



Le clown sur les scènes contemporaines, entre sublime et abject

RIEU Sophie

Cultural Express, n°12, 2025, Clownstorming : clowns et clowneries dans les cultures et pratiques contemporaines

Pour citer cet article :

Sophie Rieu, « Le clown sur les scènes contemporaines, entre sublime et abject », *Cultural Express* [en ligne], n°12, 2025, « Clownstorming : clowns et clowneries dans les cultures et pratiques contemporaines », Matthieu Freyheit, Yannick Hoffert (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/le-clown-sur-les-scenes-contemporaines-entre-sublime-et-abject>

Le Clown sur les scènes contemporaines, entre sublime et abject

« Le clown était jadis la caricature d'une société bien établie, ordonnée, paisible. Mais aujourd'hui, tout est provisoire, désordonné, grotesque. Qui peut encore rire des clowns¹ ? »

Federico Fellini

Monstre, croquemitaine, fou, bouc émissaire, le clown est certainement la plus célèbre d'entre ces « créatures », sans doute la plus proche et la plus familière, mais aussi celle capable à la fois de nous émerveiller et de nous effrayer. Après avoir retracé les temps forts du motif du clown dans l'histoire de l'art, nous nous intéresserons aux personnages clownesques qui peuplent les spectacles de Pippo Delbono et de la Compagnie *Abattoir fermé* : figure rayonnante et rédemptrice chez l'un, représentation des tréfonds de l'âme chez l'autre. Cette analyse nous conduira à nous interroger sur la réappropriation de plus en plus fréquente de la figure du clown sur les scènes contemporaines. À la fois sacré et profane, lumineux et populaire, le clown n'est-il pas un personnage propre à représenter la complexité de la psyché humaine ? Nous verrons par ailleurs que s'il n'avait pas appartenu à la famille du cirque, le clown aurait rallié celle du carnaval et des mascarades. Il n'est pas rare d'ailleurs de voir désormais des figures grimées en clowns défiler aux côtés des visages masqués. Ce voisinage mérité d'être pris en considération. En effet le carnaval, proche des Dionysies, est la fête de la subversion et des renversements de valeurs ; c'est aussi un rite de passage du profane au sacré. Or le clown – notamment dans l'usage qui est fait de lui dans le théâtre contemporain – représente ce passage : il est à la fois celui qui nous ressemble, mais aussi un être sacré, entre sainteté et souillure, c'est-à-dire à la fois sublime et abject.

Souvent, dans ses spectacles, Pippo Delbono vient faire signe à la manière des personnages étranges et flamboyants qui traversent les films de Fellini, de *Huit et demi* à *La Strada* en passant par *Les Clowns* et *Le Satyricon*. Ainsi en va-t-il de cette image tendre de Bobò et Gianluca dans *Guerra* – le premier en pierrot et le second en clown blanc. C'est encore, dans *Il Silenzio*, le dernier tableau fragile et délicat, dans lequel Bobò et Lucia Della Ferrera, grimés en Augustes, disparaissent dans le noir comme l'artiste quitte la piste. La Compagnie Abattoir fermé invite sur la scène de tout autres clowns : clowns trahs aux antipodes *des Saltimbanques* de Gustave Doré. *Tourniquet* fait assister au spectacle erotico-masochiste d'un rituel auquel se livrent deux « néo-clowns » étranges – ni tout à fait clowns blancs, ni Augustes non plus – avec une jeune femme. *Tourniquet* nous plonge dans une esthétique étrange et terrifiante qui n'est pas sans rappeler celle du film *Portier de nuit* de Liliana Cavani. Avec Abattoir fermé, on entre au « cirque de la cruauté », pour reprendre l'expression de Didier Ottinger : « Les clowns modernes sont les acteurs d'un spectacle confus, ils sont souvent grossiers, violents, immoraux² [...] » Les personnages d'Abattoir fermé, entre infantilisme et bestialité, se comportent à la manière de ceux campés par Paul McCarthy lors de ses performances :

Ses performances des années 1970 le montrent, portant des masques de clown, de carnaval, parodiant les films d'horreur de série B. [...] Son projet vise à réinjecter une dose massive de réalité humaine (sous la forme d'organes, de déjections) dans les symboles gonflés d'hélium idéaliste du divertissement. Sa cible est la vie stéréotypée, aseptisée, en un mot abstraite, des parcs de loisir³.

Ne serait-ce pas en effet un passage obligé pour réinjecter un peu de réalité humaine dans le flot aseptisé et asphyxiant d'images de divertissement⁴ ?

