Institut des Arts de Diffusion
Louvain-la-Neuve

Les bouffonnes

L'expérience de la difformité grotesque chez les comédiennes comme possibilité d'émancipation des codes normatifs

Mémoire de Master en Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion et de Communication

Option : Interprétation Dramatique

Présenté par : Elise LONNET
Année académique 2022-2023

Promotrice : Sylvie DE BRAEKELEER

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la rédaction de ce mémoire.

Tout d'abord, je souhaite exprimer ma gratitude envers Sylvie de Braekeleer, ma promotrice de mémoire, qui m'a guidée dans le choix de mon sujet et m'a soutenue tout au long de l'écriture. Nos échanges et discussions, notamment sur les pratiques clownesques et le féminisme, ont été très enrichissants.

Un grand merci à toute l'équipe du théâtre Croquemitaine de Tournai et à mes partenaires bouffon.ne.s. Je tiens particulièrement à remercier Isabelle Tesse pour son accueil chaleureux et son intérêt pour mon sujet de mémoire. J'ai pu lui emprunter plusieurs livres relatifs à l'histoire du rire ainsi qu'aux fous du roi et aux folles de la reine, qui m'ont beaucoup aidée dans mes recherches.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à Dolorèze Léonard - Princesse Dolorèze - qui nous a emmené.e.s joyeusement lors de ces six jours de stage dans l'univers parodique du bouffon. Les discussions que nous avons eues et les contacts qu'elle m'a donnés ont été précieux pour découvrir les théoricien.ne.s et praticien.ne.s contemporain.e.s de bouffon au Canada.

Je remercie chaleureusement Zed Cézard, Mélanie Raymond et Francine Côté pour avoir consacré de leur temps. Merci à elleux d'avoir établi un dialogue sincère avec moi, même si nous venions de nous rencontrer, et de m'avoir fait partager avec enthousiasme leur expérience et leurs réflexions sur leurs pratiques.

Mes remerciements vont également à Marie Després-Lonnet et à Matthias Bertrand qui ont eu la gentillesse et la patience de relire et de corriger mon mémoire.

Enfin, un merci très spécial à mon amie Emma Fornerod, artiste plasticienne, avec qui j'ai eu des discussions passionnantes concernant le corps féminin, les injonctions sociales et l'humour.

Table des matières

Introduction générale 5
I. Historique des bouffon.ne.s 8
I.1. Les « violateurs de tabous » 8
I.1.a. Le trickster des récits civilisateurs 8
I.1.b. Le Clown sacré 8
I.2. Les bouffons de l'antiquité 9
I.2.a. Les bouffons domestiques 9
I.2.b. Les bouffons collectifs 10
I.3. La folie populaire du Moyen-âge 11
I.3.a. La fête des fous 11
I.3.b. Les associations bouffonnes 12
I.3.c. Fol en titre d'office 13
I.4. Les bouffons de cour à la Renaissance 14
I.4.a.Des bouffons politiques 14
I.4.b. Les farces populaires 15
II. La folie sous contrôle 17
II.1. La disparition des fous et des folles 17
II.2. Exclure et punir les déviant.e.s 19
II.2.a. Démonologie et sorcellerie 19
II.2.b. Grand enfermement et hôpitaux généraux 20
II.2.c. Le cas des « Magdalen Laundries » 21
II.3. Le rire interdit aux femmes 22
II.3.a. Bienséance et contrôle social 22
II.3.b. Le rire est masculin 23
III. Les bouffon.ne.s au théâtre 24
III.1. Les bouffons chez Shakespeare à la fin du XVIe siècle 24
III.1.a. Les « wise » et « foolish » fools 24
III.1.b. Le grotesque tragique 25
III.1.c. Personnages féminins et bouffonneries 25
III.2. Les bouffons mélancoliques du XIXe siècle 26
III.3. Bouffons et déchéance au XXe siècle 27

IV. Les bouffon.ne.s contemporain.e.s 28
IV.1. La naissance du bouffon contemporain chez Lecoq 28
IV.1.a. Le bouffon n'est pas un clown..... 31
IV.1.b. Tragédie et grandes thématiques 31
IV.1.c. Bande et rituels de bouffon.ne.s..... 32
IV.2. Les « nouvelles » bouffonnes..... 34
IV.2.a. Les bouffonnes de la scène contemporaine québécoise 35
IV.2.b. Domination masculine et regards sur le corps des femmes..... 42
IV.2.c. Pratiques clownesques et bouffonesques chez les femmes - des espaces de transgression 44
IV.3. La pratique de la bouffonne - expérience personnelle, entretiens et regard critique..... 47
IV.3.a. Descriptif de mon stage de bouffon 47
IV.3.b. Grotesque : quid du corps des femmes ? 52
IV.3.c. Le rôle social et politique du bouffon : quid de la présence des femmes ? 59
IV.3.d. Incarner des figures comiques contemporaines..... 61
Conclusion générale 64

Introduction générale

Lorsque, par curiosité, des gens me demandent quel est le sujet de mon mémoire, et que je réponds : « les bouffonnes », la plupart d'entre eux sont interloqués. Je dois alors leur expliquer ce qu'est une bouffonne en passant par le genre masculin : « C'est comme un bouffon - mais au féminin ». En effet, les bouffons, dans l'imaginaire collectif, sont davantage présents sous une identité « générique neutre », c'est-à-dire masculine. Et c'est d'ailleurs le cas de nombreuses figures populaires humoristiques comme celles « de l'auguste, du joker, du trickster, du clown, du comique, du gaffeur, du cabotin, du charlot, du pitre, du polichinelle[1]». Les femmes sont les grandes absentes de l'histoire du rire. Par exemple, même s'il a existé de nombreuses folles de la reine, leurs noms sont moins connus aujourd'hui que ceux des plus célèbres fous du roi. Longtemps empêchées de rire, de faire rire et de se produire sur scène, les femmes ont beaucoup moins « bouffonné » que les hommes, du moins jusqu'aux années 60 et la réhabilitation du bouffon par Jacques Lecoq[2]. Ce bouffon « contemporain » est encore très peu pratiqué sur scène aujourd'hui, et, s'il l'est, c'est surtout au Québec. La figure de la bouffonne contemporaine est donc d'autant moins connue – à la fois du grand public et du monde du théâtre belge et français.

J'ai moi-même découvert le bouffon contemporain un peu par hasard, lors d'un exercice public de l'école LASSAAD à Bruxelles. Un étudiant qui ressemblait à un poussin géant difforme, à peine sorti de sa bosse/coquille, dénonçait, avec un humour acide et ironique, l'élevage intensif des poulets. Puis, à la fin de ma première année à l'IAD, j'ai joué le monologue du portier dans Macbeth de Shakespeare. Un personnage de « fool » masculin que j'ai pris beaucoup de plaisir à interpréter. Enfin, pendant notre atelier de clown de 3ème année, notre professeure Sylvie De Braekeleer a évoqué le bouffon afin de le différencier du clown. Ce personnage, qui restait alors uniquement qualifié comme « le », m'intriguait de plus en plus. C'est en continuant mes recherches que j'ai découvert un podcast de l'émission « Les garde-fous » qui parlait de Cathelot, folle de plusieurs reines. Il y avait donc bien eu aussi des « bouffonnes » au Moyen-âge, même si elles ont été presque oubliées de nos jours… Ma professeure de dramaturgie, Véronique Lemaire, m'a également fait remarquer au mois d'avril 2022 que les humoristes contemporaines étaient en quelque sorte des bouffonnes. J'ai alors décidé de centrer mon sujet non pas sur les bouffons, mais bien sur les bouffonnes. Plus précisément sur la réappropriation de leur propre corps par les comédiennes - ce matériau intime qu'elles vont

[1] CEZARD, Z., Des clownes enfin visibles…, p.133

[2] Jacques Lecoq est un grand pédagogue et théoricien de théâtre, il a fondé l'école Lecoq dans les années 60 à Paris. J'en parlerai plus longuement dans ma dernière partie.

modeler en dehors de ce qui est attendu socialement. Mais également sur leur prise de parole et d'espace par le travail du jeu parodique.
Afin de mieux comprendre ce que signifiait cette pratique « de l'intérieur », j'ai cherché une formation qui me permettrait d'acquérir les premières bases techniques et j'ai eu la chance de trouver un stage de bouffon donné près de Tournai par Dolorèze Léonard, clowne et bouffonne québécoise, faisant partie des fondateur.ice.s du Cirque du Soleil. Celle qui est, selon ses propres mots, « la seule femme au monde à donner des ateliers de bouffon.» Quelle opportunité ! Expérimenter ce corps déformé et cet esprit malicieux et lucide a été très intéressant et a confirmé une hypothèse que j'avais déjà : modeler son corps, lui mettre des bosses, l'enlaidir en quelque sorte, c'est tenter d'outrepasser certaines normes sociales limitantes. C'est aussi développer un humour particulier, qui peut tout dire, inquiéter, faire rire jaune. Le déplacement de normes que provoque le travail du bouffon, notamment par les modifications corporelles qu'il propose, offre un ensemble de possibilités de sortir des carcans sociaux.

Et comme l'ont montré les études de genre, ces carcans comportent une forte dimension genrée. C'est pourquoi, il m'a paru intéressant d'aborder dans ce mémoire la question de cette transgression du point de vue de ce qu'elle permet ou pourrait permettre aux actrices d'expérimenter, aussi bien en termes d'humour que de rapport à la féminité en tant que norme sociale.
La première hypothèse serait que cette figure grotesque permet aux actrices de s'interroger différemment sur le rôle que joue leur corps dans ce qu'elles représentent à la fois socialement et dans leur pratique artistique.
Une seconde hypothèse est qu'envisager leur corps en tant que « masque total » permet aux comédiennes de l'expérimenter autrement et, ce faisant, se le réapproprier, mais également de proposer des alternatives théâtrales qui questionnent les injonctions sociales liées à la féminité.
Enfin ce corps déformé, grotesque permet d'opérer un déplacement et d'adopter une posture marginale qui ouvre des perspectives de création aux ressorts satiriques et subversifs, tout en déconstruisant les diktats sociaux liés à la notion de féminin et à l'humour - dans une perspective genrée.

