

Dossier spectacle



COLORIS VITALIS

La Coopérative 326

Un spectacle de Catherine Lefeuvre et Jean Lambert-wild

programmé par Scènes du Golfe,

mercredi 31 janvier et jeudi 1er février 2024 à 20h à La Lucarne à Arradon



CR – Tristan Jeanne-Valès



PREAMBULE

Pris dans les rais du temps qui passe, le clown Gramblanc nous livre, dans *Coloris Vitalis*, ses obsessions, ses angoisses et ses passions où la couleur et l'expérience chromatique jouent un rôle obsédant aussi essentiel que dérisoire. Emporté par sa vitalité instinctive, son amour de la vie, sa gourmandise des pigments et ses codes d'honneur chevaleresque, son monde insensé et attachant se dessine peu à peu sous nos yeux, oscillant entre mélancolie enfantine et explosion de couleurs.

LE CLOWN GRAMBLANC (source la Coopérative 326)

Jean Lambert-wild vit avec son clown depuis plus de vingt ans. Cet être paradoxal, surgi de lui-même, s'est imposé à lui (1). Depuis lors, cet état de jeu clownesque nourrit son travail d'interprète dans la plupart de ses spectacles.

Au départ muet et sans grimage, il est apparu dans des situations de jeu extrêmes, appelées calentures (2) et dont l'ambition est la mise en œuvre tout au long de sa vie d'un répertoire complet de pas moins de 326 calentures.

Il est ainsi d'abord question d'un corps en acte faisant l'expérience des limites, avec une intensité figurative prompte à marquer les esprits. À travers ses calentures, il se fracasse contre un mur, se noie dans une poubelle, rêve et délire au fond d'une piscine ou survit par intraveineuse dans une cage de verre durant quarante-huit heures...



CR – Tristan Jeanne-Valès



Puis vient le pyjama rayé, blanc et bleu. Ce costume, tout droit sorti de son imaginaire, a l'avantage de l'ambivalence. Il est tout aussi bien un rêveur éveillé, un somnambule, un bagnard, un déporté, un personnage sorti d'une bande dessinée, un simple enfant ou encore un quelconque être conceptuel couvert des rayures de l'infamie médiévale. Ce pyjama rayé est un motif poétique très puissant car largement partagé : chacun y voit un signe, un sens, une familiarité, voire une intimité. Par son dessin et ses couleurs, ce pyjama rayé le dote d'une dimension iconographique imposante. Passionné de Bande Dessinée, Jean Lambert-wild conçoit ce clown comme le ferait un illustrateur. Il se plaît ainsi à s'immiscer toujours plus loin dans cette relation entre Théâtre et Bande Dessinée qu'il nourrit depuis toujours.

Puis vient le Blanc et sa signature. Son appétence pour la magie, le cirque, le cabaret burlesque, le music-hall le porte plus avant vers son destin de clown blanc. Ce personnage étrange, présent dans ses calentures, oscillant en permanence entre tragédie et comédie, actions folles et mélancolie stoïcienne, est un clown blanc d'une modernité saisissante, une figure renouvelée par la poésie qu'il dégage et l'énergie qu'il déploie. Il se grime donc en blanc, s'invente une signature à chaque nouvelle apparition et poursuit ainsi sa métamorphose.

Puis vient la Parole. Lorsqu'il choisit de jouer le rôle de Lucky dans *En attendant Godot*, il sait que ce monologue va libérer la parole de son clown. Il parle pour la première fois avec virtuosité dans un monologue pourtant réputé injouable. Cette parole sortie de lui ne s'arrêtera plus. Il se met alors en quête d'autres langues, d'autres écritures : après Lucky, il joue Richard III ; puis il sera Don Juan dans *Dom Juan ou le Festin de pierre* et Turold l'écuyer troubadour de *La Chanson de Roland*, la Mort joyeuse dans *Frida Jambe de bois*, ou encore un clown amoureux et malade des coloris dans *Coloris Vitalis...* La parole le pousse toujours plus loin dans un engagement total. Ce clown parleur est saisissant, enragé, fascinant, hilarant, effrayant, délirant, emportant ainsi tout sur son passage. Qui ne rêve de tels emportements ? Sa fureur nous communique un plaisir certain car ses excès sont ceux que nous taisons.

Lorsqu'il se glisse tel un coucou dans la peau d'autres personnages, il affirme paradoxalement l'existence même de son clown, être à part entière, autonome de tout texte, de tout répertoire, prenant ainsi, à son insu, la place de l'Acteur lui-même. Par cette superposition dans le jeu, cette inclusion du personnage dans le personnage, c'est l'essence même du clown Blanc qu'il retrouve : Être plutôt que jouer, vivre plutôt qu'imiter.

Cette condition sérielle et récurrente lui offre une modernité et une liberté sans pareil dans l'univers théâtral. Il circule d'un texte à un autre, d'une œuvre à une autre et finit par former une constellation de jeux et d'enjeux qui dessine un état du monde. Il est à l'image d'un personnage de bande dessinée dont on suivrait les aventures d'album en album. Par le retour du clown à pyjama de spectacle en spectacle, on comprend que l'unité de son geste artistique dépasse le spectacle lui-même et l'inscrit d'emblée dans un dessein plus large.

