



**François CERVANTES / Cie L'Entreprise**

***Le 6<sup>ème</sup> Jour***

***Pourquoi le clown, et comment le clown ?***

mardi 4, mercredi 5, jeudi 6 et vendredi 7 novembre à 20h30

Durée : 1h10

**Dossier pédagogique**

Biographies

Le spectacle

Mentions du spectacle

Le clown, par François Cervantes

Extraits du livre *Le clown Arletti, vingt ans de ravissement*

Entretien avec Catherine Germain et François Cervantes

Articles de presse

Pistes pédagogiques

Le clown et ses origines

Le clown fait du théâtre

L'évolution du clown au cours des deux dernières décennies

Le clown : question de genre

Liens utiles

Renseignements pratiques

.....  
**le Manège de Reims**  
SCÈNE NATIONALE  
.....

## Biographies

**Catherine Germain** est née en Touraine dans une famille de paysans.

Après trois années passées à La Rue Blanche (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre), elle rencontre François Cervantes en 1986 l'année où il crée la compagnie L'entreprise.

Depuis cette date, elle collabore et joue dans la plupart des créations de la compagnie.

Sa collaboration avec François Cervantes tout au long de ces années a donné lieu à une recherche approfondie sur le travail de l'acteur, notamment dans le domaine du clown – création du clown Arletti dès 1988 dans *La curiosité des anges* - et du masque. Son travail s'est axé autour de l'écriture de François Cervantes.

Depuis 2006, elle propose des « veillées masque » soirées d'improvisation avec des masques.

Elle enseigne pendant plusieurs années au CNAC, dirige des stages et ateliers pour comédiens professionnels ou public amateur, en France et à l'étranger (Inde, Java, Bali, Océan Indien, Norvège), elle dispense son enseignement également dans le cadre d'écoles, conservatoires (Conservatoire d'Avignon, ERAC...)

En 2001 et 2004, elle travaille comme récitante avec les musiciens de l'Orchestre du Louvre de Grenoble sous la direction de Mirella Giardelli.

Elle joue en 2005 dans la pièce *Plus loin que loin* de Zinnie Harris, mise en scène par Pierre Foviau, artiste associé à la scène nationale de Dunkerque.

Invitée par le danseur chorégraphe Thierry Thieû Niang en octobre 2007, elle participe à une Carte blanche au Théâtre des Salins à Martigues. De cette rencontre naîtra le désir d'aller au plateau ensemble : ils créent *Un amour* pour lequel ils invitent quatre metteurs en scène, quatre regards : François Cervantes, Patrice Chéreau, Laurent Fréchuret et François Rancillac (2009).

En 2008, elle crée *Médée* sous la direction de Laurent Fréchuret, directeur du Centre Dramatique National de Sartrouville, texte d'Euripide dans une traduction de Florence Dupont.

Catherine Germain rencontre l'écriture à l'occasion du travail sur le masque. Elle écrit avec François Cervantes *Le clown Arletti, vingt ans de ravissement*, co-édité par les Éditions Maison et les éditions Magellan & Cie, 2009. Ce livre témoigne de la collaboration insolite entre un auteur et une actrice et sera vendu à la fin de chaque représentation au Manège de Reims.

### François Cervantes

Après une formation d'ingénieur, François Cervantes étudie le théâtre à l'Espace Acteur de Paris puis à Montréal avec Eugène Lion. Il écrit pour le théâtre depuis 1981. Il crée la compagnie l'Entreprise en 1986, et en assure la direction artistique, à la recherche d'un langage théâtral qui puisse raconter le monde d'aujourd'hui.

Les tournées internationales des spectacles ont donné lieu à des échanges avec des artistes s'interrogeant sur le rapport entre tradition et création. En 1993, la rencontre avec Didier Mouturat, facteur de masques, marquera le début de nombreuses années de recherches et de créations autour du masque.

En 2004, la compagnie s'installe à la Friche la Belle de Mai à Marseille, pour y développer un projet de permanence artistique : une troupe, un répertoire, une relation longue et régulière avec le public.

Il y dirige un atelier permanent « Le garage », ouvert aux comédiens professionnels de la région PACA. Par ailleurs, il dirige des ateliers de formation en France et à l'étranger pour des artistes de théâtre ou de cirque. François Cervantes est également auteur de nouvelles, romans et textes critiques.

## Le spectacle

« *C'est vraiment bien écrit !* » Quoi ? La Genèse pardi... Il fallait toute l'innocence du clown Arletti pour éclairer nos origines d'un jour nouveau.

Au commencement était le verbe... Ce qui est vrai de la Genèse ne va pas de soi, loin de là, pour le clown qui s'avance devant nous. Il faut dire qu'il y a de quoi être intimidé. Surtout lorsqu'on se retrouve au pied du mur, après avoir chipé sa valise pleine de notes à un conférencier endormi. Mais voilà, Arletti a rejoint la scène, irrésistiblement attirée par la lumière. Derrière le nez rouge, l'actrice Catherine Germain, qui officie depuis quelque vingt-cinq ans sous les traits de ce clown débonnaire, cabotin et attendrissant. Démarche claudicante, Arletti prend ses marques entre une table beaucoup trop haute, des papiers rebelles et un verre d'eau trop plein, avant de commencer enfin une lecture qu'elle ponctue de commentaires aussi admiratifs - « *c'est vraiment bien écrit !* » - qu'irrévérencieux. À mesure que les jours s'égrènent, le monde prend corps dans une évocation des plus jubilatoires. Mais voilà, l'homme, lui n'a pas encore été créé... et la page correspondant au 6ème jour manque à l'appel ! Que faire de cette invraisemblable liberté ? S'en donner à cœur joie pardi !

## Mentions

**LE 6<sup>e</sup> JOUR (1995)**

**Écriture\*, Mise en scène et scénographie** : François Cervantes et Catherine Germain

\* D'après *La Genèse*

**Avec** : Catherine Germain (Arletti)

**Construction du décor et effets spéciaux** : Bertrand Boulanger

**Régie générale** : Bertrand Mazoyer

**Production** : L'entreprise

**Durée** : 1h10

Tout public à partir de 10 ans

## Le clown, par François Cervantes

« Puisque j'ai créé plusieurs spectacles avec des clowns et que j'ai travaillé avec des cirques, puisque le "travail de clown" s'est extrêmement répandu en France ces dernières années, non plus dans les cirques mais dans les théâtres et dans les écoles d'art dramatique, à plusieurs reprises on m'a interrogé sur mon travail, on m'a demandé de répondre à deux questions : pourquoi le clown, et comment le clown ?

Je suis embarrassé pour répondre, parce que le clown, à mon sens, ne relève d'aucune sorte d'exercice, d'apprentissage ou d'amélioration. Ce n'est pas un acte d'interprète. Le clown n'est pas un acteur.

Le clown est un poète, et même s'il est accompagné, entouré et conseillé pendant la création de ses spectacles, au bout du compte, son acte est absolument personnel et authentique.

Le clown et l'auteur sont seuls. Ils sont côte à côte dans leur création, l'un avec son corps et l'autre avec les mots. Je dis cela alors que j'ai passé des milliers d'heures à travailler le clown avec des comédiens et des artistes de cirque. Mais ce qui me gênait justement, c'était toujours cette façon grégaire de travailler. Je voyais qu'il fallait plus de solitude pour que l'ouvrage tienne.