Le bouffon et la bouffonne étant d'abord des figures historiques, je ferai, dans la première partie de ce mémoire, un rapide retour sur leur présence dans les mythes puis dans les cours royales, en tant que fou / folle du roi ou de la reine, jusqu'à leur déclin à la fin du XVIe siècle avec la montée du rationalisme.
Puis, ce mémoire s'intéressant plus spécifiquement aux bouffonnes, figures doublement marginales, j'aborderai dans une seconde partie, à partir de quelques exemples significatifs, différentes contraintes qui se sont appliquées aux femmes dont les comportements ne rentraient pas dans les normes de genres et les cadres sociaux à différentes époques : la chasse aux sorcières au XVIe siècle, le grand enfermement de marginales dans des hôpitaux au XVIIe

siècle, ainsi que les interdits sociaux concernant le rire féminin aux XVIIe et XVIIIe siècles.
La troisième partie portera des personnages de bouffon.ne.s au théâtre, au XVIe siècle chez Shakespeare, puis au XIXe siècle dans certains drames romantiques et au XXe siècle dans le théâtre de l'absurde.

La dernière partie sera consacrée au bouffon contemporain. Je m'appuierai tout d'abord sur le travail et les propositions théoriques de Jacques Lecoq, pionnier du bouffon contemporain, ainsi que sur les témoignages et réflexions de deux de ses élèves qui ont poursuivi son projet : Marc Doré et Philippe Gaulier, tous deux professeurs de bouffon et metteurs en scène.

Enfin, pour répondre à la problématique d'une possible émancipation des codes normatifs par le recours à la figure de la bouffonne, je m'appuierai sur les résultats de l'enquête empirique que j'ai menée auprès de nouvelles bouffonnes, majoritairement québécoises, ainsi que sur deux exemples de spectacles qui réunissaient exclusivement des comédiennes et qui ont été joués au Québec. Je reviendrai également sur ma propre expérience de « bouffonne » acquise lors du stage auquel j'ai participé au Théâtre Croquemitaine à Tournai.

Ceci me permettra d'analyser ma propre expérience en tant que bouffonne ainsi que celles d'autres comédiennes, de développer un point de vue critique et de questionner la déformation bouffonesque chez la femme en tant que pratique émancipatrice.

NB : Dans ce travail, lorsque j'évoque la discipline théâtrale, je parlerai de bouffon au masculin. Lorsqu'il est question de comédiennes, je dirai bouffonnes. Lorsqu'il s'agit de comédiens et de comédiennes, j'utiliserai l'écriture inclusive bouffon.ne.s.

I. Historique des bouffon.ne.s

Les bouffon.ne.s ont été appelé.e.s par des noms très différents au cours de l'histoire, dépendant des pays, des époques et de leur fonction. Le terme bouffon viendrait de l'italien « buffone », qui exprime le gonflement des joues. Les mots fous et folles ont quant à eux pour origine le mot latin « follis », qui fait référence à un soufflet pour le feu ou à un sac plein d'air. Ces termes suggèrent l'idée d'un vide qui se gonfle, d'une coquille qui ne renferme rien de consistant.

I.1. Les « violateurs de tabous »

I.1.a. Le trickster des récits civilisateurs

Où et quand est né le[3] bouffon ? Difficile de lui trouver une date et un lieu de naissance précis, tant il semble exister depuis toujours. Certains disent que ce personnage nous viendrait « du fond des âges[4]» ou encore de « la nuit des temps[5]». Il est en tout cas présent dans plusieurs mythes primitifs d'Amérique du Nord, d'Océanie et d'Afrique, où il apparaît sous des noms différents qui seront plus tard traduits en anglais par « trickster[6]» : celui qui joue des tours. Il est le « violateur magique de tabous[7]», celui qui déroge aux règles et aux coutumes. C'est un personnage plein de contradictions, qui peut être à la fois fort et faible, sympathique et méchant, puérile et malicieux. Malgré ses aspects grossiers et méprisables, il est intrinsèquement sacré. S'il commet une faute, il la commet tel un médiateur, pour satisfaire les besoins et les désirs collectifs (meurtres, contacts avec le sang menstruel, inceste, etc.) Car lui seul peut violer ces tabous sans pour autant détruire l'ordre social[8].

I.1.b. Le Clown sacré

« Clown sacré » ou « clown rituel » est le nom donné aux bouffons cérémoniels des peuples d'Amérique du Nord. Leur tâche est de venir rappeler la violation du tabou et d'entretenir, sur terre, la mémoire des mythes des tricksters. Chez les Dakota et les Lakota, par exemple, on devient Heyoka[9] si on a une vision du dieu Iktomi (un esprit farceur) ou si on rêve d'un des animaux qui lui sont associés[10]. Ces clowns viennent performer, le plus souvent masqués, des

[3] C'était alors un rôle réservé exclusivement aux hommes, voir ci-après.
[4] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.107.
[5] LEFEBVRE, P., Du bouffon : Entretien avec Philippe Gaulier.
[6] Il s'agit du même ancêtre que pour les clowns.
[7] LEVI MARKARIUS, Laura, Le sacré et la violation des interdits, chap V à VII, p.5.
[8] LEVI MARKARIUS, Laura, Le sacré …, chap V à VII, p.6.
[9] Nom donné aux clowns rituels.
[10] LEVI MARKARIUS, Laura, Le sacré …, chap V à VII, p.60.

rituels accompagnés de danses, de chants et de pantomimes. Ce sont des sortes de chamans qui possèdent plusieurs dons, comme ceux « de guérir les malades, de conférer le succès à la chasse et à la guerre, la chance au jeu et en amour, le bonheur et la prospérité.[11]» Ces rituels seront une source d'inspiration pour les fêtes païennes du Moyen-âge européen, dont je parlerai plus tard.

Qu'en est-il d'éventuelles femmes tricksters et des clownes sacrées ? Il n'en existe pas, et il y aurait à cela plusieurs explications. Laura Levi Makarius, dans son livre « Le sacré et la violation des interdits », expose la place que les femmes avaient initialement dans les rituels de ces tribus. Elle nous explique que de nombreuses traditions se réfèrent au fait qu'elles possédaient autrefois des rites et des objets magiques et que les hommes les leur ont volés par la ruse ou la force puis se les sont appropriés. Leur sang menstruel, présumé impur, était craint par les hommes. De cette peur est née l'appropriation par ces derniers de cette « magie ». Selon d'autres récits, les femmes se seraient laissé faire sans résister. Dès lors, ce rituel magique particulier est devenu exclusivement masculin, défendu par ceux qui le pratiquaient par le mensonge, la violence, l'intimidation, et parfois même la mort[12].

I.2. Les bouffons de l'antiquité

I.2.a. Les bouffons domestiques

On retrouve également des bouffons parmi les dieux de la mythologie grecque. Momus, fils de la nuit, critique et sarcastique, est chassé du mont sacré par les Immortels. Il se réfugie auprès de Bacchus. On dit de lui qu'il « tient une marotte (sorte de sceptre dérisoire symbole de folie) et porte un masque.[13]» Dans la mythologie nordique, c'est Loki, membre de la famille des Ases, qui tient le rôle du marginal. Dieu « bizarre et sans culte[14]», il joue des tours aux autres Dieux et ira même jusqu'à tuer l'un d'entre eux. Dans l'Ancien Testament, on apprend que Akich, roi du pays de Gath, possédait plusieurs bouffons. Le roi Salomon aurait également entretenu un bouffon nommé Marcolphe, sorte de nain hirsute[15].

Dans « l'Hymne homérique à Déméter », un des longs poèmes d'Homère datant de la Grèce Antique, on découvre également un personnage féminin fascinant. Celui de Baubô, la nourrice. Elle n'est pas véritablement qualifiée de bouffonne

[11] LEVI MARKARIUS, Laura, Le sacré… chap V à VII, p.70.
[12] LEVI MARKARIUS, Laura, Le sacré…, chap V à VII, p.110-111.
[13] MINOIS, George, Histoire du rire et de la dérision, p.22.
[14] SILEC, T., Le fou du roi, un hors-la-loi d'un genre particulier, p.2.
[15] LEVER, Maurice, Le sceptre et…, p.109.

mais en a les caractéristiques : elle va soulever sa jupe et exhiber son sexe afin de faire rire Déméter, désespérée après la perte de sa fille Perséphone. La déesse retrouve alors son appétit pour la vie. D'ailleurs, les sculptures de Baubô la représentent souvent comme ayant une vulve personnifiée, qui se confond avec son visage[16]. Dans l'Égypte antique, Hérodote rapporte également que les femmes « faisant un certain pèlerinage, exhibaient leurs sexes aux femmes qui voyaient passer le bateau et échangeaient avec elles des propos obscènes et risibles.[17]»

Il existe des preuves de l'existence de bouffons depuis la plus haute Antiquité, chez les Perses mais aussi en Egypte - on retrouve parfois des personnages grotesques et difformes sur les tombeaux. Cette coutume se propage également en Occident, à Athènes et à Rome, où les familles les plus riches entretiennent des domestiques chargés de les divertir (parmi de nombreux danseurs, acrobates, dresseurs d'animaux, etc.) Certains se produisent uniquement pendant les repas, comme les gelotopoioi[18] romains. D'autres travaillent en privé, ou dans des circonstances plus solennelles. C'est le cas par exemple de Mimus, bouffon de l'empereur romain, qui accompagne à sa mort le convoi funèbre, porte un masque et imite devant la foule réunie les travers du défunt[19]. C'est à cette époque que seraient apparues les premières « folles » ; preuve en est une lettre de Sénèque à Lucilius : « Tu sais, lui mande-t-il, que Harpaste, la folle de ma femme, est demeurée chez moi par charge héréditaire[20]».
Ces bouffons et bouffonnes, qu'on qualifie alors de « domestiques », sont pour la plupart des bouffon.ne.s « naturel.le.s », véritable fous ou folles, parfois atteint.e.s de nanisme. Leur débilité mentale est un atout important, parfois même plus qu'une quelconque difformité physique, car elle permet et dans le même temps excuse les propos tenus.