Pétri de paradoxes lorsqu'il est à la fois drôle et tragique, mélancolique et impatient, volontaire et désabusé, précieux et grossier, fou et pertinent, inquiétant et rassurant, va-t-en-guerre et poète, colérique et attentionné, naïf et impitoyable, c'est cette humanité mouvante qui fascine. N'est-ce pas là le propre du clown de toujours faire et montrer par son imaginaire débridé ce que les verrous de la bienséance et les mécanismes sociaux et humains nous commandent d'ignorer et nous interdisent de nommer ?

(1) « Mon clown est né dans la nuit. Assis sur ma poitrine, en serrant de ses cuisses mes prières d'endormis, il m'a réveillé. Dans ses yeux, je voyais toute la peur qu'il voyait dans mes yeux.

Il a plongé sa main dans ma bouche. Il a fouillé loin dans ma gorge. Il a arraché mon rire d'enfant. Muet et hurlant, les yeux agrandis de douleurs, sans un geste de refus, je l'ai laissé partir. Depuis, Furieux, je suis sa trace. Et les 326 Calentures que je dois traverser sont les épreuves qui me permettront de le retrouver et de me réconcilier avec lui. » Jean Lambert-wild

(2) Calenture : délire furieux auquel les marins sont sujets lors de la traversée de la zone tropicale et qui est caractérisée par des hallucinations et le désir irrésistible de se jeter à la mer.



ESSAI DE CHROMATOLOGIE PAR BERNARD FAIVRE D'ARCIER

Catherine Lefeuvre et Jean Lambert-wild ne font qu'un. La fusion de ce couple d'artistes a donné vie à un être inadapté au monde contemporain qui s'appelle Gramblanc.

Ce clown a pour clone un dodo, espèce vitale désormais disparue, oiseau de triste destinée de l'île Maurice mais aussi de l'ancienne île Bourbon dite aujourd'hui La Réunion. Ce genre-là survit sur la scène, surnage plus exactement, grâce aux mots que lui siphonne sa compagne Catherine. Elle le tient à la surface du monde par un grand remue-ménage de mots. Une prose haletante, répétée qui entend prolonger leurs rêves communs. L'auteure multiplie les tentatives désespérées pour faire tenir debout ce clown face à l'univers. Ce qui n'est pas une tâche facile car il a une propension certaine à se perdre, à se confondre dans la première immensité venue : l'air ou la mer.

L'acteur, lui, s'est toujours vécu en pyjama afin de pouvoir continuer à rêver pendant le jour. Un pyjama rayé car il est mal barré. Il est en bagarre perpétuelle avec notre monde de monochromes et aspire constamment à une poésie qui mélange les couleurs.

Dans Coloris Vitalis, c'est un clown blanc de rage, livide de fatigue qui ne peut contenir plus longtemps la poussée de ses couleurs intérieures qui vont le faire exploser. Une mécanique est en jeu, jeu de langue, coloris gazeux, pets et gargouillis qui s'accumulent en autant de mots qui s'accrochent entre eux par leurs seules sonorités. Ces petits monticules de sons finissent par atteindre la masse critique de l'explosion. Tout cela ne peut s'achever que par un torrent débordant, une déflagration colorée. C'est le destin de sa chromo pathologie initiale car Gramblanc est né avec des chromosomes chromés. Ce même clown poétique, désespéré mais courageux lorsqu'il est à la mer, est un pompon de marin ballotté en tous sens, un nez rouge de clown dérivant dans l'océan qui n'a plus qu'un désir : faire pipi dans le Pacifique et retrouver le dodo de son enfance.

Il faut être un grand artiste pour réussir à donner vie à de tels textes même si ceux-ci transpirent la complicité artistique qui lie ces deux âmes Jean et Catherine à la scène comme dans la vie. C'est tout l'art du théâtre que de donner aux mots la force des images. Le texte donne l'impulsion, la scène la concrétisation de l'imagination. Jean Lambert-wild est l'acteur transfigurant. Tout est mis à contribution : le geste, la voix, le maquillage, le costume, les accessoires, la lumière, le rythme, le jeu avec le public. C'est le théâtre en ce cas qui donne aux mots leur folie, leur grandeur, leur dépassement poétique. Cette alchimie-là est très rare. Texte assurément, photos bien heureusement, vidéo pourquoi pas, mais que tout cela conduise le lecteur à la représentation sur scène, c'est mon plus cher souhait de spectateur heureux et fasciné.

JEAN LAMBERT-WILD (source la Coopérative 326)

Jean Lambert-wild est né en 1972 à la Réunion. Clown blanc, auteur, scénographe, poète, il déploie un jeu et un imaginaire insolite, au travers de son clown endiablé : Gramblanc.

Il vit avec son clown depuis plus de vingt ans. Depuis lors, cet état de jeu clownesque nourrit son travail d'interprète dans la plupart de ses spectacles. Lorsqu'il se glisse tel un coucou dans la peau d'autres personnages, il affirme paradoxalement l'existence même de son clown, être à part entière, autonome de tout texte, de tout répertoire, prenant ainsi, à son insu, la place de l'acteur lui-même. Par cette superposition dans le jeu, cette inclusion du personnage dans le personnage, c'est l'essence même du Clown Blanc qu'il retrouve : Être plutôt que jouer, vivre plutôt qu'imiter.