Bien sûr le clown, comme l'écriture, peut faire du bien à ceux qui l'abordent, les aider à vivre ou à trouver leur chemin. Mais j'essaye ici de parler de ceux qui deviennent clowns, c'est-à-dire de ceux qui vont au bout d'une métamorphose.

Le clown et l'auteur sont tous deux aux prises avec la poésie, mais le clown pose à l'auteur une question fondamentale, à savoir si le poème est une suite de mots alignés sur une feuille de papier, ou si c'est un muscle. Le clown interroge la littérature en remontant à la source de l'acte poétique.

Le clown ne dit pas un poème, il ne fait pas un poème, il "est" un poème. Il est avec son corps comme l'auteur est avec le langage. Pour lui, le corps, cet enchevêtrement de muscles de nerfs et de peau, c'est le langage, et mettre à jour le clown, c'est mettre à jour le poème incarné, la présence unique de ce corps, rendre lisible le poème écrit par la vie, inscrit dans le grand livre.

Un auteur, dont je n'ai plus le nom en mémoire, parle de deux frères dont l'un était un grand philosophe de son temps, et l'autre était fou, et il dit à propos de ces deux frères que l'un a exposé sa philosophie, et que l'autre a exposé son cerveau.

Le clown, mi-ange mi-bête, s'enivre d'arriver sur terre, dans la chair de l'homme. La relation au monde et la relation à l'autre, tout est à écrire, à inventer. (...)

Les enfants et les vieux me font rire, rarement les adultes.

Les enfants sont pleins de désirs impossibles : marcher, sauter, parler, entrer en contact avec les autres. Ils sont plongés dans l'aventure de l'incarnation et il y a toujours un grand écart entre leurs désirs et leurs actes. Ils essaient de trouver leur place avec des désirs immenses et des corps fragiles. Ils essaient des phrases qu'ils ont entendues : autour d'eux on rit, et puis un jour on ne rit plus. Ils ont réussi à voler une phrase et à la faire leur. Ils ont envie qu'on arrête de rire et qu'on les prenne au sérieux. C'est l'idée qu'ils se font du monde des adultes. Mais certains enfants, en entendant les rires autour d'eux, en font une expérience décisive. Ils apprennent que devenir adulte ce n'est pas arriver à être pris au sérieux, mais à rester sérieux comme un enfant, se souvenir de l'adulte qui était en eux quand nous étions enfants. Ils apprennent que nous portons en nous des désirs impossibles qui ne seront jamais réalisés, mais que nous n'avons aucune raison de capituler, car si ces désirs ne sont pas notre vie, ils sont notre raison de vivre.

Les vieux ont des désirs qui ne sont plus possibles, ils se désincarnent. Même descendre un escalier devient une grande histoire. Ils regardent le monde comme une terre étrangère qu'ils vont quitter.

Peu d'adultes sont des adultes. Les enfants et les vieux sont ceux qui témoignent le plus clairement de notre condition. Ce sont les fragiles, les hors-jeu, les inconsolables, les irrécupérables. Ce sont ceux qui ne nous laissent pas tranquilles.

J'ai des souvenirs d'avoir ri aux larmes. Cela ne pouvait plus s'arrêter. C'était une ivresse, des moments que je sentais irréversibles, qui compteraient dans ma vie. Dans ce rire aux larmes, je sentais que j'apprenais quelque chose de l'ordre de l'idiotie. Dans ces moments-là, mon corps disait "oui" et "non" en même temps, avec autant de force : oui et non. Ce que je voyais était aussi vrai que faux, aussi merveilleux qu'atroce.

Je ne serais pas étonné d'apprendre que dans les grottes préhistoriques, pendant qu'un tigre était en train de croquer un homme, pendant que les os craquaient et que le sang coulait dans la gorge de l'animal, un autre homme dans la grotte riait aux larmes. Oui, un tigre mangeait un homme.

Non, l'homme ne serait pas toujours mangé par le tigre. Le rire, la connaissance de l'idiot.

Dans ces moments de ma vie où j'ai ri comme ça, je crois que j'ai reconnu des désirs impossibles et des échecs fondateurs. Sans le savoir, en riant, j'apprenais quelque chose de fondamental.

Les clowns sont des livres de chair.

On dit en Afrique qu'un vieux qui meurt c'est une bibliothèque qui disparaît. Je pense qu'un clown qui apparaît, c'est un poème qui nous est donné, et qu'un clown qui disparaît c'est un poème que l'on ne pourra plus lire ».

François Cervantes extrait « Le clown Arletti, vingt ans de ravissement », François Cervantes et Catherine Germain co-édition Magellan & Cie / Editions Maison – 2009

## Quelques extraits du livre

« Les clowns vivent dans le monde de l'art, ils désirent entrer dans la vie. Un Clown, c'est une œuvre.

Tout ce que fait l'acteur doit être de l'art : marcher, pleurer ou tomber par terre, ça doit être travaillé entièrement par la question de l'art, par le choix de faire une œuvre. Comment faire pour que marcher soit de l'art ? ».

**François Cervantes, p.13**

« Chaque fois que j'entre dans la loge où Catherine se prépare, il y a une atmosphère unique, le calme est palpable. Elle est installée à sa table, devant le miroir et les pots de couleur : blanc, noir et rouge. Elle est à la fois concentrée et ouverte à ce qui se passe autour d'elle. Elle marmonne, entourée de petits objets et de photographies, qui sont les traces de moments affectueux de sa vie.

Leur présence veille sur son passage d'un monde à un autre.

Elle est en train de devenir quelqu'un d'autre. Il y a quelque chose d'athlétique dans ce qu'elle va faire, et elle s'y prépare méticuleusement : chaque chose doit être bien faite, chaque événement est un signe. Elle est entièrement à cette activité. En une heure, elle va passer de l'autre côté du miroir. (...)

Il faut qu'elle retrouve Arletti, l'autre, la créature.

Elle travaille à disparaître, peu à peu la créature l'envahit. Elle est entièrement prise par ces retrouvailles, poussée par un désir irrépressible de devenir quelqu'un d'autre, quelqu'un qu'elle aime (...).

Le théâtre, pour elle, au fond, c'est ça : être emportée par une autre existence ».

**François Cervantes, p.17**

« J'ai l'intuition que le clown vient de la nuit des temps.

Il n'est pas né avec le cirque, mais plutôt avec l'homme.

Dès que l'homme a eu des activités, il y a eu à côté, le marginal, celui qui ne progressait pas, qui en restait à l'essentiel, celui qui voulait emprunter un autre chemin, qui ne croyait pas au progrès, au passé, au futur, celui qui rappelait les désirs immenses de l'homme, et sa nature inadaptée.

Le clown est celui qui ne trouve aucune réponse aux questions qu'il se pose, mais qui devient lui-même la réponse.

Le clown, c'est le pauvre type, celui qui ne s'est pas adapté, qui vient d'un autre monde (comme Henry Miller), qui rêve d'être artiste : celui qui est arrivé sur cette terre, et qui est soufflé par sa beauté »

**François Cervantes, p.88**

### À propos de la création du 6<sup>e</sup> jour

« Catherine voulait retrouver Arletti, qu'elle avait quittée depuis cinq ou six ans, parce que nous avons arrêté les tournées de la *Curiosité des Anges*. (...) Arletti lui manquait. Elle avait envie d'un solo...