Curieusement, alors qu'ils perdent de leur prestige et parfois leur popularité dans les milieux qui les ont vu naître, les arts du cirque et les clowns en particulier retrouvent une

nouvelle vie sur les scènes de théâtre. Picasso, Cocteau ou Dullin⁵ se passionnaient déjà pour le clown, voyant en lui un rapport à la poésie et à la beauté. Sans compter Barbey d'Aurevilly, qui déclarait :

Le Cirque n'est pas seulement un théâtre populaire, le plus populaire des spectacles. Il en est aussi le plus aristocratique et le plus héroïque. C'est le théâtre des peintres, des sculpteurs et des poètes qui aiment la beauté et qui veulent la réaliser dans leurs œuvres. Théophile Gautier l'adorait. C'est le théâtre de la beauté et de la force plastiques et visibles, qu'on ne discute jamais⁶.

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, cirque et music-hall séduisent tout autant les impressionnistes que Meyerhold, Marinetti ou encore la « bande à Picasso »⁷. Non seulement Meyerhold trouve dans le grotesque une forme de théâtralité, mais plus encore l'esthétique du cirque permet de marquer l'opposition avec le drame bourgeois. Outre une certaine poésie de la fête, le théâtre de variété ou de music-hall suscite particulièrement l'intérêt de Marinetti par la rupture de ton, l'instantanéité, l'alternance de numéros, les jeux de contraste, la visualité pure⁸. Et, selon Giovanni Lista :

Le clown est directement assimilé par Marinetti à une sorte de porte-parole de la modalité spirituelle qui se réalisera avec le futurisme. Il devient l'objectivation d'une manière d'être devant le monde et les choses. Le « fou rire » comme manifestation suprême de la sagesse, tel a été en effet, l'enseignement de Nietzsche retenu par les avant-gardes⁹.

En ce sens, et à la façon de ses cousins, personnages de carnaval et de mascarade, d'Hellequin à Arlequin¹⁰, le clown, affirmant sa bigarrure, provoque un renversement ; il est à la fois le personnage populaire et proche, mais dans le même temps, sacré, celui qui se tient en deçà de l'humain. Et parce qu'il tient à ce double statut, d'abord de vieille connaissance rassurante qui resurgirait du monde coloré de l'enfance, mais aussi de fou, d'inadapté, d'excentrique – un rang auquel il tient tout aussi fièrement – le clown saisit et dérange.

Au début des *Clowns*, Federico Fellini rapporte le sentiment que lui inspiraient les clowns lorsqu'il était enfant :

Les clowns ne m'avaient pas amusé, ils m'avaient fait peur au contraire. Ces visages de plâtre, cette expression énigmatique, ces masques de souldards. Les cris, les rires endiablés, les blagues bêtes et cruelles, me rappelaient d'autres personnages étranges et inquiétants que l'on rencontre dans toutes les villes de province. Giovannone, par exemple, un vagabond disgracieux et joueur qui courtisait les paysannes à sa façon. [...] Et il y avait une bonne sœur naine ; elle devait mesurer trente centimètres (!) ; elle parlait toute seule, toujours pressée. [...] Le mutilé de la Grande guerre, un autre personnage à faire peur¹¹ [...]

S'il est patent que le jeune Fellini manifeste à travers ces quelques mots une vive coulrophobie, notons surtout que la particularité du clown, pour le réalisateur, s'exprime par l'anormalité. Alors, en empruntant l'expression à Bergson¹², ne pourrait-on dire que le clown est celui qui affiche non seulement un corps mais davantage, un être tout entier grimaçant ? Parce qu'il atteste de son inadéquation au monde, ou mieux, qu'il la revendique, et parce qu'il exhibe une matérialité du corps qui s'oppose fièrement aux stéréotypes, le clown dérange. Mais pour le spectateur devenu adulte, l'effet de surprise se trouve à nouveau bousculé : la maladresse du clown nous charme.

L'art clownesque est en effet profondément humain. [Il s'agit d'] un art de l'Humain et fondé en partie sur les rapports de pouvoir et [que] sa connaissance est désormais indispensable à tous, et en particulier à ceux qui veulent se mêler de la vie publique ou simplement la comprendre¹³.