Ses dernières créations, *En attendant Godot* de Beckett, *Richard III – Loyaulté me lie* d'après le *Richard III* de Shakespeare, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* d'après le mythe de Don Juan et le *Dom Juan* de Molière, *Yotaro au pays des Yokais*, *La Chanson de Roland*, *UBU Cabaret...*, indépendamment de ses Calentures qui sont pour la plupart écrites par Catherine Lefeuvre, lui valent une renommée internationale : ses spectacles tournent beaucoup aussi bien en France qu'à l'étranger. La plupart de ses livres sont édités aux éditions Les Solitaires Intempestifs. Depuis 2021, il assure la direction artistique de la Coopérative 326 implantée à Vannes.



CR – Tristan Jeanne-Valès



CATHERINE LEFEUVRE (source la Coopérative 326)

En 1998, elle cofonde avec Jean Lambert-wild la Coopérative 326 à Belfort. À partir de 2016, elle écrit pour Gramblanc, le clown blanc de Jean Lambert-wild, qu'elle a vu naître et évoluer. *Le Clown du rocher*, fable poétique autour du Mythe de Sisyphe d'Albert Camus et de l'artiste bousier, est créé au Festival La Route du Sirque de Nexon en août 2017 puis présenté dans sa version anglaise, *The Rock's clown*, dans la traduction de Marc Goldberg, au Festival Voilha! 2018 à Singapour.

Elle écrit ensuite pour Gramblanc deux entrées clownesques, forme théâtrale qu'elle réinterroge au travers du rôle et des enjeux de la langue et de la figure oubliée du clown blanc : *Coloris Vitalis* (2017) et *Un Clown à la mer* (2018), textes créés en novembre 2018 et édités aux Solitaires Intempestifs en 2019.

En 2018, elle collabore avec Jean Lambert-wild à l'adaptation de *Dom Juan ou le festin de Pierre*, d'après le mythe de Don Juan et *Dom Juan* de Molière, un spectacle de Jean Lambert-wild & Lorenzo Malaguerra, créé en mars 2019. En 2020, elle collabore à l'écriture du spectacle *La Chanson de Roland*, un spectacle de Jean Lambert-wild & Lorenzo Malaguerra. En 2022, elle écrit *Ah les rats* pour le clown Gramblanc et la marionnettiste Angélique Friant et collabore à l'adaptation de *Ubu Cabaret*. Elle travaille actuellement à l'écriture de *Au cas où l'Ankou*, autour de la figure mythologique bretonne de l'Ankou, avec Gramblanc, le chanteur breton Erik Marchand et le sonneur de biniou Didier Durassier dont la création aura lieu en 2023.

CONVERSATION AUTOUR DE COLORIS VITALIS ET UN CLOWN A LA MER (source la Coopérative 326)

Jean Lambert-wild: Avec *Coloris Vitalis* puis *Un Clown à la Mer*, ce sont les deuxième et troisième textes que tu écris pour le Clown Gramblanc, après *Le Clown du Rocher*. Qu'est-ce que ces nouveaux textes t'apprennent de plus sur lui ?

Catherine Lefeuvre: Ces deux textes ont en tout cas permis d'affirmer plusieurs aspects du clown Gramblanc que je peux tout à fait relier à ma propre expérience de l'écriture. Gramblanc est un personnage complexe, un adulte malgré lui, qui vit tant bien que mal sa vie d'adulte, en se référant toujours à l'enfant qu'il a été. Ecrire peut répondre parfois aussi à ce besoin souverain mais totalement vain de puiser dans la mémoire du corps et de l'âme pour tenter un éclaircissement, une clarification sur soi et sur son rapport au monde, en faisant un usage des mots, renouvelé, vierge pourrais-je presque dire, pour le clown parleur qu'est Gramblanc comme pour moi-même. Gramblanc est aussi pour moi une figure généreuse, qui tente de mettre de l'ordre dans son monde, dans sa vie, dans ses émotions et qui pour cela revient toujours aux questions de base, existentielles et essentielles : qui suis-je, où vais-je, que fais-je ? Avec cette particularité que ces questions le ramènent immanquablement à son corps, à son âme logée dans ce corps, et à sa langue qui le dépasse et qui est elle-même produite par ce corps. C'est aussi ma façon d'écrire. Tout part d'abord du corps, de ce corps qui produit des images et des mots, qui viennent alimenter la langue qui raconte, sans intellectualisation a priori, mais plutôt dans une réflexion, une réflexivité poétique a postériori. Dans Coloris Vitalis, ce corps malade d'excès de coloris est une parabole des épreuves de la vie qui nous consument autant qu'elles nous vitalisent, mais aussi de la condition de l'artiste qui possède son objet/sujet autant qu'il est possédé par lui. Dans Un Clown à la Mer, c'est un corps emporté par une quête d'absolu et qui tente, clownesquement bien sûr, de suivre le même cap que le mythique circumnavigateur Bernard Moitessier, qui quittera tout, et surtout le succès à portée de proue, pour, dira-t-il, « sauver son âme »



Jean Lambert-wild : Effectivement avec *Coloris Vitalis* et *Un Clown à la Mer*, j'ai le sentiment de textes sur mesure tant l'énergie et le phrasé collent à la peau de Gramblanc. Quel lien fais-tu entre cette quête d'identité avec ce rapport au corps que tu décris et cette langue organique, emportée et furieuse parfois, présente dans tes textes ?