Le solo allait être la première tentative d'Arletti d'aller dans le monde, et de se trouver une place parmi les hommes. La situation de la conférence ressemblait à la situation d'un spectacle de théâtre : une scène, un public, mais il y avait quand même des différences. Les spectateurs de la Sorbonne attendent de recevoir un savoir, et les spectateurs du théâtre attendent... quoi ?

Qu'est-ce qu'on attend quand on va s'asseoir dans une salle de théâtre ? Est-ce que l'on peut dire que c'est un

savoir ? À quel moment peut-on dire qu'une conférence et un spectacle de théâtre sont identiques ? Peut-être quand le savoir touche l'ensemble du corps du conférencier, les sentiments et la chair autant que l'intelligence. Cela arrive quand il est entièrement immergé dans son sujet, quand il en fait partie, qu'il n'en est pas détaché. (...)

Nous savions qu'il fallait un sujet de conférence qui soit en rapport avec l'identité même d'Arletti.

Il fallait un sujet épuré, universel (...).

Il fallait que la conférence soit un moment de vie pour Arletti, pas seulement un moment d'exposition d'un sujet mais un moment vital d'existence, comme la naissance ou la mort.

(...) Alors j'ai pensé que l'on pouvait essayer avec le texte de la création du monde, le récit de la Genèse dans la Bible, car ce texte est censé donner une explication de l'existence du monde, et de l'homme. (...)

La Bible est un texte hermétique : depuis qu'il existe, toutes les générations essaient de percer ses mystères en l'interprétant. Une conférence sur la Bible laisse une grande part d'interprétation personnelle du conférencier. Les commentaires d'Arletti allaient avoir beaucoup d'importance. (...)

« Conférence ». Ce mot veut dire : tenter de mettre ensemble des éléments disparates. Cela vaut à la fois pour des idées, pour le corps humain ou pour la planète où nous vivons. (...)

Il était quand même question d'un texte sacré et aucun de nous n'avait envie d'en faire une plaisanterie. Nous étions émus de cette confrontation entre le sacré et la chair. Finalement, c'était pour la première fois de façon assez clair, se poser la question dont parlait Matisse : « L'art est-il une religion ? »

(...) Je réfléchissais beaucoup à la scénographie. Dans ce lieu de conférence, je voulais que les éléments, l'eau de la carafe, la plante verte, le bois de la table... se mettent à vivre au contact de ce texte magique qui parlait d'eux. Je voulais qu'un lieu de culture devienne peu à peu un lieu de nature.

**François Cervantes, p.57-63**

Dans un premier temps, nous nous sommes retrouvés tous deux, François et moi, au Grau-du-Roi à écrire la première partie du spectacle. Nous allions chacun de notre côté dans des cafés du port et le soir nous nous retrouvions pour accorder nos points de vue. (...)

Quelque temps après cette phase d'écriture commune, nous sommes rentrés à Limoges, où la compagnie résidait à l'époque dans une chapelle désacralisée qui nous servait de lieu de répétition. Là, nous avons essayé en jeu cette première partie écrite, à laquelle s'est ajoutée très vite la Genèse que François avait choisie comme sujet de conférence. À cette Genèse, dont j'avais déniché une traduction qui me plaisait, nous sommes venus l'un et l'autre apporter nos commentaires, mélangeant cette fois le travail à la table et celui du plateau.

Tout ce que Arletti venait faire sur le plateau était écrit, comme une partition musicale (...). Il n'y a pas eu de temps d'improvisation sur cette création, pratiquement pas. C'est la première fois que je participais à l'écriture d'un spectacle (...).

L'avantage que nous avons sur la Genèse, c'est que le personnage d'Arletti existait déjà. Il avait été là dans *La Curiosité des Anges*. (...)

Arletti n'est pas un personnage au sens classique du terme, justement par ce compagnonnage hors du commun que j'ai avec lui.

Nous pouvons à plusieurs acteurs jouer le même personnage, mais pas le même clown.

Sans doute parce qu'un clown ne se joue pas. Il se respire. »

**Catherine Germain, p.123-126**

## Entretien avec Catherine Germain et François Cervantes

**La représentation de la Genèse est souvent que la parole vient en premier. C'est le fameux Fiat Lux. Vous faites commencer le spectacle avec le corps, est-ce un choix qui porte un sens fort ? une mise en avant du corps ?**

**François Cervantes** : La parole se prépare avant de devenir parole, la parole fait son chemin dans le corps, comme dans un iceberg. Il y a une grande partie immergée invisible qui soutient la parole que l'on entend.

**Catherine Germain** : Avant la parole, il y a le souffle. La respiration. Le vide dans lequel prend pied cette parole. D'où elle jaillit. Le clown, c'est l'essence de l'être. La diffusion du parfum se fait avant qu'on le nomme.

**D'où vient le texte de la conférence ? Comment l'avez-vous écrit ou composé ?**

**Catherine Germain** : Il y a donc le texte de la Genèse dont nous avons choisi une traduction après en avoir lu plusieurs. Nous l'avons gardé intact. Ensuite, les commentaires d'Arletti et l'installation silencieuse du début ont été écrits par François et par moi. Nous écrivions chacun de notre côté et le soir nous nous retrouvions pour voir ce que nous allions garder. C'est en tout cas un spectacle où l'écriture est première. Mais l'écriture du corps aussi est considérée comme première. Arletti était une créature ("un poème" comme dit François) déjà écrite avant de commencer le spectacle, puisque le personnage existait déjà dans un autre spectacle. Le début est écrit comme une partition musicale. Tous les gestes sont inscrits à l'avance. Nous n'avons pas improvisé.

**Vous travaillez depuis longtemps avec les techniques du clown ? Pourquoi vous concentrez-vous sur cette technique ?**

**Catherine Germain** : Nous ne nous y concentrons pas. Au contraire, nous laissons se diluer toujours davantage cette découverte pour que la présence du clown ne soit pas limitée à une technique théâtrale mais plutôt à une question plus large sur la position de l'acteur qui, en découvrant son essence, sa nature poétique, ouvre sa compréhension du plateau et de la relation qu'il a au public. Et cela continue à agir pour un acteur, quelque soit la forme qu'il prend et quelque soit l'œuvre qu'il est amené à interpréter.

**François Cervantes** : Le clown n'est pas une technique, le clown est un être sans technique, le clown révèle de façon transparente la confrontation entre le texte et le corps. Avec le clown le plateau n'est pas un lieu de représentation, mais un lieu de rencontre et d'action.

**Avez-vous de grands ancêtres, de grands inspirateurs ?**

**Catherine Germain** : Pour le clown, je n'avais pas de référence avant de découvrir Arletti. Depuis, j'ai eu l'occasion de replonger dans des archives sur l'Histoire du clown et je suis très impressionnée par Grock, Charlie Rivel, et le clown Albert du trio des Fratellini.