Cette expérience, nous l'avons tous faite devant un film de Charlot ou une pièce de Beckett. Et lorsque que Bobò, l'acteur fétiche de Pippo Delbono atteint de microcéphalie, apparaît, costumé en boxeur ou travesti et grossièrement barbouillé, et parfois même, précisément, en costume de clown, la scène nous désarme. La simplicité de Bobò resplendit d'une sincérité extrême que nous autres, adultes devenus « responsables », devons souvent dissimuler, sous peine de passer pour naïfs. Jean Starobinski revient à travers son histoire sur la spécificité du clown, tantôt personnage facétieux et irrévérencieux, tantôt pataud :

Si le clown anglais, dans le théâtre du XVI^e siècle, est l'héritier du diabolin médiéval Vice, s'il en a parfois la vivacité infatigable, il est aussi (par son étymologie qui remonte à *clod* = motte de terre) le rustaud, le lourdaud, l'être à la compréhension lente, le mal-adroit qui exécute de travers tout ce qu'on lui demande¹⁴.

Et,

Si l'habit du clown représente un travesti dérisoire, si c'est une dégradation pour le serviteur de la Muse que de « jouer du violon debout sur l'échelle du saltimbanque », du moins peut-il ainsi répondre par l'ironie à l'avilissement d'un siècle en proie aux puissances d'argent, où l'on entend plus que le râteau de la roulette et de la banque. [...] Le clown a beau porter sa « plaie au flanc », il se projette dans l'altitude stellaire¹⁵.

C'est que le clown, poète et acrobate, est à la fois grotesque et sublime. Grotesque parce qu'entravé dans un costume inadéquat. Sublime parce qu'il transcende sa pesanteur avec une majesté infinie. Incisant la peau de son apparente laideur, il nous fait entrevoir un envol toujours possible. Or Bobò dispose précisément de cette fonction rédemptrice. Dans *Regards*, Pippo Delbono fait un vœu pour le théâtre : celui-ci doit faire acte de résistance et tâcher de lutter contre la médiocrité qui ne cesse d'envahir nos vies ; sa vocation doit être, en nous mettant en crise, de nous rendre lucides et sensibles à une beauté plus profonde et certainement plus enfouie que celle, artificielle, proposée par les media. Il déclare :

Pour le futur je pense, davantage qu'à un théâtre « moderne », à un théâtre qui retrouve l'époque d'avant qu'il devienne si bourgeois, quand il naissait lié aux histoires des gens du peuple, à la commedia dell'arte, au théâtre de rue, où il puisait son énergie et sa force¹⁶.

Il y a en effet dans le théâtre de Pippo Delbono et chez quelques-uns de ses contemporains un besoin de revenir aux sources du théâtre, depuis l'exhibition des anomalies de la nature (XV^e siècle), à la naissance de la commedia dell'arte (XVI^e siècle) jusqu'à la multiplication des spectacles forains et autres *freaks shows* (XIX^e siècle). Si Pippo Delbono récuse, à raison, la qualification de théâtre d'handicapés concernant sa troupe, celle-ci reprend néanmoins, dans une certaine mesure, l'héritage des foires aux monstres. À la différence près que, plus proche de l'esprit du film de Tod Browning, les spectacles de Pippo Delbono révèlent que la pire monstruosité ne se loge pas dans l'apparence : les outsiders que Pippo invite dans sa troupe (de Bobò le microcéphale muet à Nelson le vagabond) témoignent toujours d'une humanité bien plus grande que les « gens de plastique ». Et quoiqu'en dise Tristan Rémy, on retrouve bien chez ces « néo-clowns » toute une filiation avec les dionysies, les fêtes à l'envers, rites et carnavaux. S'il est impossible de montrer que le clown descendrait officiellement du Fou ou d'Arlequin, il reste que ces personnages appartiennent à une même famille, celle du dionysisme, puis du carnaval, du renversement du monde. S'il fut un temps où celles-ci faisaient pleinement partie de la cité¹⁷, les mascarades ont été reléguées bien souvent à des simples faits folkloriques et autres divertissements touristiques. En invitant ces créatures à se mêler aux autres personnages sur scène, les artistes n'espèrent-ils pas stimuler le spectateur et son imaginaire tout en l'incitant à s'interroger sur les limites, la déviance, la possibilité du dépassement de soi ?