I.2.b. Les bouffons collectifs

Les bouffons « collectifs » sont des comédiens qui ont pour fonction d'amuser les habitants pendant les fêtes et célébrations publiques. En Grèce Antique, ils parcourent les rues d'Athènes dans le chariot du poète et acteur Thespis, le visage barbouillé, pour faire des farces et railler la plèbe. À Rome, les atellanes[21], farces bouffonnes, mettent en scène Manducus (un monstre difforme), Maccus (un ivrogne niais), Pappus (un vieil avare jaloux), Bucco (un

[16] SCHAEFFER, J., Le propre de la femme ? …, p.45.
[17] SCHAEFFER, J., Le propre de la femme ? …, p.51.
[18] LEVER, Maurice, Le sceptre et..., p.114-115.
[19] LEVER, Maurice, Le sceptre et..., p.113.
[20] LEVER, Maurice, Le sceptre et…, p.111.
[21] Site Espace Français, article « Bouffons et bouffonnerie », url : https://www.espacefrancais.com/bouffons-et-bouffonnerie/#gsc.tab=0.

glouton cynique), mais aussi les femmes Lamia (une ogresse), Petreia et Citeria (deux commères)[22]. Ces personnages, tous joués par des hommes, participent aux défilés qui célèbrent les victoires militaires, en traversant la foule jusqu'au Capitole.

I.3. La folie populaire du Moyen-âge

I.3.a. La fête des fous

La transgression des bouffons se ritualise et ceux-ci deviennent bientôt des bouffons « populaires ». La fête des fous, aussi appelée fête des Sots ou fête des Innocents, apparaît au Ve siècle pendant la période de Noël. De tradition paillarde, elle sera critiquée par le corps même de l'Eglise et les conciles - tout en étant perpétuée par les prêtres. Cette fête a pour fonction le divertissement mais elle permet surtout au peuple de se défouler en inversant les valeurs, comme celle de la religion, et de laisser sa folie s'écouler un jour par an, afin que sa dévotion puisse rester intacte et perdurer le reste de l'année. Selon l'historien de la littérature Maurice Lever, « le désordre éphémère garantissait en somme l'ordre permanent.[23] »

Ce jour-là, le bas clergé, c'est-à-dire les diacres, les sous-diacres et les enfants de chœur, se barbouillent le visage de suie et portent des masques grotesques. Plusieurs d'entre eux se travestissent en femmes[24], d'autres se déguisent en fous avec un coqueluchon à grelots et une marotte[25]. Pendant la messe, des gueux procèdent à l'élection de l'évêque ou du pape des fous, et s'ensuit une grande procession avec chants paillards, injures, ripaille de boudins, jets d'ordures ou d'excréments, et effusions blasphématoires en tout genre[26]. La fête de l'âne viendra ensuite se greffer sur celle des fous. Un âne, habillé richement, y est conduit au pupitre de l'église, comme s'il était un évêque, puis on le chante en imitant ses braiements. Puis, on sort en cortège, en chantant et en dansant, et on fait le tour de la ville[27]. Ces fêtes s'essoufflent petit à petit et finissent par disparaître avec l'essor de la Renaissance.

Lors de ces spectacles carnavalesques et ces farces, les femmes sont spectatrices et ne sont pas sur les tréteaux. Elles sont moquées et pas activement moqueuses. En effet, ce sont des hommes travestis qui les incarnent de façon caricaturale : « Les farces et sotties que jouent les jeunes gens (…) tournent en ridicule les patronnes, les jeunes filles, les épouses qui

[22] Encyclopédie Imago Mundi en ligne, article « Les bouffons au théâtre ».
[23] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.18.
[24] Le travestissement était très courant, voir ci-après.
[25] Sorte de bâton avec une tête humaine ou animale sculptée.
[26] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.10-11.
[27] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.139.

portent la culotte et qui plantent des cornes au front des maris cocus. Le public rit lorsque le corps féminin est moqué à travers les déguisements bouffons, les accouchements grotesques de petits monstres, les femmes virilisées et ridicules, les filles assimilées à des animaux.[28]» Sabine Melchior-Bonnet, dans son livre « Le rire des femmes – une histoire de pouvoir », explique la différence d'opinion concernant les travestissements à cette époque. Un homme déguisé en femme faisait rire par ses imitations, alors que le comportement d'une femme masquée et déguisée en homme aurait pu « renferme(r) un dangereux ferment de révolte, sa forme comique pouvant dériver, par-delà les symboles d'énergie et de fertilité, en lubricité, en désordre, et provoquer des réactions de misogynie[29]». De plus, à cette époque, les femmes avaient l'interdiction de chanter dans les églises, « sans doute parce que l'ouverture de leur bouche et de leur gorge était obscène et provoquait des fantasmes érotiques.[30]»

I.3.b. Les associations bouffonnes

Au XIIème et XIIIe siècles, des groupes informels s'organisent pour devenir des groupements comiques qui rient du sacré. Parmi eux : les goliards. Ce sont des vagabonds, issus du monde scolaire puis universitaire, qui composent des messes et des sermons parodiques en latin. Présents en France, en Italie et en Angleterre, ils seront accusés de pratiquer des « rituels sataniques[31]» et de troubler l'ordre public. Le rire du goliard est, selon Maurice Lever, le seul rire qui soit réellement subversif au Moyen-âge : « Le rire de la fête des fous ou du carnaval montre la folie d'un monde à l'envers ; le rire du goliard montre la folie du monde à l'endroit. Et là, ce n'est plus du jeu.[32]» Fortement critiqués par l'Eglise, les goliards disparaissent à la fin du XIIIe siècle.

Avec le développement de la société urbaine, la fin du Moyen-âge voit se développer des confréries bouffonnes. Par exemple, la Société de l'ordre des fous, qui réunit trente-six chevaliers, fondée à Clèves. Elle donne naissance à la Compagnie de la Mère Folle de Dijon – qui fait référence à la loge de la corporation, leur lieu de réunion[33]. Aucune société de folie n'a apparemment recruté de femmes[34].

[28] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.138.
[29] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.139.
[30] SCHAEFFER, J., Le propre de la femme ? Le rire de Sarah et de Déméter, p.49.
[31] MINOIS, Georges, Histoire du rire et de la dérision, p.164.
[32] MINOIS, Georges, Histoire du rire et de la dérision, p.165.
[33] LEVER, Maurice, Le sceptre et …, p.80.
[34] LEVER, Maurice, Le sceptre et …, p.84.

I.3.c. Fol en titre d'office

Les bouffons deviennent bientôt de véritables professionnels. De moqués, ils deviennent moqueurs, et vont distraire dans un monde régi par la cour. C'est à cette époque que des femmes vont pouvoir également exercer ce métier. Ce sont le plus souvent des bouffon.ne.s « artificiel.le.s » puisqu'être fou ou folle du roi/ de la reine demande beaucoup de travail et d'intelligence : il leur faut connaître des contes, des histoires, des calembours, apprendre l'art de la répartie, avoir une grande capacité d'adaptation, maîtriser les ressorts comiques, jouer d'un instrument, assouplir leur corps, savoir grimacer et imiter des bruits. Les fous et folles travaillent « sans filet[35] ».

Au XIVe siècle, entretenir un bouffon ou une bouffonne à sa cour est entré dans les mœurs. On trouve un.e ou plusieurs fous/folles dans « toutes les grandes familles féodales[36]». Vers 1300, Artaude du Puy est la folle de Charles V[37]. En 1316, Philippe V donne à son fou Geoffroy un statut administratif, celui de « fol en titre d'office[38]». Ce statut, qui se généralise rapidement, signifie qu'il en est titulaire jusqu'à sa mort. Leur profession consiste avant tout à amuser le souverain ou la souveraine en se moquant de la cour et des membres de la famille royale. La parole décalée des fous et des folles est autorisée par le pouvoir : « Il a le droit de tout faire, de tout dire. Même et surtout la vérité, si outrageante qu'elle soit pour le maître.[39]» Les fous et folles sont ainsi libérés des obligations morales et éthiques. Lorsqu'iels servent à la cour, iels portent des sobriquets. Iels sont encore parfois choisi.e.s pour leur difformité. Traditionnellement, les bouffon.ne.s portent un capuchon et une veste bariolée, iels sont habillé.e.s en vert et jaune, et tiennent à la main une marotte. Ces fous et folles étaient souvent très bien payé.e.s, bénéficiaient d'une garde-robe somptueuse, d'affection, parfois d'un valet à leur service et même de quelques chevaux[40]. Rappelons quand même que ce statut n'était pas forcément enviable socialement. Le fou/la folle de profession était une sorte de « hors-la-loi institutionnalisé (...) qui tout en étant proche du pouvoir, était condamné à la solitude et à l'opprobre par la société, qui contrebalançait ainsi par une faiblesse structurelle les privilèges extraordinaires dont il disposait.[41]»

Triboulet, premier du nom (il y en a eu plusieurs, au moins trois), débute en 1447 à la cour d'Anjou, et sera le fou du roi René. Il est un fou artificiel, dramaturge et acteur. Quant aux folles, ce sont Gillette la brune, Dame de

[35] LEVER, Maurice, Le sceptre… p.129.
[36] MINOIS, Georges, Histoire du rire et de la dérision, p.204.
[37] Information issue d'une ligne du temps fournie par Dolorèze Léonard.
[38] LEVER, Maurice, Le sceptre…, p.134.
[39] LEVER, Maurice, Le sceptre…, p.150.
[40] LEVER, Maurice, Le sceptre…, p.121.
[41] SILEC, T., Le fou du roi : un hors-la-loi… p.1.

Toutes-Couleurs et Michon la Folle qui servent son épouse, la reine Jeanne de Laval de 1456 à 1459. Il n'existe que très peu d'informations sur ces dernières.

I.4. Les bouffons de cour à la Renaissance

I.4.a. Des bouffons politiques

Au début de la Renaissance, dès le XVIème siècle, la profession de fou/folle connait son apogée dans toutes les cours européennes. Les fous et folles sont pour la plupart des érudit.e.s, « d'anciens apothicaires, d'anciens médecins, voire d'authentiques gentilshommes[42]». Iels servent d'intermédiaire entre le souverain et ses sujets, et sont en cela un instrument de propagande qui expose les motivations réelles de la politique. Quelques fous de cette époque deviennent célèbres et on connaît encore leurs noms aujourd'hui ; c'est le cas des trois Triboulet, fous de René d'Anjou, Louis XII puis de François 1er, et de Chicot, fou d'Henri III.