Catherine Lefeuvre : Ces deux textes mettent en scène la sophistication du clown Gramblanc. Il est sophistiqué notamment dans le sens où se manifeste clairement le fait qu'il n'y a pas d'unité du sujet chez lui. Ils sont plusieurs dans sa tête et cela permet bien des retournements et bien des déploiements surprenants. Cette quête d'identité met en jeu avec humour et autodérision toute la difficulté que nous avons en général à nous définir nous-mêmes. Nous sommes ainsi les témoins amusés du fait que Gramblanc a une conscience de lui-même qui lui échappe, et qu'en même temps, en voyant le spectacle de cet échec, nous apprenons, je l'espère, à le connaître, à l'aimer et à nous identifier à lui. C'est pourquoi il est important pour moi qu'on ait toujours ce sentiment que quelque chose de luimême, de sa propre nature, le dépasse et le pousse à agir, et que sa langue, sa voix, ses mots qui font l'action de sa représentation, le débordent et le submergent. Dans Coloris Vitalis, la répétition dans les mots, dans les formulations, les allitérations nombreuses et son obsession des couleurs, sont là pour rappeler combien il est difficile de se définir, et que bien souvent, l'artiste est quelqu'un qui creuse toujours le même sillon et qui travaille de façon obsessive et souterraine. Et c'est cela justement qui constitue son identité. D'où les répétitions dans le texte et le besoin de dire et redire les choses qu'il aime ou qui le rendent malade. Dans Un Clown à la Mer, il s'agit plutôt d'un corps grisé par l'appel du large, comme tout un chacun qui à un moment de sa vie d'adulte a pu prendre des décisions qui ont pu sembler incompréhensibles ou irrationnelles pour son entourage, mais tellement nécessaires pour rester maître de son destin. Aussi, fallait-il dans ce texte que l'inconscient se glisse à travers des jeux de mots, des guiproquos, des malentendus et des emportements amoureux et poétiques. Là aussi, les émotions et le corps tout entier jouent un rôle important et j'essaye de rendre cela tangible dans la langue elle-même.

Jean Lambert-wild: Gramblanc est un clown blanc qui porte la tragédie d'être adulte en lui, mais dans un langage et des situations où l'humour affleure et parfois prend le dessus. Comment joues-tu sur cette ambivalence dans *Coloris Vitalis* et *Un Clown à la Mer*?

Catherine Lefeuvre : J'aime cette idée que Gramblanc porte en lui cette dimension paradoxale de pouvoir faire rire quand c'est tragique et d'émouvoir dans des situations comiques. Si Gramblanc arrive à transmettre au public ses émotions contradictoires et complexes, c'est tout simplement gagné, car Gramblanc est un révélateur de notre complexité à être et à vivre. Dans l'écriture elle-même cela passe par le choix d'un langage poétique, imagé, parfois parabolique, volontiers polysémique et ambigu, où l'inconscient (de l'auteur ou du clown, on ne sait) a droit au chapitre, où les émotions en tant que telles, et le corps en général, ont leur mot à dire en quelque sorte, et où il est avant tout question d'aventures et de passions humaines, avec en supplément, un lointain écho du bruit de fond de son époque. Il peut s'émouvoir de la disparition du vivant par exemple, dans Un Clown à la Mer, mais comme un poète, comme un solitaire, comme un rêveur car c'est de l'intérieur qu'il s'émeut, à partir de ce qu'il est, de ce qu'il sent, de ce qui le constitue, de ce qu'il rêve, loin des discours didactiques. Comme tu l'as déjà évoqué toi-même en parlant d'« écologie poétique », lire dans les journaux que les ours blancs disparaissent parce que la banquise fond, à cause du changement climatique, ne nous fait pas plus aimer les ours blancs. Par contre, donner une vision plus poétique rend le monde plus empathique, susciter une émotion esthétique rend ce monde plus nécessaire, réussir à exprimer cette idée par l'émotion, par l'interprétation, par la poésie, peut nous changer de l'intérieur et conséquemment changer effectivement notre rapport au monde. Et l'humour qui peut surgir d'une situation tragique peut très largement contribuer à cela, en débloquant chez nous des mécanismes d'auto-défense, ce qui nous rend plus accessible, plus ouvert et donc plus sensible à ces idées. On n'a pas envie de porter la misère du monde sur ses épaules, mais on veut bien en rire, et par ce rire, s'émouvoir et prendre un peu part à cela, d'une façon plus intime.



L'ART DU CLOWN

D'après Le clown, poète du désordre, de Philippe Goudard.

Dans le langage courant, « clown » est synonyme de comportement dérangé et de désordre : « Elle a l'air d'un clown ! », « Cesse de faire le clown ! ». Le nez rouge, symbole universel, fait partie de notre imaginaire et désigne un artiste du cirque : « le clown Achille Zavatta » ; un métier : « un clown de cirque » ; ou encore une expérience « trouver son clown ». Comme la manipulation des objets pour le jongleur ou la résolution du déséquilibre pour l'acrobate, l'habileté du clown consiste à déséquilibrer à loisir son comportement. D'où viennent les clowns et comment ces artistes produisent-ils ces figures singulières ?

Pour tenter de répondre à ces questions, je me référerai, d'une part, aux recherches que nous conduisons au sein du département Arts du spectacle et du Centre de recherche RIRRA21 de l'université Montpellier 3 depuis 1990, et, d'autre part, à mon expérience professionnelle de clown et d'acteur burlesque depuis 1974.