**Il est assez peu courant que les clowns soient des femmes. Pensez-vous que le "genre" (sexuel) du clown puisse avoir des implications sur la façon d'être un clown ?**

**Catherine Germain** : Je n'aime pas cette question. Je ne sais pas pourquoi, peut-être parce qu'elle est récurrente depuis quelques années où l'on voit de plus en plus de clowns en spectacle. Et qu'effectivement des femmes s'y intéressent. Pendant un temps, j'avais le sentiment qu'on était là dans un endroit où il n'y avait pas de sexe. Où l'être était tellement en question, qu'il était autant végétal que pictural, musical, animal qu'humain. En tout cas qu'il était indéfini, pour ne pas dire infini... Qu'il était important d'être une question, plutôt qu'une réponse. À la naissance d'un clown, on ne voit pas encore son sexe. Et puis le temps a passé. Moi aussi j'ai changé. Et je peux dire qu'Arletti est d'une étoffe féminine. Mais je m'attache en scène à toujours revenir à cet état premier du monde, au moment où on ne sait pas encore qui est qui, et c'est là où la relation avec le public prend sa source.

**Les clowns sont très souvent voués au solo. Pourquoi, selon vous, cette solitude du clown ?**

**Catherine Germain** : Un clown goûte la peur du vide et le vertige de la relation à l'autre. Cela a à voir avec la solitude. C'est de l'endroit où l'on est profondément au dedans de soi, dans son étrangeté première au monde qu'on rencontre les autres, étrangers eux aussi. Il faut se mettre au bord de cette falaise-là pour mieux sauter. Rencontrer le public, c'est aussi rencontrer ses démons et ses obsessions. C'est un mélange de peur et de désir. C'est une connaissance profonde de soi et de l'autre en soi.

**François Cervantes** : Pour un clown, le solo est une colonne vertébrale, un diapason, il rend plus facile la participation à des spectacles avec d'autres. C'est une ouverture au monde, pas un enfermement.

*Propos recueillis par Stéphane Bouquet février 2012*



## Articles de presse

### **Le 6ème Jour**

Le travail de clown et de masque proposé par Catherine Germain sur les scènes depuis plus de vingt ans est unique, et la reprise du *6ème Jour*, conférence poético-burlesque construite à partir de la lecture patiente de la Genèse confirme la puissance de son art, entre parfaite maîtrise et inspiration poétique, servi dès l'origine par le regard, les mots et la mise en scène de François Cervantes. Soit le clown Arletti se muant en conférencier cacochyme, marchant au bord de l'effondrement, découvrant la difficulté d'être exposé à la lumière, et se raccrochant obsessionnellement aux signes de la normalité : un public, une table, des objets utiles, chacun cherchant sa place, des feuilles, des mots, et tout un univers qui sort à peine du tohu-bohu originel pour y retourner avant l'arrivée, trop tardive dans l'histoire naturelle, de l'espèce humaine.

A partir de gestes codifiés qui font entrer lentement le spectateur dans la mécanique du clown, Catherine Germain, peu à peu, déstabilise l'horizon d'attente, et livre son Arletti à toute une cohorte d'esprits, transformant sa prestation en une séance étrange d'animisme théâtral : le fonctionnaire maniaque du tampon, l'enfant posant son premier regard sur le monde, le vieillard secoué de tics, l'autiste, le sorcier africain, la baleine cohabitent et s'expriment alternativement dans un même corps, créant des micro-événements inattendus qui viennent parasiter la poursuite de plus en plus laborieuse et catastrophique de la conférence. La remarquable précision du geste alliée au débordement physique et poétique frappent comme un savant mélange des contraires, contrainte et impulsion, calcul et improvisation, esprit de sérieux et esprit d'enfance, l'un et l'autre se contaminant progressivement, faisant évoluer les registres vers des tonalités comiques ou fantastiques inattendues.

Dans cette conférence, qui énonce la création du monde par le verbe, les mots arrivent très tard, et n'apparaissent que comme le commentaire naïf et espiègle du texte de la Genèse, résumé, simplifié, transformé en une vaste homologation divine des créatures. A la veille du 6ème Jour, les feuilles de la conférence s'avérant trempées, brûlées ou réduites en confettis, la parole biblique s'évanouit, et la perspective de la création de l'homme donne lieu à une improvisation délirante sur les animaux, leur énumération infinie qui menace de ne pas faire rentrer tout le monde dans l'arche du langage, l'homme se retrouvant lui-même ni créé ni constaté alors même qu'il répète l'œuvre du créateur. Le clown Arletti dépasse alors ses bornes, s'assied sur les spectateurs, les arrose, explose en sidérations poétiques, et s'évanouit dans un océan sans contours.

David Larre – Au Poulailleur / 17 avril 2012.

### **Extraits de presse**

Avec un talent à nul autre pareil, Catherine Germain mène le clown plus loin qu'on ne l'a jamais fait. Un spectacle troublant et jubilatoire.

*Télérama*, Thierry Voisin [30 avril 2008]

Une immense légende, dans un petit corps maladroit, se balançant en longues enjambées saccadées.

*Le Monde*, Catherine Bédarida [2 mars 2002]

Un moment de poésie pour nous renvoyer à nos origines.

*Témoignage Chrétien*, Jean-Pierre Han [février 1996]

Dans *Le 6ème Jour*, Catherine Germain et François Cervantes se servent de la Genèse pour rendre hommage à la scène, à la magie du théâtre. A ce qui fait qu'une comédienne devient un personnage, à ce qui fait qu'un spectacle devient un moment privilégié et unique.

*La Montagne*, Nathalie Mauret [5 novembre 1995]

Arletti vient nous lire la Genèse. C'est tout mais il n'est pas un spectateur qui ne sorte du *6ème Jour* exténué de rire. Parce que dans le rôle de la "conférencière", Catherine Germain est époustouflante de fine drôlerie et d'astuces gestuelles. Ange perdu, clown ou enfant ? Elle est tout cela et son commentaire faussement ingénu de la création du monde est un morceau d'anthologie.

*L'Humanité*, Jean-Pierre Siméon [5 juillet 1995]

## Pistes pédagogiques

### Le clown et ses origines

#### Art clownesque

Issu de la comédie anglaise de l'époque pré-shakespearienne, le clown était à l'origine un personnage comique de bouffon campagnard, une sorte de burlesque équestre et acrobatique, pour ensuite devenir de façon générale un personnage comique et grotesque dans le cadre des spectacles de pantomime et de cirque. L'art clownesque est un travail de jeu dramatique, de mime, de la farce et du burlesque pour réaliser des sketches qui font rire les spectateurs. Le premier clown de pantomime célèbre fut Joey Grimaldi (1778-1837).

#### La figure du Clown dans le cirque en France<sup>1</sup>



Chamberlin. Busby et Cyrillo, vers 1920

Etymologiquement, le mot "Clown" signifie "rustaud" en anglais. Dans les pièces de théâtre élisabéthain, le clown était un personnage gaffeur, balourd, ridicule, mais en même temps, doué d'un rude bon sens et d'un audacieux cynisme.

À l'origine, le rôle du clown était d'amuser entre deux numéros violents ou dangereux. En prenant de l'importance, les clowns ont donné une connotation nouvelle au spectacle. Issu du paysan bouffon des comédies anglaises, mélange des *jesters* (joker) et des *minstrels*, le clown est, au XVIIIème siècle, un écuyer acrobate qui parodie de manière comique des numéros équestres. Il porte une sorte de sac bouffant en guise de tunique et une perruque en pointe. Il est au début tout seul sur scène, puis rejoint par

d'autres personnages permettant la création de duos, de trios et de saynètes.