Il existe aussi à cette époque plusieurs folles de la reine - moins célèbres de nos jours. Cathelot sera la folle de trois reines entre 1500 et 1540 : Claude de France (aussi appelée Reine Claude), Catherine de Médicis et Eléonore d'Autriche. Dans un épisode sorti en février 2021 du podcast français « Les garde-fous », qui propose de déstigmatiser la folie en donnant la parole à ceux qui la vivent au quotidien - au sens psychiatrique - mais également à ceux qui s'y intéressent en tant qu'objet de recherche, une comédienne prénommée Marie (dont on ne connait pas le nom de famille) vient parler d'un projet de pièce qu'elle souhaiterait écrire et monter, et qu'elle voudrait intituler « La Folle des Reines ». Cette création aurait pour sujet principal Cathelot, folle dont on ne sait pas grand-chose mais dont on possède un portrait qui aurait été réalisé par Jean Clouet entre 1500 et 1540. Marie raconte qu'il n'y a que très peu de sources la concernant. Elle dit même avoir contacté des universitaires spécialistes de François 1er, mais, et c'est révélateur, aucun travail de recherche n'a été mené sur elle[43].

[42] LEVER, Maurice, Le sceptre... p.137-138.
[43] Marie et la folle des reines, dans « Les garde-fous », Podcast Ausha.

Catherine dit Cathelot © René-Gabriel Ojéda, Réunion des musées nationaux

Madame de toutes couleurs, Françoise Gaillard et Colette sont les folles des deux épouses successives de François II. Anne de Bretagne, fille de François II, a aussi une folle[44]. Plusieurs bouffonnes naines sont également présentes à la cour d'Espagne pendant la dynastie des Habsbourg, en témoignent de nombreux tableaux peints par Velázquez.
Mathurine, au début du XVIIème siècle, est la folle d'Henri IV puis de Louis XIII. On la décrit telle une « amazone » habillée de velours vert et d'un « chaperon de bourgeoise[45]», un « troupier en jupons[46]» qui galope dans les rues de Paris. Elle est perçue comme une sorte d'hermaphrodite, de « femme virile[47]» à la sexualité libre et vorace. Celle-ci écrit des papiers satiriques sur l'actualité, surtout contre les huguenots, signées de sa main ou de façon anonyme – ses « mathurinades ». Elle est également « experte en trafic d'influences[48] » et obtient des entretiens entre sujets et monarque en échange de quelques sous.

I.4.b. Les farces populaires

Pendant la seconde moitié du XVIe siècle, un nouveau genre théâtral apparaît en Italie : la Commedia dell'arte. Les personnages sont des archétypes inspirés des carnavals et des fêtes populaires. La Commedia aurait d'ailleurs été développée par des fous, des saltimbanques ou encore des acrobates. Les intrigues se déroulent sur fond de carnaval, et impliquent des bagarres, des

[44] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.125.
[45] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.244.
[46] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.142.
[47] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.145.
[48] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.145.

poursuites et des enlèvements. Les acteur.ice.s portent des masques et jouent une dizaine de personnages principaux et leurs comparses - majoritairement masculins - parmi lesquels : Arlecchino (le pauvre servant), Balanzone (le docteur au faux savoir), Zanni (un autre servant, plus rustre) ou encore Pantalone (le marchand libidineux). Il y a également quelques personnages féminins et… grande nouveauté ! Ils sont joués par des femmes, dont Colombine (servante hardie) et Rosaura (fille de Pantalone)[49].

Dans son article « La comédienne dell'arte et son public au XVIIe siècle », Cécile Berger nous parle de l'avènement précoce des actrices en Italie vers 1560[50], comparé à d'autres scènes européennes où la pratique du théâtre est interdite aux femmes et où les rôles féminins sont joués par des hommes travestis[51]. Ce sont tout d'abord des courtisanes qui rejoignent les compagnies de théâtre italiennes, après avoir été contraintes à une diaspora par l'Église, qui considère ces spectacles comme obscènes et incitant à la débauche. Sabine Melchior-Bonnet, historienne française spécialiste de l'Histoire des Sensibilités[52], précise tout de même une différence fondamentale de comportement et de rapport à l'humour entre les personnages féminins et masculins de la Commedia, en prenant l'exemple de Colombine : « Friponne ingénue, elle ne renonce jamais à sa séduction quand elle joue des tours et elle laisse à Arlequin le soin de dire des grossièretés et des mots drôles.[53]»

En France, à la même époque, des acteurs comiques forment un trio de bouffons : Turlupin, Gros-Guillaume et Gaultier-Garguille. Ils jouent dans des farces populaires. La commedia influencera largement le théâtre français du XVIIe siècle, chez Molière, Beaumarchais ou encore Marivaux. Sabine Melchior-Bonnet nous parle d'ailleurs de l'importance du personnage de la servante, parfois également appelé soubrette, dans les pièces de ces derniers. Ces servantes, en se moquant des puissants, peuvent ici exprimer la révolte de toutes les femmes contre l'injustice masculine. Leur « gaieté délurée qui leur vient de leurs origines paysannes », leur « bon sens » et leur « charme » les font devenir à l'époque un symbole carnavalesque. Elles sont « le porte-parole d'un petit peuple bon enfant qui n'a pas honte d'exercer les métiers salissants et qui a conservé le goût des pratiques festives, voire contestataires et grossières, face à la culture officielle.[54]» De plus, à une époque où les femmes sont censées demeurer dans une position de dominées, leur rire est une forme

[49] Encyclopédie Larousse en ligne, article « Histoire du théâtre », sous-section sur le théâtre élisabéthain.
[50] BERGER, Cécile, La comédienne dell'arte et son public au XVIIe siècle.
[51] Plus d'explications à ce propos dans ma partie III sur Shakespeare.
[52] Il s'agit d'une sous-branche de l'histoire culturelle, qui concerne la vie sensible et affective des individus et des sociétés.
[53] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p. 9.
[54] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.151-153.

de castration symbolique. C'est le cas par exemple des personnages de servantes dans les pièces de Molière qui « se moquent gentiment mais fermement des hommes : de l'arrivisme grotesque de Monsieur Jourdain, du ridicule de leur maître berné par un Tartuffe[55]». C'est un tournant dans l'histoire des femmes au théâtre.

Au début du XVIIIème siècle, les personnages d'Arlequin (valet rusé), de Polichinelle (valet disgracieux), de Pierrot (valet rêveur) ou encore de Colombine (la servante), inspirés de la Commedia italienne, apparaissent dans le théâtre populaire français et deviendront célèbres.

II. La folie sous contrôle

II.1. La disparition des fous et des folles

La société occidentale du début du XVIIe siècle évolue et souhaite restaurer l'ordre, la noblesse et la stabilité. C'est l'époque du triomphe du rationalisme ; on considère que le besoin d'amusement dégrade l'esprit humain et que la seule source de connaissance doit être la raison. Le mathématicien et philosophe français René Descartes, dans son livre « Les passions de l'âme », écrit en 1649, déclare : « La prédominance des passions de notre sphère affective sur notre mode de pensée doit faire place à une prédominance de notre raison et de notre volonté sur le monde des émotions et de l'affectivité.[56]»

Les fous ne sont plus les bienvenus dans ce puritanisme ambiant. Diabolisés et considérés comme archaïques, ils n'ont plus non plus leur place dans une monarchie absolue auprès d'un souverain de droit divin. En France, le dernier fou du roi sera l'Angély, au service de Louis XIV vers 1660. Victime d'un complot fomenté contre lui par des courtisans, il sera renvoyé et ne sera pas remplacé. Son renvoi marque le début d'une époque de flatterie et de despotisme. Le philosophe Voltaire lui-même approuve la disparition des fous et des folles, considérant que les rois et les reines qui les avaient employés dégradaient la nature humaine, et, ainsi, n'avaient pas pu connaître « les plaisirs nobles de l'esprit[57]». En Angleterre, Elizabeth Stuart renvoie son bouffon Archie Armstrong, son impertinence étant peu appréciée par l'archevêque de cette dernière.

Peu à peu, le christianisme devient unilatéralement sérieux et sépare le profane du sacré. Dès lors, les Églises et le pouvoir civil font interdire carnavals et fêtes

[55] SCHAEFFER, J., Le propre de la femme ? Le rire de Sarah et de Déméter, p.52.
[56] MEYERS, Claude, Les lieux de la folie, p.45.
[57] LEVER, Maurice, Le sceptre et …, p.317.

populaires diverses[58], considérés comme immoraux et portant atteinte à la religion catholique[59]. A cette époque, Rabelais, auteur de Gargantua et de Pantagruel fait figure de marginal, en s'inspirant de la culture populaire du Moyen-âge. Ses « débauches de pets et de rots » et ses « grossièretés blasphématoires[60]» sont vivement critiquées par la haute société. Son génie est alors d'avoir su faire naître un rire moderne et « humaniste », de le maîtriser en réalisant dans ses œuvres la synthèse entre un comique carnavalesque corporel et un comique intellectuel et philosophique[61]. Colette Cosnier, spécialiste de l'histoire des femmes, rappelle tout de même dans son ouvrage « Le silence des filles » que ce rire ne concerne pas les femmes de cette époque. Elle explique : « si Rabelais a déclaré que le rire était le propre de l'homme, pour les éducatrices, ce mot ne désigne pas tout le genre humain, mais seulement les pères, les époux, les frères, etc.[62]»

La philosophie des Lumières, au XVIIIe siècle, met définitivement fin à la folie domestique, considérée « comme l'un des derniers vestiges de la civilisation féodale[63]». Il est demandé aux « honnêtes gens » de privilégier des divertissements plus « nobles » comme le ballet, le théâtre ou l'opéra, et d'adopter un comportement modeste.