Il s'agirait maintenant d'aborder une tout autre figure du clown dans le théâtre contemporain : non plus celle du clown qui nous touche, mais du clown qui pourrait bien nous terrifier. Au commencement de *Tourniquet*, la scène est plongée dans la pénombre ; seul un bruit confus de roue mécanique – qui évoquera bientôt la torture dans l'imaginaire du spectateur – se fait entendre. De toutes ses forces, on aimerait qu'il cesse ; il sème le malaise et annonce que quelque chose de terrible couve. Lorsqu'une lumière timidement se lève enfin, elle dévoile trois personnages dont l'un manipule un tourniquet géant en bois qui occupe presque tout le plateau : élément central de la pièce. Alors qu'ils offrent un corps totalement nu, les visages des trois personnages sont blanchis et leurs joues redessinées par des cercles rouge vif. S'il est évident que le metteur en scène veut insister sur le caractère abject du jeu « sado maso » des personnages, entre érotisme et rituel barbare, l'ambiguïté - qui vient renforcer cette abjection – naît aussi du contraste entre le visage clownesque – et qui se voudrait comique ? – des protagonistes et leurs activités. Finalement le spectateur se retrouve dans une position instable entre rire et dégoût, carnaval et épouvante. Chez *Abattoir fermé*, c'est l'abject qui est présenté. Mais l'ivresse – les trois personnages ne cessent de boire –, la mort vaincue – la jeune femme est tuée puis elle revient à la vie – nous rappellent aussi le culte de Dionysos, dieu victorieux sur la mort. Dans cette pièce, les clowns sont des personnages énigmatiques qui symbolisent la psyché humaine et ses déviances. À ce titre, citons encore une fois Fellini :

Le clown incarne les caractères d'une créature fantastique qui exprime l'aspect irrationnel de l'homme, la composante de l'instinct, ce quelque chose de rebelle et de contestataire contre l'ordre supérieur qui est en chacun de nous. C'est une caricature de l'homme dans ses aspects d'animal et d'enfant, de moqué et de moqueur. Le clown est un miroir dans lequel l'homme voit son image grotesque, déformée et comique. C'est son ombre ; elle y sera toujours¹⁸.

Parce qu'il mêle grotesque, érotisme, imaginaire, épouvante et abjection, le théâtre d'*Abattoir fermé* s'apparente au style Grand guignolesque, tout en le renouvelant. En effet, à l'instar du Grand Guignol en son temps, le théâtre d'*Abattoir fermé* semble être fait pour nous faire entrevoir certains de nos penchants les plus obscurs. Et ses clowns font office de monstrueux messagers. On pense alors à ce qu'André Le Lorde écrivait à propos du théâtre de Grand Guignol :

Si l'on pouvait lire à livre ouvert dans le cerveau du plus honnête homme, disait un philosophe, on frémirait d'épouvante en voyant certaines des pensées qui s'y ébauchent. Mais nous ne cherchons pas à les connaître, nous préférons ne pas les connaître. [...] Car tous, ou presque, nous avons un monstre en nous – un monstre virtuel, tout au moins. Nous portons à notre insu mille forces cachées, mille désirs étranges, mille aspirations obscures qui souvent demeurent ensevelies toute notre vie, mais qui, souvent aussi, cherchent à s'épanouir librement, tels ces nénuphars qui tendent de toutes leurs forces à émerger de l'eau boueuse d'un étang pour connaître la chaleur bienfaisante du soleil¹⁹.

Chez Shakespeare, les clowns, nombreux, sont souvent destinés à faire éclater la vérité. Et dans le théâtre en général, qu'elle soit là pour exprimer la fantaisie ou le tragique, la présence du clown est toujours motivée ; celle-ci permet de faire passer un message qui pourrait choquer ou serait trop cru sans son intervention. Pour les avant-gardes, nous l'avons vu, il a pour mission de stimuler les forces irrationnelles et l'esprit de la fête : il jette un grain de sable dans la logique bien huilée de la pensée bourgeoise. Le *Bauhaus*, par exemple, supposait que les formes populaires du cirque, à l'instar du carnaval, auraient une influence directe sur les masses²⁰. Plus globalement, parce qu'il ne souffre aucune autorité, le clown peut dénoncer les comportements sociaux et pointer du doigt tout ce qui cloche : « Il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie²¹. » Faussement candide mais assurément indiscipliné, il nous place sans en avoir l'air face à notre réalité. Et puisqu'il est prêt à aller au sacrifice pour cela, il

représente sur les scènes contemporaines le héraut du sublime. Concluons avec une citation de Jean Starobinski, grand admirateur des clowns, qui écrivait en 1970 :

Ce qui confère à la figure du clown sa supériorité fantasque sur les empereurs et les juges, c'est qu'au rebours des puissants qui sont pris au piège de leur parure et des attributs externes d'une vraie tyrannie, le clown est un roi de la dérision. [...] Le clown est le révélateur que porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même. [...] Il éveillera le spectateur à la connaissance du rôle pitoyable que chacun de nous joue à son insu dans la comédie du monde²².