A cette époque, en plus de la piste habituelle, certains grands cirques disposent d'une autre scène pour y jouer notamment des pantomimes, si bien qu'outre les artistes de cirque, ils engagent des acteurs, des chanteurs et des danseurs. Il y a osmose, vie commune, plutôt que discrimination entre divers spécialistes. On présente au XIXème siècle des hippodromes, avec courses à cheval pour sauver l'héroïne en péril, mais les actions sont muettes : depuis 1806 – 1807, des décrets impériaux n'ont autorisé que huit théâtres dramatiques parlants à Paris.

Surviennent à Paris des clowns anglais qui échappent aux décrets. Billy Saunders, écuyer burlesque et dresseur de chiens, lance son fameux « Voulez vous jouer avec moâ ? ». Des français se font alors passer pour anglais, changent de nom, prennent l'accent et se singularisent chacun par un cri, une phrase, un leitmotiv.

En 1852, au Cirque Napoléon, les clowns sont jongleurs. A l'intérieur du cirque, les clowns sont un peu méprisés. Les acrobates les traitent de « bons à tout, bons à rien ». Ce sont parfois des artistes accidentés.

En 1864, les clowns sont autorisés à jouer des dialogues. Ils se mettent aussitôt en quête de textes, ils adaptent à la hâte des farces, des parades, des canevas de *commedia dell'arte*, ils empruntent des situations aux pièces à succès, aux mélodrames ou ils inventent. Il font des allusions à l'actualité et parodient aussi le personnel du cirque. C'est la naissance du clown parleur. On voit apparaître des duos comiques dont le premier est celui de Footit et Chocolat. La tradition fut entretenue par Antonet et Baby, Pipo et Rhum, Dario et Bario, Alex et Porto, etc.

Enfin apparaît l'Auguste, mal habillé, anarchiste, recevant des coups de batte du premier clown, qui abandonne son maquillage bariolé et devient le clown blanc, scintillant dans sa robe pailletée ; sa perruque en pointe est

<sup>1</sup> Sources : <http://www.cirque-autour.com>

[http://www.giovanfusetti.com/public/file/histoire\\_du\\_clown.pdf](http://www.giovanfusetti.com/public/file/histoire_du_clown.pdf)

*Du cirque au théâtre*, Collection Théâtre années vingt, Editions L'Age D'Homme, 1983



remplacée par un petit chapeau de feutre blanc, puis par un cône. Auguste, dit-on, doit son nom à un garçon de piste maladroit qui provoqua l'hilarité du public et donna naissance à un nouveau personnage mal habillé, sans vergogne, à l'opposé des personnages de la pantomime devenue guindée. A travers le couple clown blanc / Auguste, on peut lire le rapport ordre / anarchie, celui qui brille / et son faire-valoir, l'ignare, le licencieux / celui qui lui fait la leçon, celui qui donne / celui qui reçoit des gifles (dont on doit montrer qu'elles ne causent pas de douleur physique).

En France, dans les années 1920, le cirque est à la mode. Les romanciers, les auteurs dramatiques, les peintres sont fascinés par les paillettes, la piste ronde, les prouesses acrobatiques, le retour à l'enfance. Une nouvelle mythologie se crée dans laquelle le clown est roi.

A la même époque, des polémiques ardentes naissent entre ceux qui déniaient aux femmes toute possibilité d'assumer le métier de clown – les chutes grotesques leur paraissant incompatibles avec leur image de la féminité – et ceux qui citaient maints exemples féminins fameux. Aujourd'hui on peut citer Giulietta Masina, Ariane Mnouchkine (dans *Les Clowns*, 1969), Annie Fratellini ou encore Adèl Nodé-Langlois (vue au Manège en 2013 avec *La Fascination du Désastre*).

En revanche, on admettait très bien que les clowns se travestissent en femme : Footit en Sarah Bernhard à Paris, Lazarenko en écuillère en URSS...

Le cirque commence son déclin à partir des années cinquante. D'autres formes de spectacle se développent et le public est de moins en moins attiré par le chapiteau. Sorti de la piste du cirque, le clown suit deux voies différentes d'évolution : la rue et la scène.

Aujourd'hui encore, on ne sait jamais si le clown est sérieux ou railleur, triste ou gai. Il amuse et inquiète. Sa fonction est de divertir, mais à travers lui, c'est le vrai monde qui grimace.



François Tuefferd. Pipo et Rhum. Entrée des tapissiers, Cirque Medrano, 1943-1944



Anonyme. Kill et Ovaro, fin XIXe siècle



Endrey, Ilès et Loyal, Cirque d'Hiver, 1923-1925



*La Fascination du désastre*, Adèl Nodé-Langlois, Benoit Pelletier.

## **Le clown fait du théâtre**

Extrait de *Secret de clown* de Paul-André Sagel, Edition Riveneuve, 2013.

### **Le clown ou la recherche de l'homme originel**

Depuis qu'il est apparu sur cette terre, prématuré et nu, l'homme a toujours cherché à se débarrasser des habits qui ont fait de lui un être apprivoisé. Il n'y a qu'une lumière qui l'attire, celle de son innocence. Cette innocence qu'il tient au secret de peur d'être dénoncé et ridiculisé. L'homme moderne est un primitif travesti qui le sera jusqu'à la fin de l'humanité (...).

La recherche d'un théâtre d'art libéré de ses carcans sociaux ou psychologiques aspire à la découverte d'un être primitif, simple qui reconstruit le monde. L'inquiétude du regard neuf guide toujours l'acteur. Être neutre, disponible lavé de son histoire. (...)

En traquant ce primitivisme nous tentons d'échapper à la conformité et à l'uniformité : c'est la quête des clowns. Acteur et clown fascinent parce qu'ils donnent de la nature à la culture, parce qu'ils marient la culture à la nature. Si l'acteur c'est la collision de la nature et de la culture, le clown c'est la collision de l'organique et de l'émotion. Gabor Rasov<sup>3</sup> rajoute à la réflexion : *trop de culture tue l'art, trop de nature étouffe l'art*. Le clown est en équilibre sur ce fil fragile. Si le théâtre parle de l'état du monde, le clown parle de l'état de l'homme.

p 30-31

### **Le clown fait du théâtre**

Les clowns s'investissent dans le théâtre depuis les années 1970. Peter Brook met en scène *Le songe d'une nuit d'été* du grand Willy en posant des nez rouges sur le visage des personnages des artisans. Ionesco, Damov, Beckett, Tardieu, Pinter, Michaux, Dario Fo etc. offrent des univers absurdes, dérisoires ou critiques qui séduisent les nouveaux clowns en quête d'histoires hors du cirque traditionnel. Ces clowns se mettent au théâtre. Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil s'y adonnent. Les acteurs trouvent une nouvelle dynamique de jeu dans un personnage en lien direct avec le public annulant le fameux quatrième mur. Le clown aurait la faculté de ressourcer l'acteur. Les clowns apparaissent même chez Corneille ou Marivaux. Ils ont de l'audace. Ils font du théâtre dans le théâtre au deuxième degré et font la conquête des scènes de vie. Ce personnage qui jouit d'une réputation de simplicité comique populaire est à toutes les modes. Il investit les terrains vagues artistiques dédaignés par les théâtres officiels boudés par un public populaire qui ne se reconnaît pas dans la programmation de ces établissements. Ces derniers ouvrent désormais leur porte à ces artistes impétueux. Le clown traditionnel du cirque a perdu de sa superbe au vu de numéros mal dégrossis ou démodés. Les nouveaux cirques modifient les codes et théâtralissent les spectacles. Le circassien découvre l'acteur et inversement. Cet échange engendre un renouveau qui éclaire le personnage clownesque (...). Le clown de théâtre qui ne doute de rien aborde le public plus facilement et se donne des libertés d'interprétation certes parfois abusives mais toujours surprenantes. Il se libère de contraintes esthétiques ou intellectuelles inspirées par les censeurs culturels de tout poil. Faisant fi des tartuffes certifiés, le clown s'adresse aussi bien à l'enfant qu'à l'adulte. (...)