Ce contrôle des comportements a pris plusieurs formes au cours du temps car déroger aux codes de bonne conduite inquiète le pouvoir qui y voit un risque de perte de contrôle sur la société. Ainsi, la folie est, comme l'a montré le célèbre philosophe Michel Foucault, un des stigmates les plus couramment attribués à ceux que l'on veut exclure[64]. Les pratiques et rites ésotériques en sont un autre. C'est ainsi, par exemple, qu'au milieu du XVIe siècle, en réponse à la Réforme protestante, le pape Paul III convoque une réunion de clercs catholiques : le concile de Trente. Ceux-ci vont réaffirmer l'autorité de l'Eglise catholique et sa mainmise sur les comportements des individus - alors que Luther prônait une conscience individuelle, considérée comme plus importante que le jugement d'un corps institutionnel incarné par le Pape[65]. On déclare dès lors que puisque la folie est une maladie, elle doit pouvoir se soigner médicalement. Ce discours est fortement soutenu par l'Eglise catholique, qui veut pouvoir guérir les fous qui envahissent les villes et les villages, parmi lesquels des « vénériens,

[58] LEFEBVRE, P., Du bouffon - Entretien avec Philippe Gaulier, p.43 : « Au quinzième siècle une bulle pontificale a mis fin à cette orgie superbe qu'était la Fête de l'âne : on y décréta que les églises devaient être propres et que la vermine n'y pouvait plus grouiller.»
[59] LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, p.303.
[60] MINOIS, Georges, Histoire du rire et de la dérision, p.247.
[61] MINOIS, Georges, Histoire du rire et de la dérision, p.247.
[62] COSNIER, C., Le silence des filles - De l'aiguille à la plume, p.202.
[63] LEVER, Maurice, Le sceptre et…, p.317.
[64] FOUCAULT, Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, 1961.
[65] OLIVIER Daniel et PATIN Alain, « Luther et la Réforme, tout simplement », Les éditions de l'Atelier, p.165-167.

débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes et libertins » : les isoler pour les redresser. Comme on le voit, la figure de la folie s'applique ici à tous les comportements considérés comme socialement problématiques et certains sont spécifiquement féminins.

II.2. Exclure et punir les déviant.e.s

II.2.a. Démonologie et sorcellerie

De la même manière, la figure de la « sorcière[66]» réapparait au début du XVIIIe siècle, alors que c'est l'époque du déclin de la chasse aux sorcières[67]. Chasse qui avait connu son apogée aux XVIe et XVIIe siècles : certaines personnes se croyaient possédées par le diable, d'autres étaient accusées de porter sa marque. C'était notamment le cas de dizaines de milliers de femmes qui, en raison de leur prétendue faiblesse physique et morale, étaient présumées plus vulnérables aux tentations du diable. Une apparence étrange, un comportement non-conforme, une querelle de voisinage, des rivalités amoureuses ou encore la pratique de médecine et de l'herboristerie pouvaient suffire à les faire accuser de sorcellerie[68]. On disait d'elles qu'elles s'absentaient la nuit pour s'adonner à des pratiques rituelles sataniques ou des orgies, qu'elles tuaient des animaux ou des enfants pendant des sabbats[69], qu'elles pouvaient provoquer des maladies, la stérilité, des tempêtes, et même la mort. Elles étaient alors envoyées au bûcher, la mise à mort par le feu étant considérée comme une forme de purification et une rupture du lien avec le diable. À la différence de l'époque précédente, la démonologie devient au XVIIIe siècle une véritable science avec un discours organisé et méthodique fortement soutenu par l'Eglise, qui vise à éliminer toute forme de dissidence religieuse.

La figure de la sorcière est particulièrement importante pour la question traitée ici. En effet, les accusations faites à l'époque ont beaucoup à voir avec la misogynie et montre clairement comment celles qui fonctionnaient en marge et tentaient de s'émanciper étaient ramenées à la norme. De nos jours, de nombreuses femmes sont encore accusées de sorcellerie et persécutées dans le monde. En occident, l'image de la sorcière est devenue une figure féministe, véritable marqueur identitaire. On se souvient de ce célèbre slogan des années

[66] FOUCAULT, Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, chapitre 3 : le monde correctionnaire.
[67] FOUCAULT, Michel, Histoire de la folie… chapitre 3 : « On ne la juge plus (la sorcellerie) selon ses prestiges de profanation, mais d'après ce qu'elle révèle de déraison.»
[68] ARNOULD, C., Histoire de la sorcellerie, chapitre 8, p.379
[69] Une cérémonie nocturne pour faire un pacte avec Satan et lui rendre hommage, avec des présentations, un festin, des danses ainsi qu'une ronde accompagnée de démons.

70 : « Nous sommes les petites filles des sorcières que vous n'avez pas réussi à brûler.[70]»

II.2.b. Grand enfermement et hôpitaux généraux

Du côté des pratiques médicales, la folie va faire l'objet d'une attention scientifique particulière et donc se mettre à exister avec des symptômes, des traitements, et surtout la nécessité d'isoler ceux et celles qui en sont atteint.e.s. Un hôpital général est fondé en 1656 à Paris. Bourgeois et conservateur, cet établissement est divisé en plusieurs séries de maisons dans la capitale (les maisons de la grande et de la petite Pitié, de Scipion, de la Savonnerie, de Bicêtre et de la Salpêtrière[71]). La Salpêtrière étant au départ destinée aux « indigents, aux filles incorrigibles et aux femmes condamnées à la détention.»[72] Michel Foucault, philosophe, historien et sociologue français du XXe siècle, connu pour ses travaux sur les structures de pouvoir, dont celles des pratiques punitives, décrit dans son ouvrage « Histoire de la folie à l'âge classique » le changement de statut du fou au XVIIe siècle. Celui-ci est désormais renvoyé à la déraison : « On l'accueillait autrefois parce qu'il venait d'ailleurs ; on va l'exclure maintenant parce qu'il vient d'ici même, et qu'il prend rang parmi les pauvres, les miséreux, les vagabonds.[73]» Il s'agit, comme évoqué précédemment, de faire disparaître celles et ceux qui incarnent les inégalités dans un pays où la religion catholique, qui demande aux croyant.e.s d'être « charitables », tient une place centrale.

Suite à l'augmentation de la population de près d'un demi-million d'habitants, la situation s'aggrave à Paris et Louis XIV proclame le « Grand Renfermement » des mendiants, qui représentent près d'un habitant sur cent, ce qui correspond alors à environ trois mille personnes[74]. D'autres hôpitaux généraux ouvrent en Allemagne et en Angleterre, avec pour principal objectif d'éviter le chômage et l'oisiveté ; les « patients » y sont utilisés comme de la main d'œuvre gratuite.

De nombreux individus se retrouvent donc enfermés sans que ce soit vraiment justifié médicalement. Là encore, les femmes subissent un sort différent et il est intéressant de noter que leur apparence physique joue un rôle dans leur enfermement. Comme le note le docteur en médecine Claude Meyers, de nombreuses femmes de Saint-Théodore sont des femmes « ordinaires », mais elles sont également « caduques », de « vieilles femmes fileuses », des «

[70] CHOLLET, Mona, Sorcières - La puissance invaincue des femmes, p.23.
[71] MEYERS, Claude, Les lieux de la folie, p.48.
[72] MEYERS, Claude, Les lieux de la folie, p.49.
[73] FOUCAULT, Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, chapitre 2, p.74.
[74] MEYERS, Claude, Les lieux de la folie, p.50.

femmes en enfance » ou encore des « innocentes mal taillées ou contrefaites[75]».

II.2.c. Le cas des « Magdalen Laundries »

Des institutions spécialisées sont également créées ailleurs en Europe pour y interner des femmes dont le comportement est considéré comme déviant. C'est le cas par exemple de L'Irlande, qui sort d'une guerre civile et vient de proclamer son indépendance. Nathalie Sebanne, chercheuse spécialisée en civilisation irlandaise, explique, dans un entretien réalisé en 2022, qu'à cette époque les dirigeants politiques entretiennent des liens étroits avec l'Eglise catholique. Elle ajoute : « Cela va se répercuter au niveau des paroisses et au niveau de la vie quotidienne puisque lorsque les gens se retrouvaient dans une situation dite 'problématique' (cela concernait souvent les jeunes filles et les femmes), ils se tournaient vers le prêtre. Ces femmes qui venaient troubler l'ordre moral se trouvaient en porte à faux vis-à-vis du cadre posé par la Constitution de la nouvelle République d'Irlande[76]».

Des « Magdalen Laundries[77] » ouvrent au début du XXème siècle. S'il existait déjà des établissements philanthropiques qui fonctionnaient par donation, cette fois ce sont les institutions religieuses catholiques qui s'en emparent. Ces endroits deviennent des sortes de couvents totalitaires tenus par des religieuses, réservés à des femmes tombées enceintes hors mariage, victimes d'un viol, qui se prostituaient ou encore qui attiraient tout simplement l'attention des hommes. L'idée est de rendre ces femmes « silencieuses et invisibles[78] ». Nathalie Sebbane raconte : « Dès leur entrée dans l'institution, les femmes se voyaient retirer leur nom et attribuer un nom de sainte. On leur coupait les cheveux, signe ostentatoire de féminité et de vanité. On leur donnait une sorte de vêtement informe, d'une couleur indéfinie. Rien ne devait donner à voir ce corps, responsable de leur état de disgrâce, qui était pourtant l'objet de toutes les attentions.[79]» Ainsi, il faut cacher, désexualiser, dompter ce corps « tentateur, coupable et responsable[80]» jusqu'à le rendre docile. Une purification du corps mais également de l'âme qui passe par le travail forcé - entre autres celui de blanchisseuse - et des conditions de vie proches de la torture. Il existe également à cette époque des « Mother and Babies Home », dans lesquelles des femmes enceintes travaillent jusqu'à leur accouchement. Leurs enfants

[75] MEYERS, Claude, Les lieux de la folie, p.50.
[76] SEBBANE, N., Peut-on parler de justice pour les Magdalen et leurs enfants ?, p.20.
[77] Qui peut se traduire par Les blanchisseries Magdalen.
[78] SEBBANE, N., Peut-on parler de justice …, p.20.
[79] SEBBANE, N., Corps de femmes, corps dociles : le cas Magdalen Laundries, p.8.
[80] SEBBANE, N., Corps de femmes, corps dociles : le cas Magdalen Laundries, p.2.

sont ensuite achetés par des familles catholiques[81]. Ces institutions ferment seulement vers la fin du XXe siècle.

II.3. Le rire interdit aux femmes

Parmi les comportements considérés comme déviants et ne touchant que les femmes, le rire tient une place importante. Avant même de parler des femmes qui font rire, qu'en est-il des femmes qui rient ?
Comme nous venons de le voir, à la fin du XVIe et au début du XVIIème, la société féodale disparaît peu à peu pour faire place à une société supposément plus rationnelle où certains comportements sont considérés comme inappropriés. La surveillance qui s'exerce socialement sur les femmes est plus forte que celles qui s'exerce sur les hommes - dont les excès font l'objet d'une plus grande tolérance.

