christian Malaurie (dir.), *Impostures et vérités en art(s)*, Bordeaux, PUB, coll. « Les Cahiers d'Artes », n° 19, juin 2023, p. 181-201.
- MARTIN George, « "Aoh!.. Volez-vô être clown?". Suivez-moi à l'école des Fratellini », *Le Petit Journal*, 16 avril 1923, p. 1.
- MARTINEZ Ariane, « Dérouter le regard: les frères Hanlon ou l'art de l'explosion », *Études théâtrales*, 2016/2, n° 65, p. 211-226. URL: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2016-2-page-211.htm>, DOI: 10.3917/etth.065.0211.
- MARTINEZ Ariane, « Les arts du mime: au carrefour du geste théâtral et du geste poétique », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 287, « Variations autour du geste théâtral », Léonor Delaunay et Véronique Muscianisi (dir.), juillet-septembre 2020, p. 13-28.
- MARTINEZ Ariane, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Société d'histoire du théâtre/Châlons-en-Champagne, CNAC, 2021.
- MARTINEZ Ariane, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
- MASSIAC Théodore, « Bouffes-Parisiens. Reprise de l'Enfant prodigue », rubrique « Premières représentations », *Gil Blas*, 8 février 1893, p. 3.
- MAZZA Vincenzo (ed.), *Jean-Louis Barrault*, (préface de Béatrice Picon-Vallin), Paris, Actes Sud papier, coll. « Mettre en scène », 2020.
- N. W, « Nouveau-Théâtre », rubrique « Premières représentations », *Gil Blas*, 19 octobre 1891, p. 5.
- O'MONROY Richard, « Réouverture du Casino de Paris. Le 17 octobre 1891 », rubrique « Premières représentations », *Gil Blas*, 19 octobre 1891, p. 5.
- PECASTAING-BOISSIERE Murielle, « La pantomime victorienne et le clown », *Le Clown: Rire et/ou dérision?* [en ligne], Rennes, PUR, 1999,

p. 49-59. URL : <http://books.openedition.org/pur/1358>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.1358>.

REMY Tristan, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002.

RYKNER Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, 2009.

SCHUH Julien, « Mime et pantomime », dans Matthieu Letourneux, Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2021, p. 671-687.

SERRAULT Michel et LEVY Pierre Robert, *Trois clowns légendaires. Les Fratellini*, Arles, Acte Sud, 1999.

SEVERINE, « Félicia Mallet », *Paris-Soir*, 26 mars 1928, p. 1.

SEVERINE, rubrique « Cigales et fourmis », *L'Écho de Paris*, 1<sup>er</sup> décembre 1893, p. 1.

SILVANT Jean, « Le mime Étienne Decroux », rubriques « Spectacles », *Combat*, le 12 décembre 1946, p. 2.

THERENTY Marie-Ève, « Le rire au cirque : vivent les clowns », dans Matthieu Letourneux, Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2021, p. 689-704.

THERENTY Marie-Ève, « Medrano (boum-boum) : construction d'une figure médiatique », dans Philippe Goudard, Nathalie Vienne-Guerrin (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2020, p. 229-244.

VERNE Maurice, « Vie des clowns. Tour du monde des Fratellini », rubrique « Le roman des burlesques », *Paris-Soir*, 10 juin 1929, p. 1-2.

## Notes

1. Voir É. Martin, « Être clown. Assignations, stéréotypes et légitimités, chez Annie et Valérie Fratellini, Meriem Menant, Sabrina Maillé », dans M. Duret-Pujol et C. Malaurie (dir.), *Impostures et vérités en art(s)*, Bordeaux, PUB, coll. « Les Cahiers d'Artes », n° 19, juin 2023, p. 181-201.
2. L'entretien a été réalisé le 15 février 2020.
3. Voir A. Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008 et également son article « Les arts du mime : au carrefour du geste théâtral et du geste poétique », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 287, « Variations autour du geste théâtral », L. Delaunay et V. Muscianisi (dir.), juillet-septembre 2020, p. 13-28.
4. G. Bonnet, *La pantomime noire (1836-1896)*, Paris, Hermann, 2014.
5. A. Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre corps. Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, PUR, 2009.
6. P. Goudard, N. Vienne-Guerrin (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2020. Voir également son article : P. Goudard, « Le Clown, poète du désordre », *Sens-dessous*, n° 11, 2013/1, p. 129 à 138.