p 36-37

## **L'évolution du clown au cours des deux dernières décennies**

### **Du corps burlesque aux formes plus théâtrales**

Né dans un silence forcé, le cirque a mis du temps à émerger à la parole ; de ce « déficit » verbal, il a fait une force, cristallisant dans la pantomime son manque à gagner en prolifération. Même si certains clowns ont pu faire preuve d'une agilité et d'une inventivité remarquables, il reste néanmoins quelque chose d'énigmatique dans un art qui a su trouver ses moyens en dehors des mots. [...]

Ce qui se confirme, lorsque l'on fait le compte des artistes de cirque passés au cinéma muet, de Buster Keaton et Harold Lloyd à W.C. Field, trouvant là une occasion d'employer leur plastique, le plus souvent au profit de ce que l'on a appelé le corps burlesque.

Ce n'est pas un hasard si l'arrivée du parlant mettra fin à la carrière de ces artistes. Un clown de cinéma revient lui aussi, presque invariablement, à une gestion quasi muette de son jeu. Est-ce à dire l'inscription corporelle et l'émission de signaux infra-verbaux chassent toute forme d'oralité ?

C'est là que la piste de travail des Nouveaux-Nez paraît pertinente. Il fait confluer des apports successifs du cirque, du théâtre, avec ceux du cinéma et du music-hall. [...]

L'apport principal consistant à plonger le corps burlesque du quatuor dans une fiction à base documentaire.

---

<sup>3</sup> Dramaturge, scénariste et acteur français.

**Extrait vidéo des Nouveaux-Nez** : [http://www.youtube.com/watch?v=6ikhTr6\\_PU](http://www.youtube.com/watch?v=6ikhTr6_PU)

### **L'immaturation**

Quand on parle de burlesque, il faut toujours en dégager la part d'enfance. Chaque grand comique a un âge de référence. Le « Kid » Charlot garde un comportement teigneux d'adolescent de treize ans, alors que Laurel et Hardy plongent leurs démêlés affectivo-corporels dans la prime enfance. Harry Langdon doit avoir sept ans à l'aune de son inconscience attardée du social.

**Extrait vidéo de Harry Langton** : <http://www.youtube.com/watch?v=NyqODEky44A>

**Extrait vidéo de Buster Keaton** : <http://www.youtube.com/watch?v=f-y36kHok4U&feature=related>

Extraits choisis in *Théâtre aujourd'hui n°7*, le Cirque contemporain, la piste, la scène p82-85

## **Le clown : question de genre**

### **Les clowns : humour, intériorité, féminité<sup>4</sup>**

Dans l'univers théâtral français de la fin des années 1960, des comédiens et des metteurs en scène mus par la quête d'un théâtre délesté des valeurs bourgeoises développèrent des pratiques de scène et de rue fondées sur un travail d'écriture collectif et sur l'improvisation. Dans ce contexte de subversion des codes théâtraux traditionnels, un marché considérable de cours privés de théâtre centrés sur le mime, le masque, la commedia dell'arte ou les méthodes de l'Actors Studio se développa. Parmi les nombreuses formations apparues, l'Ecole internationale de théâtre Jacques Lecoq, à Paris, constitua un terreau fertile pour la production de ce qui est aujourd'hui connu sous les appellations « clown contemporain », « clown de théâtre » ou « arts du clown », autrement dit des pratiques clownesques élaborées dans le giron du théâtre d'avant-garde des années 1970 et en rupture avec le cirque dit « traditionnel ». (...)

Jacques Lecoq est considéré comme l'inventeur de la démarche créative qui consiste à « chercher son clown » et qui est la base des pratiques de clown contemporain. Il explique qu'un jour il demanda à certains de ses élèves de faire rire les autres. Les personnes sollicitées se lancèrent alors dans des galipettes, des jeux de mots, des pitreries...qui, dit-il, ne firent rire personne. Déçus, les élèves allèrent s'asseoir, penauds et confus. C'est alors que tout le monde se mit à rire. Cette expérience conduisit Jacques Lecoq à penser que ce ne sont pas les personnages de clown mais les personnes mises à nu qui font rire les gens. (...) Le travail « sur » le clown consiste en une introspection pour accéder à un « moi profond » pensé comme imparfait, naïf, puéril, brut... Le personnage de clown est censé permettre de se défaire des règles de bienséance et de mettre en scène une « nature humaine primaire ».

Issu de formations théâtrales, engendré par des comédiens, le « clown contemporain » est ainsi le fruit d'une importation de la figure archétypale de l'Auguste, maladroit, ignorant et décalé, dans un projet d'expression esthétisée du « moi profond » de l'artiste. Cette conception du clown se traduit chez les artistes, hommes et femmes, par une dévalorisation de la raillerie et de la bouffonnerie, comme en témoignent ces propos d'un formateur en art du clown de l'école Jacques Lecoq : « Le bouffon est un monstre qui se moque de toi alors que le clown, on se moque de lui ». Le rire est mis au second plan et une place centrale est donnée au sourire et à l'émotion du public. (...)

Il y a deux manières radicalement différentes de concevoir la féminité dans la mise en scène du clown. La première présente des clowns « asexués », la seconde, des clowns « exagérément » féminins.

Cette volonté déclarée de certaines femmes clown de « déssexualiser » leur clown prend en appui sur des images archétypales de la féminité. La thèse freudienne qui dit que « devenir femme (...), c'est parcourir un long chemin à l'issue duquel la fille devra accepter de n'être pas un homme » constitue un bon exemple des représentations socialement dominantes d'une féminité comme « identité en devenir » ou « inachevée ». L'être en voie de construction, non défini sexuellement, qui est mis en scène, n'est pas neutre du point de vue du système social de genre à l'intérieur duquel s'élaborent les différenciations et la hiérarchisation entre les sexes mais aussi les représentations sociales de la féminité et de la masculinité. (...) L'élaboration d'un clown « asexué » est extrêmement fréquente chez les femmes qui débutent dans la pratique. (...). Lorsqu'elles conçoivent un clown féminin, les femmes proposent le plus souvent de se rire de la féminité, de leur féminité. Elles se jouent d'elles-mêmes en tant que femmes. (...)