II.3.a. Bienséance et contrôle social

Dans les manuels de savoir-vivre et traités de beauté du XVIe siècle, on conseille aux femmes pudeur et contrôle des passions ; le rire étant empreint de bêtise et de sauvagerie. Il est d'ailleurs propre aux courtisanes. Sabine Melchior-Bonnet dans son livre « Le rire des femmes » cite la Pippa, personnage du livre « L'éducation de la Pippa » écrit par Pierre l'Arétin, donnant à sa pupille Nana, afin qu'elle soit une « vraie dame », ces conseils concrets : « Ne va pas à élever comme une pute la voix en élargissant les mâchoires de façon à montrer ce que tu as au fond de la gorge. Ris de telle sorte qu'aucun des traits de ton visage ne s'enlaidissent.[82]» Cette façon de percevoir le rire féminin comme étant particulièrement vulgaire traverse plusieurs siècles.

La préciosité, mouvement littéraire, naît à Paris en 1650. Il concerne surtout les femmes de la haute société et se développe dans les salons littéraires qu'elles fréquentent. Élégance, raffinement, pureté de la langue, sont quelques-unes des valeurs importantes de ce mouvement. Socialement, les femmes sont contraintes à la dissimulation de leurs émotions, à la réserve. Le rire féminin est inconvenant. Sabine Melchior-Bonnet, dans l'introduction de son livre, nous explique comment celui-ci était perçu à l'époque : « Si le rire de l'homme est considéré comme une juste récréation ou un remède à sa mélancolie, une femme qui rit risque toujours de passer pour une effrontée, une luronne paillarde, une folle hystérique, ou encore de perdre sa séduction [83]». Pourtant, selon l'autrice, les précieuses ne sont pas si prudes. Elles aiment la répartie, et « ne cachent pas leur sentiment de supériorité face aux hommes ». Elles ont

[81] SEBBANE, N., Peut-on parler de justice …, p.25.
[82] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.63.
[83] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.7.

leur « code de langage et de conduite », et souhaitent « façonner un modèle de civilité dégagé d'une emprise masculine[84]».

Au XVIIIe siècle, la féminité se voit « naturalisée » à l'excès. On fait découler les comportements des femmes de leur anatomie et on souligne leur infériorité. La philosophie et la médecine de l'époque considèrent que « la femme est un homme inabouti, un sous-homme en quelque sorte. Romans et essais la décrivent comme étant de constitution délicate, de raison limitée, d'émotivité exacerbée, de dispositions maladives, de nerfs fragiles[85]». Afin de préserver cette délicatesse, on leur recommande « une humeur enjouée », mais elles ne doivent pas initier le rire. Dans les salons parisiens, les femmes brillent d'abord par la qualité de leur accueil, leur douceur et leur générosité. Mais également par leurs traits d'esprit. Cependant, elles doivent trouver un équilibre délicat : celui d'être gaies et joyeuses tout en se montrant pudiques. Il n'est pas accepté qu'elles fassent des allusions scabreuses ou de mauvais goût[86].

Vers la fin du XIXe siècle, le Journal des demoiselles écrit ceci : « Se figure-t-on qu'une jeune fille, un être innocent, modeste, timide, provoque à force de saillies, de lazzis, de drôleries, les rires fous des spectateurs ? Se figure-t-on cette pudeur et cette fierté virginales prenant le masque de la Folie et quêtant les applaudissements et les rires ? (...) Oh ! drôle ! Est-il un mot plus offensant pour une jeune fille ![87]»

II.3.b. Le rire est masculin

Colette Cosnier, évoquée précédemment, consacre dans son livre « Le silence des filles » une sous-partie à l'inconvenance du rire aux XIXe et XXe siècles. Elle cite le manuel « Les Usages du monde » de la baronne Staffe, écrit à la fin du XIXe siècle, qui parle cette fois-ci des femmes qui font rire, et des conséquences liées à leur genre : « Une femme perd de sa distinction, quelque fois de la considération qu'on a pour elle, à dire, chanter ou jouer des choses bouffonnes (...) quand elle a chanté une chose "drôle" ou "gaie", les hommes la traitent de "bon garçon", lui parlent avec moins de retenue, la considèrent comme un "camarade".[88]» Il est considéré, comme vu précédemment, que le rire est proprement masculin. D'autres ouvrages d'éducation de cette époque prônent encore et toujours la discrétion et la modestie. Certains auteurs, s'ils autorisent la « comédie de salon », conseillent par exemple aux jeunes filles qui

[84] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.184.
[85] GUIONNET, Christine et NEVEU, Erik, Féminins / Masculins, p.35.
[86] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.171
[87] COSNIER, C., Le silence des filles - De l'aiguille à la plume, p.202
[88] COSNIER, C., Le silence des filles - De l'aiguille à la plume, p.201

souhaiteraient faire du théâtre en famille de ne pas se départir de leur bonne éducation et de rester sobres et pudiques[89].

III. Les bouffon.ne.s au théâtre

III.1. Les bouffons chez Shakespeare à la fin du XVIe siècle

William Shakespeare, célèbre dramaturge britannique, s'inspire de véritables fous de cour pour créer les personnages de ses pièces, dont Will Summers, le bouffon d'Henry VIII, ou encore Richard Tarleton et William Kemp, célèbres acteurs comiques de l'ère élisabéthaine. Le fou shakespearien (uniquement masculin) est complexe, à la fois attachant et inquiétant, bon vivant et manipulateur. Il présente « plusieurs facettes de l'humanité[90]».

III.1.a. Les « wise » et « foolish » fools

On peut diviser ses personnages de fous en deux catégories : le « clown » ou « foolish fool », fou naturel - rustique, sans éducation ou conscience de soi, dont l'intention dramatique et de provoquer le rire avec son ignorance. Et le « wise fool » ou « jester », fou artificiel - personnage satirique à l'esprit acéré[91]. Parmi les fous naturels, on retrouve Bottom de « Songe d'une nuit d'été », Trinculo de « La Tempête » ou encore Dogberry de « Beaucoup de bruit pour rien ». Divertissants, ils commentent et parodient les actions d'autres personnages. Certains chercheurs disent que quelques-uns de ces « foolish fools » possèdent en réalité une grande sagesse au-delà de leur apparente ignorance[92]. Parmi les bouffons artificiels, il y a par exemple Touchstone de « Comme il vous plaira », Feste de « La nuit des rois », ou encore le bouffon sans nom du « Roi Lear ». Ceux-ci sont bien conscients de la réalité de leur existence, et exercent un regard critique sur les rites et les coutumes sociales. La jeune Viola dira ainsi de Touchstone qu'il est « assez sage pour jouer le fou[93] ». Feste, quant à lui, est très doué avec les mots : « Une phrase n'est qu'un gant de chevreau pour un esprit agile : comme il le retourne vite à l'envers[94]! » dit-il. Il observe avec pertinence la folie qui l'entoure, par exemple lorsqu'il s'adresse à Maria, la suivante d'Olivia, à la fin du premier acte : « Ces gens d'esprit qui pensent te posséder, se montrent souvent des fous, et moi qui suis sûr de ne pas te posséder, je puis passer pour un homme sage.[95]»

[89] COSNIER, C., Le silence des filles - De l'aiguille à la plume, p.202
[90] CARRIQUE, N., Les bouffons du « roi manqué », p.5.
[91] enotes.com, critical essay : Shakespeare's Clowns and Fools.
[92] enotes.com, critical essay : Shakespeare's Clowns and Fools.
[93] SHAKESPEARE, William, La nuit des rois, acte III scène 1 (trad. J-M Déprats).
[94] Ibid.
[95] SHAKESPEARE, William, La nuit des rois, acte I, scène 5 (rad. J-M Déprats).

III.1.b. Le grotesque tragique

Le grotesque chez Shakespeare a également une résonance tragique en ce qu'il met en évidence le choc entre l'idéalisme et la vérité. Il nous fait prendre conscience de l'imminence de la mort. D'ailleurs, Shakespeare avait l'habitude « d'éclairer ses drames les plus sombres par des épisodes bouffons[96]». Ainsi, ceux-ci apparaissent aussi bien dans ses comédies que dans ses tragédies. J'ai moi-même joué la surprenante scène du portier dans « Macbeth ». Unique scène bouffonne de la pièce, celle-ci arrive juste après que Macbeth ait tué Duncan et qu'il apparaît les mains pleines de sang à Lady Macbeth. Le portier, encore saoul des festivités de la veille, s'imagine être le portier des enfers. Et rappelle ainsi au public, sous couvert d'humour, les injustices de ce monde ainsi que les horreurs et la folie dont il a été témoin dans les scènes précédentes.

Certains personnages tragiques peuvent également être des sortes de bouffons, c'est par exemple le cas du célèbre Hamlet, « bouffon métaphysique[97] », en ce qu'il incarne un grotesque existentiel. Particulièrement lors de son face-à-face avec le crâne du bouffon Yorick, emblème de Vanité[98] et seul fou de cour de la pièce. C'est la « Gesta Danorum » écrite par Saxo Grammaticus vers le XIIIe siècle qui aurait inspiré ce personnage à Shakespeare. Dans ce récit tragi-comique, « Amleth » qui sait que son oncle a tué son père, feint la folie et devient à la cour une sorte de fou, habillé d'« oripeaux de bouffon[99]». Grâce à ce stratagème, il reste en vie, puisque son oncle ne se méfie pas de lui. Il finira par tuer ce dernier afin de venger l'assassinat de son père.

III.1.c. Personnages féminins et bouffonneries

Rappelons tout d'abord que les rôles de jeunes femmes sont interprétés à l'époque par des jeunes hommes qui n'ont pas encore mué, et les rôles de femmes plus mûres sont joués par des hommes plus âgés. Il est alors inapproprié, voire illégal, pour une femme de monter sur scène et de faire partie d'une troupe de théâtre. Seules six ou sept femmes se produisent sur scène à l'époque, et elles sont considérées comme des prostituées. Certains riches amateurs vont même jusqu'à payer pour les regarder s'habiller dans les loges. En 1662, un arrêté royal autorise officiellement les femmes à se produire sur scène[100].
Bien qu'il n'y ait pas de véritables bouffonnes dans les pièces de Shakespeare, certains personnages féminins bousculent la hiérarchie, les idées reçues et

[96] SANVIC, R., Le théâtre élisabéthain, p.56.
[97] COTTEGNIES, L., Princes et bouffons : aspect du grotesque… p.7.
[98] Ibid.
[99] SILEC, T., Le fou du roi : un hors-la-loi… p.3
[100] THORPE, V., Secret lives of women…, dans The Guardian.

démasquent les conventions sociales. Elles le font souvent en se grimant, si bien qu'elles sont parfois qualifiées de « femmes masculines[101]». Rosalinde dans « Comme il vous plaira » s'habille comme un homme pour en apprendre plus sur Orlando, l'homme qu'elle aime, et Viola dans « La Nuit des rois » se déguise en son propre frère et se met au service d'un duc dont elle tombera amoureuse. Ce qui est intéressant, c'est que ces deux femmes s'allient avec le fou de la pièce, ce qui leur sert à exposer les limites et les lacunes des hommes auxquels elles jouent ces tours[102]. Les joyeuses commères de Windsor, dans la pièce du même nom, se jouent de Falstaff sans se travestir et ont également un côté bouffon et carnavalesque en ce qu'elles renversent les lois de l'amour et de la séduction.