Petite généalogie des clowns

On peut imaginer que les origines du spectacle comique se confondent avec celles de l'humanité. Les figures de la comédie populaire forment en effet avant les clowns, une longue généalogie. Dans sa branche européenne, on trouve Bromios le turbulent, une des manifestations de Dionysos, les serviteurs oisifs ou transgressifs des comédies grecques d'Aristophane, les masques des atellanes romaines et les valets des comédies de Plaute, les princes des sots des fêtes rituelles d'inversion et carnavals, les bouffons, fous de cour et jesters, (L'Angély, Triboulet, Brusquet, Archibald Armstrong), les diables des mystères et moralités médiévales, puis de la Renaissance, et leurs valets les Vices (ou Vices anglais). Sur les tréteaux de la farce, le Vice, tentait de détourner telle ou tel sainte femme ou homme du droit chemin, permettant à la Vierge Marie de les sauver in extremis des enfers ; le fou de cour, engagé par le prince, était autorisé à tous les désordres, à la condition qu'il amuse et flatte le puissant, dans les strictes limites accordées par le pouvoir.

Le clown est né au théâtre. Le mot clown apparaît autour de 1550, en Angleterre, et nomme la figure et l'artiste comiques, synthèses du bouffon, du Vice et du fou de cour. Le mot viendrait de clod, la motte de terre ; le terme désigne donc un « bouseux », paysan arrivant à la ville avec les pieds crottés. Londres est alors, en effet, depuis l'enclosure, la destination de nombreux paysans venant chercher fortune à la ville, dont le citadin moque le parler et le comportement mal polis, inadaptés, désordonnés.

Acteurs du théâtre élisabéthain, Richard Tarlton, William Kemp et Robert Armin furent les premiers clowns vedettes du genre au tournant des années 1600, à Londres, engagés par les directeurs des théâtres d'alors (The Theatre, The Globe, the Rose...), pour y attirer le public populaire. Outre les rôles qu'ils tenaient dans les pièces (William Shakespeare leur écrivit des rôles dans plusieurs d'entre elles), on confiait en effet aux clowns, à la fin des tragédies ou comédies, un temps consacré à l'improvisation comique avec le public, la danse et la musique, la « gigue », dont se régalait le parterre.

L'histoire du cirque croise celle des clowns anglais dès la fin du XVIIIe siècle avec les pantomimes équestres comiques (« La scène du tailleur » chez Astley père et fils), puis au XIXe siècle quand Joe Grimaldi, célèbre clown de pantomime ou harlequinade de la scène londonienne, est invité dans les programmes de variétés de l'amphithéâtre équestre, au moment où celui-ci change de nom pour s'appeler « cirque » (en 1784, Charles Hugues et Charles Dibdin nomment Royal circus leur amphithéâtre londonien, suivis par Franconi en 1804, à Paris, avec le « Théâtre du cirque olympique »).

C'est au bas d'une affiche de Grimaldi qu'aurait été imprimée pour la première fois la mention «clown» au cirque : « Joe Grimaldi as a Clown ».



D'abord acrobates burlesques à cheval, puis artistes comiques aux habiletés diverses, de l'acrobatie au sol, du jonglage ou de la musique, les clowns deviennent progressivement une des figures du cirque: il y avait l'écuyer et l'acrobate, il y a le Clown, comme l'Arlequin pour la commedia dell'arte.

Visage maquillé de blanc, barré de rouge et de noir, costume d'aristocrate en tenue d'acrobate, puis imitant les tenues d'apparat des sultans turcs, cône de feutre blanc sur la tête, robe pailletée tombant sur des bas et chaussures à talons hauts, le clown est au cours du XIXe siècle, le représentant de l'aristocratie dans la piste. Il est éduqué, adroit et élégant. Il est le pouvoir. Son domaine n'est plus le désordre, mais une fantaisie sophistiquée, codifiée.

À la fin du XIXe siècle, (les historiens sont partagés, mais pour certains, Tom Belling, clown anglais engagé par le cirque Renz à Berlin, en serait le créateur), apparaît au cirque une autre figure comique, personnage ivrogne et demeuré, as du ratage, garçon de piste maladroit qui déclenche les rires et les quolibets du public : costume mal ajusté, trogne avinée et cheveu hirsute, troubles du comportement évidents... Les spectateurs ravis, ne devinent qu'à peine, sous l'apparence de cet étrange et turbulent gaffeur, la composition d'un artiste. L'Auguste est né. Il est mal éduqué et transgressif, difficilement contrôlable, et renoue avec l'héritage du comique populaire : l'effervescence du désordre.

Légitimés par des siècles de représentations théâtrales des classes sociales, le clown aristocratique et l'auguste populaire perpétuent au cirque la relation entre maître et valet, dans les scènes comiques de la « comédie clownesque ». Elle a un théâtre, le cirque, un répertoire fait de scènes dialoguées utilisant les habiletés du cirque, les « entrées », et des personnages, le clown et l'auguste, que viennent compléter des figures représentatives de société d'alors : le régisseur, représentant l'entrepreneur du cirque, dont les plus célèbres furent, de père en fils, les Loyal (d'où le nom de Monsieur Loyal), le clown bourgeois, immortalisé par Paul Fratellini, redingote, monocle et chapeau claque, annonçant Max Linder. L'aristocratie, la bourgeoisie et le peuple se retrouvent dans les figures de la comédie clownesque. Les bourgeois de l'Europe coloniale du début du XXe siècle riront aux éclats, au Nouveau cirque à Paris, des coups reçus par Chocolat, le « clown nègre », de son partenaire (pourtant ami à la ville) George Footit. Il était « chocolat ».