7. Z. Cézard, *Les « nouveaux » clowns : approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2014; ou encore Z. Cézard, « Figure féminine du clown : enjeux et représentations », *Les Cahiers de l'Idiotie*, n° 3 : « Le Clown : une utopie pour notre temps ? », F. Vinit (dir.), 2011, p. 79-92.
8. Parmi ses nombreux livres, on peut citer notamment : T. Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002. Nous remarquons également qu'il a également écrit des ouvrages sur les mimes Jean-Gaspard Debureau et Georges Wague.
9. A. Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, *op. cit.*, p. 21.
10. « [Champfleury] distingue trois sortes de pantomimes : la "pantomime-mélodrame", manichéenne, mettant en scène un grand méchant, où Pierrot incarne le niais muet; la "pantomime-réaliste", une forme de "comédie sérieuse" où "l'action s'attache à reproduire des scènes populaires"; la "pantomime féérique", avec "changement à vue, trappes, trucs, effets d'eau naturelle", dont le personnel est composé de sorciers, de fées, de personnages coupés en morceaux », J. Schuh, « Mime et pantomime », dans M. Letourneau, A. Vaillant (dir.), *L'Empire du rire. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2021, p. 677.
11. Voici une définition de la pantomime anglaise trouvée dans la presse : « Ce genre de spectacle est tout ce que l'on voudra sauf de la pantomime; c'est de l'acrobatie, de la clownerie, des farces poussés à l'aigu, au macabre même et bien en rapport avec le tempérament anglais », dans M. Farina et C. Moncada, « Pantomimes et mimes », *Comœdia*, 28 juillet 1920, p. 1. Voir également l'étude de M. Pécastaing-Boissière, « La pantomime victorienne et le clown », *Le Clown : Rire et/ou dérision ?* [en ligne], Rennes, PUR, 1999, p. 49-59. URL : <http://books.openedition.org/pur/1358>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.1358>.
12. A. Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, *op. cit.*, p. 29.
13. Mot dont la signification première de « badaud grossier qui prête à rire » est apparue au xvi<sup>e</sup> siècle. M.-È. Thérenty, « Le rire au cirque : vivent les clowns », dans M. Letourneau, A. Vaillant (dir.), *L'Empire du rire. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 690.
14. G. Malet, « Reportages dans un fauteuil », *L'Écho du merveilleux*, 15 décembre 1909, p. 464. On peut également lire l'article de Jules Claretie, « Les aventures d'un clown », rubrique « Paris, il y a quarante ans », *Les Annales politiques et littéraires*, 4 février 1912 : « Grimaldi était le roi de la pantomime, quelque chose comme un Debureau [sic] qui ferait du trapèze », p. 2.
15. A. Martinez, « Dérouter le regard : les frères Hanlon ou l'art de l'explosion », *Études théâtrales*, 2016/2, n° 65, p. 211-226. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2016-2-page-211.htm>, DOI : 10.3917/etth.065.0211.
16. M.-È. Thérenty, « Medrano (boum-boum) : construction d'une figure médiatique », dans P. Goudard, N. Vienne-Guerrin (dir.), *Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran*, *op. cit.*, p. 229-244.
17. Par exemple, Huysmans a vu les Hanlon-Lees aux Folies-Bergère en 1879; Edmond de Goncourt s'en est inspiré pour son roman du cirque *Les Frères Zemganno* (1879) dans lequel le jeune frère Nello est particulièrement doué en pantomime. Félicien Champsaur, un autre écrivain de la même période, multiplie les fictions clownesques avec la pantomime *Lulu*, qui donnera lieu à un roman du même nom en 1901, des recueils de nouvelles dont *Entrées de clowns*. Sur les relations entre mime et littérature,