III.2. Les bouffons mélancoliques du XIXe siècle

Le/la bouffon.ne disparait au XVIIe siècle, en même temps que la figure du fou du roi et de la folle de la reine. Il[103]réapparaît dans la littérature et sur scène au XIXe siècle. Reflet de son époque, il est utilisé pour explorer des thèmes tels que la folie et la solitude. C'est un siècle marqué par le démantèlement du rationalisme et le nihilisme. Il s'agit d'une « crise du monde moderne, la dévaluation universelle des valeurs, qui plonge l'humanité dans l'angoisse de l'absurde en lui imposant la certitude désespérante que plus rien n'a de sens.[104]» Ceci marque l'avènement d'un nouveau théâtre, plus sombre, qui s'éloigne des conventions bourgeoises. Les bouffons de cette période sont à la fois grotesques et tragiques, ils possèdent une « conscience extralucide[105]» et sont conscients de la vanité de l'existence.

Je vais tenter de définir plus clairement ici ce qu'on appelle le « grotesque » au théâtre, puisque ce mot revient de nombreuses fois dans mon travail. Paradoxal et ambivalent, ce registre, miroir de la complexité humaine, oscille entre le tragique et le comique. Dans la préface de sa pièce « Cromwell », écrite en 1827, Victor Hugo, un des auteurs phares du mouvement romantique, théorise le grotesque qu'il qualifie comme une forme comique « amère, grinçante et corrosive[106] » et l'oppose en cela au sublime de la tragédie. En 1832, il écrit le drame romantique « Le roi s'amuse » qui met en scène le fou Triboulet en héros tragique, à la fois grotesque et sublime. Il souhaite tuer le roi François 1er et protéger sa fille Blanche - que ce dernier convoite.

[101] PLANNINC, Z., Manly Women and Fools in Shakespeare, p.2.
[102] PLANINC, Z., Manly Women and Fools in Shakespeare, p.6.
[103] Il s'agit alors de personnages masculins.
[104] GRANIER, Jean, Nietzsche, p.29.
[105] DANG, B., Le bouffon, un héraut du vide, p.8.
[106] RAMAT, Christine, Le renouveau du grotesque contemporain, p.42.

Le personnage de Fantasio en est un autre exemple. Il apparaît dans la pièce éponyme d'Alfred de Musset, écrite en 1833. Voici une de ses répliques : « Tiens, Spark, il me prend des envies de m'asseoir sur un parapet, de regarder couler la rivière, et de me mettre à compter un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, et ainsi de suite jusqu'au jour de ma mort.[107]»

Puis viendra le metteur en scène Alfred Jarry et ses personnages désincarnés, affublés de « noms improbables » ou « d'un patronyme historique nettoyé de toute signification »; tous « vides de personnalité[108]». Dans « Ubu roi », publié en 1896, le personnage d'Ubu est un roi, lui aussi grotesque. Il est un « imbécile, poltron et couard, qui, porté par des idées de grandeur, devient un horrible tyran prêt à commettre toutes les atrocités pour s'enrichir.[109]»

III.3. Bouffons et déchéance au XXe siècle

Au XXe siècle, le bouffon est réinterprété comme un personnage plus complexe et profond, reflétant les thèmes sociaux et politiques de l'époque. Dans le théâtre de l'absurde, qui a pour caractéristique de représenter la fragilité et l'absurdité de l'existence humaine, le bouffon est utilisé pour explorer les paradoxes de la vie moderne et l'angoisse devant la mort. Les bouffons y sont des figures tragiques, des représentants de l'humanité en déclin et de la déchéance morale de la société, qui questionnent le sens de la vie. On retrouve ici un grotesque du néant, angoissant et tragique.

Leila Vieira de Jesus, dans son mémoire « A study of fools », s'intéresse à Vladmir et Estragon, les deux personnages principaux de « En attendant Godot » du dramaturge irlandais Samuel Beckett, écrit en 1948. Ils sont selon elle des sortes de bouffons[110], même s'ils sont aussi appelés clowns. Harumi Sakakibara, dans son article « Vladimir and Estragon as Clowns/Fools » étudie également ces deux personnages et considère qu'ils sont dans une position ambiguë puisqu'ils se situent quelque part entre bouffons et clowns. En effet, ils révèlent une certaine vérité à travers leurs mots tout en ayant une physicalité clownesque et subissant des échecs répétés[111]. Ils se distinguent cependant des fools shakespeariens puisque « les bouffons de Shakespeare utilisent la folie feinte comme un moyen de transmettre la vérité, tandis que Vladimir et Estragon ne remarquent même pas leur propre folie[112].» Ils sont en cela une

[107] DE MUSSET, Alfred, Fantasio, acte I scène 2.
[108] DANG, B., Le bouffon, un héraut du vide, p.7
[109] COMTOIS, M., Un terrible bouffon - Ubu roi, p.66.
[110] VIEIRA DE JESUS, L., a study of fools.
[111] SAKAKIBARA, H., Vladimir and Estragon…, p.1.
[112] SAKAKIBARA, H., Vladimir and Estragon…, p.7 : « Shakespeare's fools use their feigned foolishness as a way to convey the truth, while Vladimir and Estragon do not even notice their own foolishness.»

sorte d'incarnation de la folie moderne : « Vladimir et Estragon incarnent le fait que l'homme s'arrête rarement pour penser au fait qu'il est un fou, surtout dans une société moderne occupée et civilisée qui occulte ses sens.[113]» C'est leur expression de cette folie et leur prise de conscience du néant qui va justement les aider et nous aider à sortir de ce tourment existentiel : « en étant des quasi-allégories du vide, ils permettent aux angoisses relatives au vide et au néant de prendre une consistance spectaculaire. De là, ils font feu de toutes les ficelles du métier pour nous sauver du vertige et nous mener, le comique aidant, de l'autre côté du gouffre.[114]»

IV. Les bouffon.ne.s contemporain.e.s

IV.1. La naissance du bouffon contemporain chez Lecoq

Il faudra attendre la fin des années 70 pour voir une réhabilitation de la figure du bouffon au théâtre - dans toutes ses dimensions. C'est grâce au grand pédagogue Jacques Lecoq, que celle-ci va retrouver une place dans le théâtre contemporain.
Fort de sa formation sportive en athlétisme et natation, il découvre le théâtre dans les années 50 et crée sa propre compagnie dont la technique sera justement basée sur le prolongement de gestes sportifs. Il part ensuite en Italie pendant huit ans. Sur place, il découvre la commedia dell'arte et rencontre Amleto Sartori, célèbre sculpteur de masques en cuir. Il travaillera ensuite sur les mouvements du chœur pour le Piccolo Teatro de Milan. À son retour à Paris en 1956, il ouvre sa propre école de théâtre : l'école Jacques Lecoq, école de renommée internationale, qui existe toujours aujourd'hui[115].

L'originalité de sa pédagogie de création va révolutionner le rapport au jeu théâtral, basé essentiellement à l'époque sur le texte et la psychologie des personnages ; ce que Lecoq appelle la « littérature en costumes » où « on parle du théâtre, sans en faire[116]». Il a formé de nombreux.se.s comédien.ne.s et metteur.euse.s en scène, qui le considèrent comme beaucoup plus qu'un professeur; un véritable maître. Ariane Mnouchkine, directrice de la troupe du Théâtre du Soleil et ancienne élève, raconte dans un documentaire consacré à Lecoq : « On savait que chez lui, on n'allait pas seulement trouver un théâtre qui ne serait que des signes noirs sur un papier blanc, mais un théâtre tel que

[113] SAKAKIBARA, H., Vladimir and Estragon…, p.7 : « Vladimir and Estragon embody the fact that man seldom stops to think about the fact that he is a fool, especially in busy and civilised modern society which makes his sense dull. (...) Vladirnir and Estragon mirror human foolishness, and at the same time, they represent modern society. »
[114] DANG, B., Le bouffon, un héraut du vide, p.9.
[115] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, p.17-25.
[116] Jacques Lecoq, Carlos Munoz, Sombracia, 2002.

je l'avais entrevu en orient.[117]» Ce dernier voit en effet le théâtre comme un prolongement de la vie, avec des mêmes lois qui dirigent l'un et l'autre : l'art et la vie se mélangent. Sa méthode veut essentialiser le réel pour en trouver la structure même et ainsi accéder à une transcendance, un prolongement de la vie, une sorte de permanence. Selon lui, le corps détient toutes les lois du mouvement et de l'équilibre qui organisent la vie, et donc le théâtre. Et chaque être humain s'assemble avec les autres dans ce « fonds poétique commun[118]». Il existe en effet des choses qu'on ne peut pas définir, ce qui est entre les mots, ce qui est invisible. C'est lui-même qui en parle le mieux : « Au fond des gestes, il y a des dynamismes qui s'expriment par des mots, des couleurs… Si on gratte, on ne va trouver que du mouvement, des tensions, des détentes, des explosions, des rapports d'espace, des matières, et c'est sur ça que se construisent les expressions humaines. Si on ne passe pas par ce fonds commun là, la forme qui sera ici (sur la scène) est morte[119]».

L'école Lecoq est avant tout une école de création, avec des échanges entre élèves de cultures différentes où chacun.e apporte son époque. Le corps des acteur.ice.s et leurs actions physiques y sont une matière à part entière, un véritable terrain de jeu. Les élèves comédien.ne.s passent ainsi par l'exploration des animaux, des végétaux, des éléments, des matières, des couleurs. Iels explorent ce fonds poétique en passant par le corps en mouvement et travaillent le rapport au groupe, à l'espace, le rythme, le tempo. Avec des enseignements aussi variés que le masque neutre, le masque expressif, le chœur et la tragédie grecque, la pantomime blanche, l'improvisation ou encore l'acrobatie[120]. Chacun dans une optique bien précise, avec un clair cheminement sur les deux années d'enseignement : un long voyage pédagogique.