Footi et Chocolat (photo Walery)



La faveur populaire aidant, l'auguste supplante bientôt le clown. De faire valoir, il devient vedette, et par un glissement sémantique, lui aussi devient LE clown dans l'esprit du public. Devenus clowns à part entière, les augustes sont désormais solistes : Grock, Popov, Karandache, Joe Jakson, Achille Zavatta, Dimitri, sont quelques illustres représentants au XXe siècle, de ces clowns solitaires issus de la comédie clownesque du XIXe siècle.

Le développement économique et logistique du cirque nord-américain va façonner la figure canonique du clown du XXe siècle : le gigantisme des chapiteaux et l'éloignement des spectateurs rendent indispensable un grossissement du contraste des maquillages et costumes, des effets de jeu ainsi qu'une réduction du répertoire à des effets comiques grossis. Dan Rice, Emmett Kelly et Lou Jacobs furent les plus célèbres d'entre eux aux USA.

Après ces grands artistes, le clown, qui désignait depuis trois siècles un artiste pluridisciplinaire du théâtre et du cirque, spécialisé dans le jeu burlesque et la représentation comique du dérangement comportemental, est progressivement devenu une figure stéréotypée, dont se sont emparées les industries du divertissement, des loisirs... et de la restauration rapide (!), pour être aujourd'hui outil de marketing et emblème à tout faire.

La proximité entre artistes et spectateurs des scènes et pistes européennes a su préserver d'autres aspects de l'esthétique et de l'art du clown.

Après qu'une branche des as comiques de la piste se soit développée au cinéma burlesque au début du XXe siècle, avec entre autres génies Charles Chaplin et Buster Keaton, et que le théâtre moderne ait reconnu au travail du clown sa valeur formatrice pour l'acteur (prônée par Vsevolod Meyerhold par exemple), l'évolution du cirque dans la période postcoloniale des années 1970 amènera son lot de mutations. Le répertoire de la comédie clownesque perd de l'importance, mais la vitalité du personnage du clown subsiste dans l'imaginaire collectif. Et bien sûr dans le champ artistique : Ariane Mnouchkine, Jacques Lecoq, puis les plus jeunes générations, jusqu'à George Carl, et plus près de nous, David Shiner ou Bonaventure Gacon, font apparaître des personnages et un style de jeu caractérisés par un trouble du comportement maîtrisé, essentiellement corporel, au service d'une satire sociale véhiculée par le comique, dont la portée est universelle. Les femmes, absentes ou rares jusqu'au milieu du XXe siècle, sont aujourd'hui, à l'instar d'Annie Fratellini en France, de plus en plus présentes parmi les clowns.

Aujourd'hui, hors des scènes et des pistes, dans la suite des « Clowns médecins » du Big Apple Circus de New York, le clown trouve aussi une place sociale et se souvient de ses racines de médiateur sacré ou thérapeutique avec les clowns d'hôpitaux et les clowns sans frontière.

S'inscrivant dans la généalogie des types de la comédie populaire et transgressive, le clown, né dans le giron du théâtre élisabéthain, trois siècles avant de devenir une des figures majeures du cirque, est l'héritier des comiques ruraux médiévaux, devenus à l'aube de la société industrielle et coloniale symboles de l'altérité. Il reste, sur scène, en piste ou à l'écran, le rustre moqué à la ville, l'homme du peuple que dédaigne l'aristocrate, le sauvage rassurant le bourgeois, le prolétaire ou le sans domicile fixe.

Le clown est comique parce que différent, dérangé, en marge, hors norme, en désordre. Par quels moyens provoque-t-il le rire ?

L'art du clown s'établit sur les troubles du comportement. Le clown est un acteur comique, un improvisateur, proche du peuple ; c'est un dérangeur, un turbulent qui accomplit des actes qu'on n'attend pas (mais qu'on espère délicieusement!), qui transgresse les règles et abolit, par sa relation directe avec les spectateurs, la barrière entre scène ou piste, et public. Le clown est hors normes et il ne peut exister de clownerie s'il reste dans la norme. Sa capacité à la transgression le relie aux



manifestations dionysiaques, et l'allure du clown, ses costume et maquillage, autant que son comportement, le signalent comme celui qui va déranger parce qu'il est dérangé.

Quelque chose traverse l'acteur ou l'actrice qui va devenir le personnage clownesque. Il existe un moment où vous n'êtes plus vraiment vous-même, quelque chose de mystérieux passe à travers vous, se manifeste. Cela n'est pas propre au clown, mais procède plus largement du phénomène théâtral. L'acteur, l'actrice jouent à être quelqu'un d'autre, se mettent en disposition pour manifester ce qui les traverse : c'est le mystère de la possession ou de son simulacre.

Si je me réfère à mon expérience d'acteur ou de clown, après quarante années de pratique, je me sens vraiment traversé par quelque chose lorsque je suis dans ce passage entre l'avant et le maintenant de la représentation. Tentons alors de décrire ce qui se passe : un changement de mes perceptions et une modification de mes actions. Tout ce que mon système cognitif me permet de vivre de ma relation au monde, à autrui, à moi-même, est bouleversé. Lorsque je dois interpréter un rôle au théâtre, je travaille sur cela au service d'un auteur, je vais chercher à faire se manifester à travers moi vers les spectateurs, le rôle écrit par l'auteur. L'originalité du clown est de ne pas servir un auteur différent de soi-même, d'exprimer une part très intime de soi. En se désordonnant soi-même, en modifiant volontairement tout son comportement, en travaillant à transformer les informations traitées par son système cognitif. Sur le plan technique, rien ne différencie cette acrobatie comportementale du clown de celle de l'acteur ou de l'actrice. C'est bien de l'art du jeu, de se rendre disponible à une manifestation qui n'est pas exactement soi-même, dont il s'agit.