¹ Federico Fellini, cité dans Alfred Simon, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 254.

² Didier Ottinger, « Le cirque de la cruauté – Portrait du clown contemporain en Sisyphe », p. 35 - 43, in Jean Clair (dir.), *La Grande parade – Portrait de l'artiste en clown*, Paris, Gallimard, 2004, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ « Charles Dullin ne cessa de se passionner pour le cirque, la parade, la commedia dell'arte, cherchant à gagner une sûreté dans le rythme, une précision physique dans le jeu, un sens du grotesque qui faisait défaut au comédien formé aux disciplines traditionnelles. » Alfred Simon, *La Planète des clowns*, op. cit., p. 239.

⁶ Barbey d'Aurevilly, cité dans Sophie Basch, « Barbey d'Aurevilly et la critique du cirque », p. 169-176, in Emmanuel Wallon (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, « Apprendre », 2013, p. 173.

⁷ Dans sa préface des *Mariés de la tour Eiffel*, Cocteau en appelle à un « genre nouveau, plus conforme à l'esprit moderne [...] où la féerie, la danse, l'acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l'orchestre, la parole combinés réapparaissent sous une forme inédite. » Hélène Laplace-Claverie, *Modernes féeries*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 81.

⁸ Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Paris, CNRS – spectacles, 1989, p. 122-123.

⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰ Précisons néanmoins que, si cette généalogie est défendue par certains, elle est récusée par Tristan Rémy, lequel affirme que l'apparition du clown ne remonte qu'à 1785 avec Billy Saunders, acrobate dans le cirque de Philippe Astley : « Nous n'irons pas rechercher l'origine du clown à travers la comédie italienne, chez les fous des fêtes populaires, les farceurs du Moyen Age ou les histrions errants de l'époque féodale. Moins encore chez les mimes grecs ou romains. Le clown, de traditions toutes récentes, n'a pas d'ancêtre au-delà de quelques générations. » Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 2002 [1945], p. 14.

¹¹ Federico Fellini, *Les Clowns*, © Rai – Radio Televisione Italiana, O.R.T.F., Bavaria Film GmbH, Compañia Leone Cinematografica, 1970, 14'50'.

¹² Bergson parle ainsi du bossu : « Son dos aurait contracté un mauvais pli. Par obstination matérielle, par raideur, il persisterait dans l'habitude contractée. Tâchez de voir avec vos yeux seulement. Ne réfléchissez pas et surtout ne raisonnez pas. Effacer l'acquis ; allez à la recherche de l'impression naïve, immédiate, originelle. C'est bien une vision de ce genre que vous ressaisirez. Vous aurez devant vous un homme qui a voulu se raidir dans une certaine attitude, et si l'on pouvait parler ainsi, faire grimacer son corps. » Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Quadrige, PUF, 1995 [1940], p. 18.

¹³ Préface de Bernard De Fallois, in Tristan Rémy, *Les Clowns*, op. cit., p. XVII.

¹⁴ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, « Arts et artistes », Gallimard, 2004 [1970], p. 58.

¹⁵ *Ibid.*, p. 24-26.

¹⁶ Pippo Delbono, *Regards*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 115.

¹⁷ Jean-Pierre Vernant explique en effet : « L'image que nous avons du dionysisme est une création de l'histoire moderne des religions, avec Nietzsche et Rohde. [...] Le dionysisme n'est pas du tout un élément originellement étranger à la Grèce et qui, à un certain moment, serait venu du dehors modifier le jeu du système. Le dionysisme appartient à la Grèce aussi loin qu'on puisse remonter. [...] Le dionysisme ne représente pas du tout un élément extérieur, marginalisé dans la civilisation grecque. C'est au contraire un élément central, mais qui, à l'intérieur du système, va dans une direction différente. [...] Oui le dionysisme prend le contre-pied de certaines choses, mais cela fait aussi partie du système. » Jean-Pierre Vernant, dialogue avec Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel, « Un théâtre dans la cité », p. 425-438, in Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Points Essais, Seuil, 1996, p. 426.

¹⁸ Federico Fellini, cité dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Le Clown – rire et/ou dérision ?*, Rennes, « Le spectaculaire », Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 176.

¹⁹ André Le Lorden cité dans Agnès Perron, *Le Grand Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Epoque*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1338-1339.

²⁰ Claudine Amiard-Chevrel, *Du Cirque au théâtre*, Lausanne, « Théâtre années vingt », L'Âge d'homme, 1983, p. 123.

²¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 112.

²² *Ibid.*, p. 86-88.