- voir dans ce numéro, l'article « Le sceau de pantomime. Relecture mimique et gestuelle de la littérature naturaliste » de Marie-Astrid Charlier.
18. Voir G. Bonnet, *La pantomime noire (1836-1896)*, op. cit., 2014.
  19. « Moitié-comédien, moitié paillasse, il [Jean-Gaspard Debureau] fut alternativement comique, puis tragique, et consacra dans son propre triomphe la gloire du théâtre des Funambules. [...] Dès le lendemain tout Paris courait aux Funambules chaque soir, le petit théâtre regorgea de monde et le paillasse ignoré d'hier était devenu l'acteur préféré des Parisiens » dans Léo Delteil et Roger Gil Baer, « Les Théâtres disparus. Dubureau [sic] et les Funambules », *Comœdia illustré*, 1<sup>er</sup> novembre 1909, p. 22 et 24.
  20. Sur Yvette Damoiseau-Spiessert, voir Z. Cézard, « La clown : un idéal impossible ? », *Recherches féministes*, 25(2), 2012, p. 157-172. URL : <https://doi.org/10.7202/1013528ar>. Sur Cha-U-Kao, voir A. Martinez, *Contorsion. Histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Société d'histoire du théâtre/Châlons-en-Champagne, CNAC, 2021, p. 79-82.
  21. Elle aurait également « aidé » George Wague, à trouver son style de mime : « In contrast, George Wague spoke out actively against this classical and formulaic Pierrot-centered tradition. After his 1893 début in Xavier Privas's *Cantomimes* ("mimed songs" with singer and piano) at Café Procope, and under the tutelage of independent mime Félicia Mallet, Wague began to carve out his own distinctive path », A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo (dir.), *A companion to early cinema*, New Jersey, John Wiley et Sons, 2012, p. 106.
  22. A. Mariani, *Figures contemporaines tirées de l'album de Mariani*, vol. 1 et 2, Paris, Flammarion, 1894.
  23. Cet oubli se mesure nettement dans la presse : en 1898, au plus fort de son succès, *RetroNews* recense 2 750 articles autour de Félicia Mallet tandis qu'il n'y en a seulement que 77 en 1928, au moment de sa mort. Cet effacement est déploré par les journalistes eux-mêmes qui lui rendent hommage.
  24. Sur la fin de vie de Félicia Mallet, voir M. Hamel, « L'émouvante vieillesse de Félicia Mallet », *Comœdia*, 26 décembre 1923, p. 1.
  25. C. Janin, « Cirques, Music-halls et ménageries », rubrique « Actualités », *Le Progrès de la Côte-d'Or*, 3 décembre 1933, p. 1.
  26. T. Massiac, « Bouffes-Parisiens. Reprise de l'Enfant prodigue », rubrique « Premières représentations », *Gil Blas*, 8 février 1893, p. 3.
  27. Félicia Mallet fait la Une du journal avec une photographie d'elle en Pierrot, prise par Paul Boyer. Le journaliste la compare également aux actrices Virginie Dejazet et Augustine Leriche pour souligner son talent d'actrice, et craint qu'elle parte en Amérique : « Désormais, la voilâ lancée. Elle a été la joie de notre été parisien aux Bouffes, et l'Amérique la guette ! Puisse-t-elle, pour nos plaisirs, résister le plus longtemps possible aux tentations du dieu dollar ». Au contraire, Félicia Mallet finira sa vie dans une grande misère. Voir Damon, rubrique « Théâtres », *L'Univers Illustré*, 13 septembre 1890, p. 6-7.
  28. Dans le quotidien *Gil Blas* du 19 octobre 1891, on apprend au détour d'une phrase qu'elle a partagé la scène avec Paul Legrand, le mime concurrent de Charles Debureau (fils de Jean-Gaspard Debureau), qui y joue un rôle secondaire tandis qu'elle tient le rôle d'Arlequin dans *Scaramouche*, pantomime-ballet en quatre tableaux de Maurice Lefèvre et Henri Vuagneux, joué au Nouveau-Théâtre. Voir Richard O'Monroy, « Réouverture