Mais la spécialité du clown est le jeu burlesque, qui exige, après un apprentissage adapté, le plus souvent autodidacte à force d'expériences en public, à maîtriser à loisir la mise en déséquilibre de soimême.

Je suis toujours surpris que l'on puisse enseigner le clown —… Pratiquer le clown, c'est-à-dire le jeu burlesque, nécessite donc de s'éloigner d'une norme comportementale admise par tous. La première norme dont l'apprenti clown doit s'éloigner est donc son propre équilibre cognitif, celui par lequel nous sommes adaptés à notre environnement.

Cette mutation s'opère au cours d'exercices appropriés permettant la levée de l'inhibition nécessaire à une modification nette du comportement (essentiellement par des jeux d'improvisation). Les perceptions, l'intégration neuro-sensorielle, les affects, la motricité, l'élocution, le raisonnement... semblent modifiés, en une désadaptation comportementale globale. Elle prend toute l'apparence d'un trouble de la personnalité, qui rendrait l'intégration sociale impossible en dehors des codes appropriés du spectacle, du jeu, du rituel ou de la fête.

Ce peut être le système de l'équilibration, on peut changer sa façon de se mouvoir, de bouger, cela peut être ses perceptions auditives ou visuelles. Tout à coup, on se met à s'imaginer qu'on perçoit le monde autrement, qu'on perçoit les choses différemment, qu'on voit des objets qui vous étaient connus mais dont on ne connaît plus le sens.

Cette capacité de dérangement une fois obtenue, l'être social de l'acteur ou de l'actrice burlesque peut s'effacer momentanément, puis, avec l'entraînement, à chaque fois que l'artiste le décide, laisser place à l'autre comportement. C'est dans cette capacité à retrouver rapidement, et à conserver en toutes circonstances, ce trouble comportemental, que résident la maîtrise et la virtuosité de l'artiste burlesque.

L'artiste burlesque se sert de l'échec comme base de composition. Tels George Carl s'empêtrant dans le fil de son micro, Joe Jackson dans son vélo démontable, David Shiner, Bonaventure Gacon ou Ludor Citrik jouant avec les nerfs des spectateurs et mettant en scène des troubles comportementaux. Chaque échec, chaque problème reçoit une solution incongrue qui devient un nouvel échec, qui appelle à son tour, etc., c'est le moteur burlesque. Ces artistes prennent à tout moment le risque de rater une performance réglée au millimètre ou de perdre l'adhésion du public en poussant trop loin la



transgression. L'acteur burlesque joue avec l'échec comme le trapéziste ou le jongleur avec la chute. Les risques auxquels il s'expose ont différents degrés. Ils peuvent être simulés, comme les Rastelli se tirant des obus de carton au travers du corps. Ils sont vitaux, quand Fatini « The great » se balance, sans aucune protection, au sommet d'un réverbère souple de quatorze mètres de haut, en ivrogne voulant y allumer son cigare. Il peut encore s'agir de prendre le risque d'une rupture du statut social, ou d'une marginalisation économique ou politique, comme Buster Keaton, Charles Chaplin ou Coluche.

On pourrait dire que « ça ne rigole pas pour devenir clown ». En effet, il faut, pour être virtuose du ratage, un très gros travail. Un travail artisanal, technique, mais également un mûrissement. Celui que nous apporte l'expérience, l'existence, vieillir, sentir que la mort s'approche tous les jours, les coups que l'on prend sur le nez et ces choses qui vous rendent plus sensibles aux choses. Les clowns à la ville sont parfois des personnes d'une certaine gravité. Mais ce que l'on croit souvent reconnaître chez eux comme de la tristesse, de l'austérité, est une grande concentration qu'exige la partition clownesque, car l'on est en total déséquilibre. La trapéziste qui commet une erreur de concentration va à l'accident ou à la mort. Le clown marche au bord du précipice comportemental, en lien permanent avec le spectateur, ce qui demande une extrême concentration en jeu, en piste, en scène, qui s'exerce souvent en étant, à la ville, réfléchi, très observateur, à la fois de soi-même et des autres.

La métamorphose opérée lorsque l'on est dans l'état clownesque ou burlesque conduit vers ce que l'on ignorait de soi-même, en même temps que l'on rencontre ce qui appartient à tous. Nos facéties, nos spectacles, nos canevas et lazzi, appartiennent à un répertoire commun à toute l'humanité. Le jeu burlesque reposant sur la fonction cognitive, son univers est partagé identiquement par acteurs et spectateurs. La fonction du clown est de le faire surgir, le travail de l'artiste, de lui permettre d'éclore.

Des fils spéciaux existent qui relient artiste-clown en jeu et spectateur. Ce sont ceux du comportement connu par le spectateur comme « normal », adapté à un code social donné, et le déséquilibre et l'écart que propose le clown par rapport à ces codes qui deviennent alors des référents. Il demande au clown l'écoute des réactions, de la relation, de ce que l'on ressent du public pendant ce déséquilibre. À mesure que vous vous déséquilibrez pour faire avancer le canevas, le scénario, que vous troublez votre comportement, un écho va vous revenir de la sensibilité et des perceptions des spectateurs. Ce fil est celui du comique, du rire, qui fait se réjouir artistes et spectateurs d'être ensemble, de ne pas être encore morts, d'être nés, de ce moment de partage de nos présences, de ces petits moments d'existence qui deviennent œuvre d'art par la magie de la poétique clownesque et du partage.