La représentation humoristique de la féminité que proposent ces artistes est singulière si on la compare aux manières dont la féminité entre depuis une vingtaine d'années sur les scènes comiques françaises. Les premières humoristes célèbres (Jacqueline Maillan, Josiane Balasko, Muriel Robin) ont usé de « la

---

<sup>4</sup> GARCIA, Marie-Carmen, **Artistes de cirque contemporain**, La Dispute, 2011. p 131 - 139



féminité comme mascarade » en mettant l'accent sur la situation mise en scène et non sur le personnage. Les femmes humoristes apparues récemment (Florence Foresti, Julier Ferrier, Armelle) proposent, quant à elles, un large panel de personnages féminins qui va de l'excès de féminité à l'excès de masculinité mais leur apparence n'est jamais exagérément féminine. Or, les corporalités des clowns femmes sont faites de travestissements, de costumes, de gestuelles, de postures qui montrent des images stéréotypées du féminin. Elles sont conjuguées avec des images elles aussi exagérées de la « psychologie féminine ».

### La figure féminine du clown : enjeux et représentations sociales<sup>5</sup>

« Le clown est d'abord identifié naturellement dans les esprits comme étant un homme. À partir de ce constat, il est intéressant de se questionner sur ce qui peut empêcher la femme d'avoir sa place en tant que clown dans les références communes et à quel point ce fait est observable de nos jours.



Trio Fratellini 1932

De la création du cirque, en passant par les Auriol et Boswell de tous pays jusqu'aux célèbres solos, duos, trios tels que Footit et Chocolat, Antonet et Beby, Grock, les Fratellini, le clown n'a eu de cesse d'être représenté par des hommes tout au long de sa carrière circassienne. La femme clown, bien que peu de noms célèbres n'en fassent état dans l'histoire du cirque, a pourtant existé. Certaines, dont nous allons souligner l'existence, connurent même un certain succès.

Colette Cosnier-Héland dans son article *Le Clown et la demoiselle* engage une rétrospective tout à fait

éclairante : « C'est en 1928 qu'est mentionnée celle qui est sans doute la première femme clown, Yvette Damoiseau-Spiessert, qui apparaît dans le trio Léonard au cirque Pinder, et dont on nous dit : « Son grimage outrancier, ses grosses lunettes, sa défroque d'Auguste la camouflait si bien que le fait demeura à peu près inconnu du public ». Retenons le mot « camoufler », comme s'il avait été indispensable de taire qu'une femme avait revêtu cette défroque grotesque, comme s'il importait surtout qu'elle se fit oublier ». On précise aussi qu'elle était fille de directeur et quand on lui demandait pourquoi ce goût pour la clownerie, elle répondait « pour suivre [son] mari ». (...)

Les qualités que la société attendait de percevoir chez la femme artiste se basaient sur son aspect féminin et gracieux. Il leur fallait alors, quand elles se trouvaient habitées par ce désir très « spécifique » de devenir Auguste, cacher leur identité sexuelle. (...)

Il apparaît clairement que l'identité sociale de la femme, notamment de sa « féminité », puisque c'est ce qui la caractérise, ne correspond pas à celle attendue chez le clown. Effectivement, c'est d'abord pour des questions identitaires relatives au genre féminin que cette incompatibilité se fait jour. En contrepartie, c'est aussi parce que le clown lui-même a construit son image en écho à une identité masculine marquée. Ainsi, les difficultés rencontrées par la femme de cirque et plus précisément lorsqu'elle est clown font lien avec son parcours artistique et social en général et avec son statut face aux hommes.

Le clown représente la dégradation sociale, l'impureté, si bien que parfois son image est proche du clochard. L'une des étymologies avancée, « clod », signifiant paysan, rustaud, confirmerait ce rapprochement. La femme aurait-elle pu endosser le rôle du perdant, de celui qui reçoit la honte et le rire moqueur de son public ? Le rôle de celui qui montre une partie cachée des choses et qui se permet toutes sortes de transgressions ? Pour cela, il faut inspirer la sympathie ou la pitié, peut-être les deux... et force est de reconnaître que ce ne sont pas les qualités sociales, morales et esthétiques attendues chez une femme. Peut-être que si la femme s'était permise de décevoir les attentes sociales attribuées à la féminité idéal-typique qu'elle se doit de porter, elle n'aurait pas

<sup>5</sup> La figure féminine du clown : enjeux et représentations sociales, Delphine Cezard, <http://www.cahiers-idiotie.org>.



fait rire du tout et aurait certainement plus déchaîné des réactions violentes ou dédaigneuses. Le clown véhicule par ailleurs une image de vulgarité et de virilité déçue. (...)

Le clown, avec son nez rouge, n'est pas sans rappeler son lien avec les ivrognes. A-t-on jamais ri d'une femme alcoolique? Comme le souligne justement Eugène Dupréel, «l'homme travesti en femme excite notre hilarité, la femme habillée en homme plaît ou déplaît, mais ne fait pas rire ». Le rire a lui-même été longtemps perçu comme un dérèglement esthétique car incontrôlé et basement corporel. Autrefois, l'éducation des filles se devait stricte et le rire était châtié, le goût de la plaisanterie étant lui-même attribué à la grossièreté masculine. (...)

Il est évident, au vu de la pression sociale encline à créer une figure de la femme en contradiction avec celle du clown, que l'arrivée des femmes clowns devait se faire par la petite porte. Les premières investigatrices contemporaines se sont heurtées à cette construction sociale. Annie Fratellini a dit devoir « faire disparaître la femme dès [qu'elle] évoquai[t] le clown ». Elle se souvient encore que les articles de presse titraient «Trop jolie pour être clown», comme s'il lui était toujours impossible de trancher face à cette incompatibilité des représentations de la féminité. En décrivant la réaction de son père face à son choix de devenir clown, Annie Fratellini souligne les réactions parfois vives liées à son sexe, et nous montre qu'elles peuvent émaner au sein de sa famille et de la grande famille du cirque : « Il fut étonné de nous voir partir, Pierre et moi, clown et Auguste d'un nouveau genre, tels qu'il n'en avait jamais vu. Incrédule sur mon identité. Comment une femme pouvait-elle être clown ? Comment pouvait-elle arriver à faire rire ? » S'il y a tant de difficulté à aller au-delà, aujourd'hui encore, de ces identités idéal-typiques de la femme, c'est bien qu'elles doivent être ancrées très profondément dans les sociétés, à tel point qu'on ne les distingue plus d'un phénomène naturel. La présence féminine chez les humoristes, les clowns est encore peu visible et est soulignée par son aspect sexué, tant l'exception fait la règle. Dans l'ouvrage de Jean-Michel Ribes<sup>6</sup>, qui balaye le paysage contemporain des initiateurs de rire et d'humour, une toute petite rubrique, destinée aux femmes, est intitulée : « Muses amusantes ». La femme représente la muse, celle qui inspire, et non celle qui est inspirée donc en capacité de faire rire et d'avoir un rôle actif. Par ailleurs, notons qu'elle n'est définie que par l'adjectif « amusante », quelque peu gentil et désuet. Sept femmes sont citées dans tout l'ouvrage, dont deux pour leur « joie ».

Une femme ne peut-elle vraiment faire le clown qu'en se déguisant en homme? Car enfin, au vu de cette étude, ce n'est pas parce que le clown doit être asexué que les femmes se sont cachées mais plutôt parce qu'il leur fallait calquer leur comique sur un comique établi par rapport à un modèle masculin. (...)

Une nouvelle vague de femmes et de clowns arrive, portant avec elle la possibilité d'aller au-delà de tous ces clichés et parfois de pouvoir les exploiter. Tel est le cas pour les clowns en hôpital, composés majoritairement de femmes, plus nombreuses que les hommes dans cette fonction. Caroline Simonds a été en France le porte-parole de ce nouveau mouvement dont les attributs ne sont pas sans rappeler les qualités féminines liées à l'enfant, la douceur, la joie, le soin... (...)