- du Casino de Paris. Le 17 octobre 1891 », rubrique « Premières représentations », *Gil Blas*, 19 octobre 1891, p. 5. Un autre article, assez court, présente également le spectacle *Scaramouche* où la critique est très favorable à Félicia Mallet : « Les rôles féminins sont tenus par la gracieuse mademoiselle Riva et par la ravissante Félicia Mallet qui a plus d'esprit dans son petit doigt que nombre de comédiennes réputées n'en ont dans la caboche ». Voir N. W, « Nouveau-Théâtre », rubrique « Premières représentations », *Gil Blas*, 19 octobre 1891, p. 5.
29. J. Jullien, Rubrique « Critique dramatique », *Paris 1881-1935*, 22 février 1892, p. 2.
30. *Ibid.*
31. Cymbalum, « Les chansons d'Henry de Fleurigny. M<sup>lle</sup> Félicia Mallet », *Gil Blas*, 4 février 1898, p. 2.
32. La journaliste Séverine se présente ainsi en précisant qu'elle a essayé de l'aider à plusieurs reprises, dans Séverine, « Félicia Mallet », *Paris-Soir*, 26 mars 1928, p. 1.
33. Jacqueline, « Félicia Mallet », rubrique « Croquis parisien », *Gil Blas*, 7 mars 1890, p. 1. Jacqueline est le pseudonyme de Séverine pour *Gil Blas*.
34. Séverine, rubrique « Cigales et fourmis », *L'Écho de Paris*, 1<sup>er</sup> décembre 1893, p. 1.
35. A. Mariani, *Figures contemporaines tirées de l'album de Mariani*, *op. cit.* [non paginé].
36. J. Frollo, « Clowns et Paillasse », *Le Petit Parisien*, 1<sup>er</sup> août 1889, p. 1. Cet article est écrit à l'occasion de la mort du clown Chadwick.
37. C. Berton, « Marie Talma », rubrique « Le Théâtre et la vie » *La Femme de France*, 15 avril 1928, p. 18.
38. Les pantomimes des Hanlon-Lees était connues pour leur construction à partir d'associations d'idée, ce qui donnait une impression chaotique. Voir A. Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, *op. cit.*, p. 26-27 et p. 116. Cependant, la comparaison entre Félicia Mallet et les Hanlon-Lees concerne le costume, les gestes et non la dramaturgie « comique ».
39. « Ses yeux, ses terribles yeux, s'emplissaient de volupté féroce, et son regard luisait comme un éclair de hache! », Jacqueline, « Félicia Mallet », rubrique « Croquis parisien », *Gil Blas*, 7 mars 1890, p. 1.
40. C. Duval, « Les clowns », rubrique « Petites chroniques », *Le Petit Caporal*, 13 décembre 1887, p. 3, je souligne.
41. *Ibid.*
42. G. Daudet-Rocheray, rubrique « Premières représentations », *Le Petit Moniteur universel*, 7 février 1892, p. 3.
43. É. Conte, « Coureurs de plages », rubriques « Hommes et choses », *La Dépêche* (Toulouse), 9 septembre 1925, p. 1.
44. J. Schuh, « Mime et pantomime », dans M. Letourneux, A. Vaillant (dir.), *l'Empire du rire. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 679. De manière générale, cette distinction entre un rire « d'en haut » et un rire « d'en bas » est à nuancer car, au tournant du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, dans les cabarets et les music-halls, les publics de différentes classes sociales se mélangent « dans une confusion ludique », voir L. Flandrin, *Le rire*, Paris, La Découverte, 2021, p. 329.
45. Voir R. Doyon, « Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau : enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral », dans P. Garric (dir.), *La construction des patrimoines en question(s) : Contextes, acteurs, processus* [en ligne], Paris, Éditions de la Sorbonne,