Le jeu burlesque des comiques et des clowns, par essence transgressif, iconoclaste et subversif, est indissociable de sa réception par le spectateur. L'interaction est permanente, et le jeu avec le public transforme véritablement les spectateurs en partenaires. À tel point que le travail d'adaptation du spectacle se poursuit bien au-delà de la première représentation, par ajustages successifs, issus de l'échange avec le public. Cette compétence est très spécifique à la discipline.

L'objectif de l'art clownesque est de déséquilibrer son comportement dans le but de faire surgir le rire, émotion qui elle-même a plusieurs modalités, plusieurs degrés. Vous pouvez sourire. Vous pouvez aussi rire puis pleurer immédiatement, comme si le rire décapait votre âme, votre sensibilité, vous rendant disponibles à être bouleversés, touchés.

(...)

Ce qui fait la spécificité du clown c'est de faire surgir en nous, ce personnage, cette créature, cette face d'un humain en désordre, inadapté, dérangé et dérangeant, où persiste une présence d'enfance. Il y a souvent chez les clowns quelque chose d'un comportement enfantin qui dans la vie serait pathologique, le fait d'une personne attardée, diminuée. Un état d'enfance qui surgit en vous et vous fait voir le monde avec des yeux étonnés. Tout est différent. Rien ne va plus de soi. Et spectateurs et spectatrices s'amusent de cette rupture, de ce danger potentiel d'enfance, de ce risque d'un comportement qui échappe à la norme. Il y a dans le clown un risque énorme qui nous a valu, en



tournée dans des pays totalitaires, d'être l'objet d'une attention très vigilante de la censure. Le rire est subversif, il dérange et met en danger le pouvoir par la charge de désordre qu'il contient. C'est ce que les rois avaient compris, qui engageaient à leur côté un fou, pour autoriser le dérangement jusqu'à la moquerie du maître, en même temps que pour l'avoir à sa disposition, à son service et à sa maîtrise.

(...)

Le clown, virtuose et poète du désordre, se déséquilibre tant, qu'il nous présente une image amusante, mais aussi terrifiante, symbole de mort physique, par ses chutes, mais aussi sociale, conséquence de ses troubles du comportement. Un poème inquiétant pour enchanter nos vies ? Voilà une des spécificités de l'art clownesque : pouvoir faire rire par la manifestation de la fragilité de l'existence, en suscitant en soi un tel dérangement qu'il se répande dans les spectateurs, à leur tour secoués par le désordre vivifiant du rire.

MENTIONS OBLIGATOIRES

Durée : 50 mn / A partir de 12 ans / Classe de 5e et plus

Calenture N°1 de l'Hypogée pour acteur et explosion de couleurs

Texte: Catherine Lefeuvre

Direction: Catherine Lefeuvre & Jean Lambert-wild

Avec : Jean Lambert-wild et la participation de Aimée Lambert-wild

Lumières : Alicya Karsenty

Régie son et lumière : Maël Baudet Costumes : Annick Serret-Amirat

Signature de Gramblanc : Jean Lambert-wild

Maquilleuse : Christine Ducouret

Le texte est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs

Production déléguée : La coopérative 326

Co-production : Le théâtre de l'Union - Centre Dramatique National du Limousin

Avec le soutien : Les Scènes du Golfe - Théâtres Arradon-Vannes



PLUS D'INFOS

- Des extraits du spectacle : https://vimeo.com/424262562
- Le site de la Compagnie : https://www.lambert-wild-malaguerra.com/fr/show/coloris-vitalis
- Un reportage sur ce spectacle: https://la1ere.francetvinfo.fr/le-clown-blanc-d-origine-reunionnaise-jean-lambert-wild-dans-son-nouveau-spectacle-coloris-vitalis-1359734.html
- Le film « Chocolat » réalisé par Roschdy Zem en 2016 qui évoque la vie du premier clown noir
- Les origines du clown : https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/clowns/profils-du-clown/origines
- Un documentaire étonnant sur Jean Lambert-wild : https://www.lambert-wild.com/fr/la-vision/richard-iii-loyaulte-me-lie-william-shakespeare-2

DES PISTES DE REFLEXION AVEC VOS ELEVES :

- La représentation du clown au théâtre
- Qu'est-ce qu'un clown? Les croyances / L'Auguste et le clown blanc, une relation impossible? L'Auguste Clown représente le ridicule et l'anti pouvoirs. L'Auguste est dans l'espièglerie en faisant le pitre. Il n'a pas peur d'être ridicule afin d'être drôle. Le Clown blanc représente l'autorité et le savoir. Le Clown Blanc est autoritaire souvent complice de Monsieur Loyal. Eternelle lutte entre les deux personnages?
- L'entrée clownesque / le vocabulaire lié à l'art du clown / les ressorts comiques
- Quel sens le clown Gramblanc donne t'il à notre monde et à notre époque ?
- Comment sa langue poétique nous questionne t'elle sur ce que nous sommes ?
- Qu'est-ce qu'une calenture ?

Retrouvez toutes les informations pédagogiques disponibles sur

www.scenesdugolfe.com