Le clown est donc une figure sociale par excellence. Qui plus est, il est soumis à l'entier jugement de son public, qui décide de sa vie ou de sa mort. Son rôle, étant également de mettre en cause et parfois de défaire certaines constructions sociales, entre parfois en contradiction avec cette dépendance. La femme peut renouveler son image et donner à voir une autre forme de féminité à l'aide de son jeu clownesque, mais toujours dans l'esprit de ne pas aller à l'encontre de son nécessaire public. Peut-être que le clown apporte le décalage permettant toutes les extravagances subversives sans en courir les risques et en subir les dommages, toujours caché derrière le nez rouge de la plaisanterie... »

---

<sup>6</sup> RIBES J-M. *Le Rire de résistance : de Diogène à Charlie Hebdo*, Boulogne, Beaux-arts édition (2007).

## Bibliographie

- AMIARD-CHEVREL, Claudine (sous la dir.), *Théâtre années vingt. Du Cirque au théâtre*. L'Âge d'Homme, 1978.
- BAILLET, Jean-Luc, *Arts de la piste n°16*, Hors les murs, 2000.
- BERNARD, Heliane, FAURE, Alexandre, *C'est quoi le rire ?*, Milan Jeunesse, 2009.
- BUTEN, Howard, CARASSO, Jean-Pierre, *Histoire de Rofo, clown*, Editions Points, 2006.
- BUTEN, Howard, *Buffo*, Actes Sud, 2004.
- CERVANTES, François, GERMAIN, Catherine, *Le clown Arletti, vingt ans de ravissement*, Co-édition Magellan&Cie / Editions Maison, 2009.
- CLAIR, Jean (sous la dir.), *La grande parade portrait de l'artiste en clown*, Gallimard, 2004.
- CNDP, *Théâtre Aujourd'hui n°7, Le Cirque contemporain, la piste et la scène*, Scerén CNDP, 1998.
- COLLECTIF, *Regard sur le cirque – Photographies 1880 – 1960*, Paris Bibliothèques Editions, 2002.
- COLLECTIF, *Clowns sans Frontières, j'ai dix ans*, Magellan & Cie, 2003.
- COLLECTIF, *En piste ! Les plus beaux costumes de cirque*, Centre national du costume de scène, 2013.
- COLLECTIF, *Les écritures artistiques, un regard sur le Cirque*, Centre National des Arts du Cirque, 1998.
- FAUQUE, Claude, *Costumes de Scène à travers les collections du CNCS*, Editions de la Martinière, 2011.
- GARCIA, Marie-Carmen, *Artistes de cirque contemporain*, Editions La Dispute, 2011.
- HIVERNAT, Pierre, KLEIN, Véronique, *Panorama contemporain des arts du cirque*, Textuel hors les murs, 2010.
- JACOB, Pascal, RAYNAUD DE LAGE, Christophe, *Les Clowns*, Magellan & Cie, 2000.
- KERR, Walter, *The silent clowns*, Da Capo, 1980.
- MARCHAK, Samuel, LEBEDEV, Vladimir, *Quand la poésie jonglait avec l'image*, Editions Mémo, 2005.
- RICHARD, Didier, GARRIGUE, Paule, *Le cirque russe en France*, E/dite, 2010.
- SAGEL, Paul-André, *Secrets de clown*, Editions Riveneuve/Archimbaud, 2013.
- SAYOUS, Marc, *Artpress spécial n°20, Le Cirque au-delà du cercle*, 1999.
- SERRAULT, Michel, ROBERT LEVY, Pierre, GAGNEPAIN, Gérard, *Les Fratellini, trois clowns légendaires*, Actes Sud, 1997.
- ZAVATTA, Catherine, *Les mots du cirque*, Editions Belin, 2001.

## SOYEZ LES BIENVENUS !

La plupart de nos propositions étant accessibles aux collégiens et lycéens, nous aurons plaisir à vous accueillir tout au long de la saison (pour vous renseigner sur les séances tout public, reportez-vous sur [www.manegedereims.com](http://www.manegedereims.com)).

**Pour les séances scolaires (à 10h ou 14h15), les spectacles sont accessibles au tarif de 4 € par élève.**

Les accompagnateurs du groupe bénéficient d'une place gratuite par groupe de 10 élèves maximum.

Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 6 €.

**Pour les groupes scolaires en soirée ou le mercredi à 15h, les spectacles sont accessibles au tarif de 6 € par élève.**

Les lycéens et les apprentis en CFA de Champagne-Ardenne peuvent payer avec leur **carte Lycéo** !

Les accompagnateurs du groupe bénéficient de places gratuites dans certaines proportions.

Pour les adultes accompagnateurs supplémentaires, la place est à 10 €.

Afin de préparer vos élèves au spectacle, nous élaborons - aussi souvent que possible - des ateliers du regard et des ateliers pratiques. Pour tout renseignement, le service des relations avec le public se tient à votre disposition.

### Le fonds documentaire du Manège de Reims

Le fonds documentaire est composé de plus de 550 livres organisés en catégories (arts de rue, art numérique et visuel, cirque, catalogues d'exposition, danse, marionnettes, monographies, musique, recherches universitaires et sociologiques, politiques culturelles...).

Plus de 500 DVDs sont également consultables.

**Nous vous donnons rendez-vous trois fois dans l'année autour d'une sélection de livres et vidéos en lien avec les spectacles du moment :**

Mercredi 12 novembre de 14h 30 à 16h30

Mercredi 14 janvier de 14h30 à 16h30

Mercredi 11 mars de 14h30 à 16h30

### Le Manège soutient La Belle saison

#### Avec l'enfance et la jeunesse

Comment l'art vient-il aux enfants et en quoi les aide-t-il à mieux grandir ?

Chaque jour, des milliers d'artistes, professionnels, médiateurs et éducateurs se mobilisent pour proposer aux enfants et aux adolescents l'émotion et l'intelligence de la rencontre avec les œuvres de l'art vivant.

C'est pour mettre en lumière cette vitalité et cet engagement, la force et la qualité de cette création artistique, c'est aussi pour agir sur l'avenir que **le ministère de la Culture et de la Communication**, avec les artistes et les professionnels les plus investis et volontaires, ont décidé de placer 2014 et 2015 sous le signe d'une Belle saison avec l'enfance et la jeunesse.

[www.bellesaison.fr](http://www.bellesaison.fr)

**LA BELLE  
SAISON**

#### Vos interlocuteurs au Manège :

**Laurette Hue 03 26 47 98 72 / [l.hue@manegedereims.com](mailto:l.hue@manegedereims.com)**

Votre interlocutrice pour toutes les réservations scolaires

**Céline Gruyer 03 26 47 97 70 / [c.gruyer@manegedereims.com](mailto:c.gruyer@manegedereims.com)**

**Elise Mérigeau 03 26 46 88 96 / [e.merigeau@manegedereims.com](mailto:e.merigeau@manegedereims.com)**

Responsables des relations avec le public

**Rémy Viau – [remy.viau@ac-reims.fr](mailto:remy.viau@ac-reims.fr)**

Enseignant relais, responsable du service éducatif