- 2015, p. 9-42. URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/7180>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.7180>.
46. É. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Ed. Librairie Théâtrale, 1963, p. 14.
  47. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Le Seuil, 3 vol.; vol. 1 : *De la Renaissance aux Lumières*, G. Vigarello (dir.), 2005 ; vol. 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, A. Corbin (dir.), 2005 ; vol. 3 : *Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, J.-J. Courtine (dir.), 2006.
  48. J. Copeau, *Journal 1916-1948*, C. Sicard (textes assemblés par), vol. n° 2, Paris, Éditions Seghers, 1991, p. 7 et p. 23.
  49. J. Copeau, *Registres III (1), Les Registres du Vieux Colombier*, textes établis par M.-H. Dasté et S. Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard, 1979, p. 319. Voir aussi G. Freixe, *La Filiation Copeau. Lecoq. Mnouchkine*, Lavérune, L'Entretiens, 2014, p. 32-33.
  50. Dans la pièce *Voulez-vous jouer avec môa ?*, Marcel Achard, auteur de la pièce, interprète le clown de la pièce au côté de Charles Dullin. Achard a demandé de l'aide aux Fratellini lors des répétitions pour savoir comment interpréter son rôle. Voir J. B-O, rubrique « Le Gaulois au théâtre », *Le Gaulois*, 12 décembre 1923, p. 4.
  51. Cette citation se retrouve dans T. Rémy, *Les Clowns, op. cit.*, p. 221 et dans A. Fratellini, « De Médrano à la Comédie-Française », dans *Destin de clowns*, Lyon, La Manufacture, 1989, p. 59.
  52. Voir G. Astruc, *Le Pavillon des fantômes, souvenirs*, Paris, Grasset, 1929, p. 112-113.
  53. Voir R. Doyon, « Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau : enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral », art. cit., paragraphe n° 33.
  54. A. Fratellini, *Nous, les Fratellini*, Paris, Grasset, 1955, p. 41-42.
  55. Voir les travaux de Marie-Ève Thérénty déjà cités dans cet article.
  56. M. Serrault et P. R. Levy, *Trois clowns légendaires. Les Fratellini*, Arles, Acte Sud, p. 22 et p. 42.
  57. A. Fratellini, *Nous, les Fratellini, op. cit.*, p. 28. Voir aussi l'article qui revient sur les atouts et la fabrication d'un clown : M. Verne, « Vie des clowns. Tour du monde des Fratellini », rubrique « Le roman des burlesques », *Paris-Soir*, 10 juin 1929, p. 1-2.
  58. A. Fratellini, *Nous, les Fratellini, op. cit.*, p. 39.
  59. Voir la préface en partie reproduite dans l'article : « Jacques Copeau aux Fratellini », rubrique « Les Théâtres », *Le Petit Journal*, 29 décembre 1923, p. 4.
  60. G. Martin, « "Aoh!... Vôlez-vô être clown?" ». Suivez-moi à l'école des Fratellini », *Le Petit Journal*, 16 avril 1923, p. 1. Cet article est repris, résumé et... réinterprété dans la presse des semaines qui suivent, par exemple dans « Une école de clowns », rubrique « Les journaux », *L'Action*, 17 avril 1923, p. 3.
  61. « Les élèves de Jacques Copeau à l'École des Fratellini », *Le Quotidien*, 10 juin 1923, p. 6, [non signé]. Cet article est lui aussi une synthèse de celui de Georges Martin.
  62. P. Mariel, *Les Fratellini. Histoire de trois clowns*, (ill. Édouard Elzingre ; Préface Jacques Copeau), Paris, Éditions L'Île de France S.A.E, p. 168.
  63. Voir F. Crucy, « La leçon des Fratellini », *Le Petit Parisien*, 18 avril 1923, p. 4. De même, il s'agit d'une reprise de l'article de Georges Martin.
  64. P. Mariel, *Les Fratellini. Histoire de trois clowns, op. cit.*, p. 168.
  65. T. Rémy, *Les Clowns, op. cit.*, p. 221.

66. A. Fratellini, *Nous, les Fratellini*, *op. cit.*, p. 176-177.
67. Voir G. Freixe, *La Filiation Copeau. Lecoq. Mnouchkine*, *op. cit.*, p. 215.
68. Voir « Jacques Copeau aux Fratellini », rubrique « Les Théâtres », *Le Petit Journal*, 29 décembre 1923, p. 4.
69. Sur cette question, je renvoie à J. Copeau, *Registres VI, L'École du Vieux-Colombier*, (textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard), Paris, Gallimard, 2000, p. 108. Je tiens à remercier Ariane Martinez pour nos précieux échanges sur ce sujet et sa relecture.
70. M. Serrault et P. R. Levy, *Trois clowns légendaires. Les Fratellini*, *op. cit.*, p. 125.
71. *Ibid.*, p. 15.
72. Voici quelques références dans la presse : rubrique « L'Écho de la capitale et de partout », *L'Événement*, 14 avril 1923, p. 3 ; Rubrique « La Vie théâtrale », *L'Intransigeant*, 14 décembre 1923, p. 2 ; Rubrique « Échos », *Comœdia*, 7 novembre 1924, p. 3 ; Rubrique « Les bruits qui courent », *les Carnets de la semaine*, 23 novembre 1924, p. 14.
73. J. L., « Une école de clowns ? », *L'Intransigeant*, 17 novembre 1924, p. 1.
74. P. Lazareff, « L'école des Clowns (sur un projet) », *Le Soir*, 5 mars 1926, p. 3.
75. J. Copeau, *Registres III (1)*, *op. cit.*, p. 322.
76. J. L., « Une école de clowns ? », *L'Intransigeant*, art. cit.
77. V. Fratellini, « Ça mange quoi, un clown ? Soliloque d'une dinosaure », *Jeu*, n° 104, 2002, p. 112.
78. *Ibid.*
79. Voir aussi dans ce numéro son entretien avec Erico José Souza de Oliveira.
80. G. Freixe, « Le Clown dans l'Enseignement de Jacques Lecoq », *Revista Cena*, Porto Alegre, n° 24, jan./abr. 2018, p. 46-54.
81. Voir É. Martin, « Être clown. Assignations, stéréotypes et légitimités, chez Annie et Valérie Fratellini, Meriem Menant, Sabrina Maillé », dans M. Duret-Pujol et C. Malaurie (dir.), *Impostures et vérités en art(s)*, déjà cité.
82. J. Silvant, « Le mime Étienne Decroux », rubriques « Spectacles », *Combat*, le 12 décembre 1946, p. 2.
83. É. Decroux, *Paroles sur le mime*, *op. cit.*, p. 129.
84. *Ibid.*, p. 70.
85. De même, après avoir vu un spectacle de *nô*, Barrault note son intérêt « dans ses recherches d'un "corps intégral", d'un "corps magnétique", d'un "corps total" » : « J'avais devant moi ce théâtre total que j'aurai recherché toute ma vie avec mes petits moyens d'acteur occidental », V. Mazza (ed.), *Jean-Louis Barrault*, (préface de Béatrice Picon-Vallin), Paris, Actes Sud papier, coll. « Mettre en scène », 2020, p. 8.
86. Sur le jeu du clown, voir aussi l'intervention « Clown : quel jeu ? » de Bénédicte Bosc, comédienne et clown, en dialogue avec Céline Trautmann-Waller, professeure en études germaniques, qui a eu lieu le lundi 4 avril 2022, dans le séminaire Philosophie/arts et littérature *Jouer : du mouvement vivant dans l'art (II)* par Anne Boissière (que je remercie vivement pour l'accès à la captation), avec le Centre d'Étude des Arts Contemporains (CEAC) à l'Université de Lille.
87. Voir C. Amiard-Chevrel (dir.), *Du cirque au théâtre*, Paris, Éd. l'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1983.