Au début des années 60, en véritable pionnier, il fait pratiquer à ses élèves le clown contemporain - figure jusque-là uniquement présente dans les cirques. Iels partent à la recherche de leur propre dérisoire. Dans les années 70, le bouffon contemporain va peu à peu s'en distinguer.
Le journaliste français Paul Lefebvre, dans un article intitulé « Du bouffon », publié en 1986, s'entretient avec Philippe Gaulier, célèbre professeur de bouffon et ancien élève de l'école Lecoq. Celui-ci raconte la crise de la fin des années 60 en France et comment le bouffon est presque arrivé « par hasard » pendant les ateliers de clown. Il résume : « Les étudiants (…) adoptaient des postures inquiétantes. Il nous a fallu comprendre pourquoi cela arrivait (…)

[117] Jacques Lecoq, Carlos Munoz, Sombracia, 2002.
[118] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, p.57.
[119] Autour de Jacques Lecoq, dans Actes Sud Editions, Patrick Lecoq, 2016.
[120] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, chapitre 1, pp.17-27.

Nous avons ajouté des bosses, des chapeaux et un monde particulier a commencé à se constituer.[121]»

Avant ces bosses et ces chapeaux, il y a eu plusieurs étapes dans l'évolution des bouffon.ne.s, racontées par Jacques Lecoq dans son livre « Le Corps poétique ». Les élèves sont d'abord passés par la parodie ; il s'agissait alors d'imiter la démarche, la voix et le comportement d'un.e autre élève. La seconde étape était de se moquer des convictions profondes de l'autre. Jacques Lecoq raconte en détail les exercices qu'il a proposé à ses étudiant.e.s au début de l'exploration des bouffon.ne.s : « Je demandais par exemple à quelqu'un de faire un discours raisonnable au public, un exposé scientifique ou mathématique, et pendant ce temps, un autre personnage était chargé de faire rire le public en imitant l'orateur.[122]» Il constate rapidement que cette démarche est insupportable de méchanceté puisque le moqueur est habillé de la même manière que l'orateur. Il en conclut que le bouffon doit venir d'ailleurs, être « un autre », pour avoir la liberté de se moquer sans faire du mal à l'autre. Cet ailleurs pouvant être le ciel, le mystère, la terre, la nuit… Il entame alors un travail de recherche physique avec ses élèves, qui passe par la déformation. Il s'agit de « sentir son corps pour mieux parodier[123]», afin de constituer un personnage « grotesque, insolent et vulgaire[124]», faisant écho aux folles et fous du Moyen-âge, qui pouvaient exprimer toutes les vérités dérangeantes et être entendu.e.s.

Jacques Lecoq présente ces bouffon.ne.s comme des êtres différents, extérieurs à notre société, qui « ne croient à rien et se moquent de tout[125]», y compris de « l'immoquable[126]». Ils peuvent, dit-il, « nous faire accepter l'inacceptable ».
Il fait également la distinction entre les personnages grotesques, des personnages bizarres qui « révèlent des aspects souterrains des êtres[127]», et les bouffon.ne.s, qui sont déformés physiquement. Ajouter des bosses permet de modifier son propre corps et donc de parodier puisqu'alors « le corps entier devient masque[128]». Philippe Gaulier explique à ce propos : « Les costumes permettent à telle personne de se rendre compte qu'elle est bien avec un gros ventre, à telle autre qu'il lui faut un gros cul ou une bosse : ils provoquent une sorte de façon de se présenter, de sentir son corps pour mieux parodier.[129]» Jacques Lecoq parle également de l'aspect libérateur de l'exercice du bouffon

[121] DORÉ, Marc, Variations sur le clown et le bouffon, p.141.
[122] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, p.126.
[123] Du bouffon d'antan…, p.9.
[124] Ibid.
[125] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, p.126.
[126] Ibid.
[127] Ibid.
[128] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, p.128.
[129] Du bouffon d'antan…, p.9.

chez les étudiant.e.s : « Par cette transformation corporelle, dans ce corps réinventé et artificiel, ils se sentaient soudain plus libres. Ils osaient faire des choses qu'ils n'auraient jamais réalisé avec leur propre corps.[130]» Il s'agit donc de trouver une aisance, une liberté dans cette nouvelle physicalité.

IV.1.a. Le bouffon n'est pas un clown

Jacques Lecoq, dans son livre « Le Théâtre du geste », explique que le bouffon vit en groupe, comme je l'expliquerai quelques pages plus loin, tandis que le clown est un être plus solitaire. Mais il ajoute que leur différence fondamentale est surtout liée à leur façon de provoquer le rire chez les spectateurs. Philippe Gaulier donne un exemple concret pour différencier les deux : « Un clown (...) voit quelqu'un de snob et il trouve cela superbe le snobisme. Il ne sait pas très bien de quoi il s'agit, mais il adore le ton que prennent ces gens pour dire : 'Bonjour, ça va ?'; il va essayer de faire comme eux, mais il va bafouiller, s'empêtrer dans les mots. On rit parce qu'il n'arrive pas à bien le faire.[131]» Tandis que le bouffon peut tout se permettre et renverser les relations entre ceux qui dominent et ceux qui servent. Il use de la moquerie pour déceler nos failles, l'absurdité de nos travers, de nos gestes et nos habitudes. Solange Lévesque, professeur de littérature, ajoute dans la revue Jeu que le bouffon est souvent « plus inquiétant que le clown (…) il déraille, il s'ébat dans la trivialité avec une liberté totale[132]».

Le professeur et chercheur anglais David Robb, dans son livre « Clowns, Fools and Picaros » écrit sur ce que la moquerie du bouffon peut provoquer en nous : « Lorsque nous jugeons qu'un bouffon est inapproprié, nous sommes, ipso facto, en train de reconnaître de manière efficace les standards normatifs et de critiquer un comportement subversif ou déviant[133]». Les bouffon.ne.s renversent les valeurs que nous connaissons et leur « perspective tragicomique de la condition humaine » associée à leur « malaise existentiel[134]» les maintiennent dans une sorte d'équilibre entre la vie et la mort.

IV.1.b. Tragédie et grandes thématiques

Jacques Lecoq nous dit que les bouffon.ne.s se croisent sur la même verticale que la tragédie. Les bouffon.ne.s, dit-il, « crachent sur le ciel et invoquent la terre », c'est-à-dire qu'ils inversent les valeurs et se moquent du mystère, et, c'est en faisant cela qu'ils font résonner la tragédie. C'est ce qu'il appelle la «

[130] Du bouffon d'antan…, p.10.
[131] ROBB, David, Clown, fools and picaros, p.25.
[132] Solange Lévesque, Celui-ci n'est pas mon fils.
[133] ROBB, David, Clown, fools…, p.27.
[134] DORÉ, Marc, Variations sur le clown… p.110.

verticalité du mystère[135]». Lecoq précise d'ailleurs qu'il a souvent fait interpréter de grands textes poétiques à ses élèves afin de les faire résonner différemment.

Les bouffon.ne.s travaillent également sur des grands thèmes et « prétendent avoir un savoir caché. Ils disent : Vous ne le savez pas, vous, telle chose. Nous, on va vous la dire.[136]» Lecoq donne plusieurs exemples de thèmes : La naissance de Jésus, Jeanne d'Arc, les grandes catastrophes et peurs de l'humanité, comme le sida, l'Histoire, etc. Ceux-ci deviennent des sortes de « terrains de jeu[137] » pour ces bouffon.ne.s, propices à être investigués, repris, réinventés et partagés, sans respecter aucune logique. C'est le plaisir qui trône avant tout : « Il y a une satisfaction de l'intelligence dans le bouffon (...) toujours avoir à l'esprit de garder le jeu dans les balises du comique (...) arriver à la dimension tragique, juste avant que ça vire, que ça devienne de la tragédie.[138]»

IV.1.c. Bande et rituels de bouffon.ne.s

Les bouffon.ne.s sont organisés hiérarchi-quement. Selon Jacques Lecoq, ils sont généralement par groupe de cinq, et, lorsqu'ils sont plus nombreux, ils commencent à former un chœur. Chaque bande de bouffon.ne.s est dirigée par un chef (appelé grand bouffon, qui est en contact avec "l'ailleurs"). Il y a plusieurs grandes familles de bandes, celles du mystère, du pouvoir et de la science. Et trois territoires : le mystère, le grotesque et le fantastique[139].

- Le mystère : ce sont des devins, des prophètes, des poètes.
- Le grotesque : proches de la caricature, ils mettent en cause la fonction sociale (ex : « Ubu Roi » d'Alfred Jarry)
- Le fantastique : des figures à l'imagination débridée

Lecoq résume cette place idéale que chacun.e trouve dans cette tribu : « Les bouffons vivent dans une société parfaite, sans conflits, où chacun trouve sa place exacte : une image idéale de la nôtre. Il y a le battant et le battu, celui qui a la parole et qui est porté par un autre qui ne l'a pas, sans révolte ni remise en question aucune. Ils sont polis et s'aident entre eux. Pourquoi cette perfection ? Parce qu'ils ne sont pas comme nous. L'imagination du mystère leur fait prendre un autre corps, ce qui leur permet de créer une distance entre eux et nous et de pouvoir sortir dans la rue, de nous côtoyer, tout en restant eux-mêmes et nous aussi.[140]»

[135] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, p.134.
[136] DORÉ, Marc, Variations sur le clown… ibid.
[137] DORÉ, Marc, Variations sur le clown… p.130.
[138] DORÉ, Marc, Variations sur le clown… ibid.
[139] LECOQ, Jacques, Le corps poétique, p.129.
[140] LECOQ, Jacques, Théâtre du geste, p.119.

Massimo Agostinelli, danseur contemporain et professeur de bouffon notamment pour le Cirque du Soleil, parle lors d'un Ted Talk de différentes physicalités bouffonnes, qui constituent quatre archétypes à l'intérieur d'une même bande[141]:

- Les corps énormes
- Les bossus
- Les nains
- Le grand prêtre

Francine Côté, professeure de clown et de bouffon, fondatrice de l'École de Clown et Comédie à Montréal, m'explique lors d'un entretien qu'elle ajoute à ces archétypes « les fous » et « les folles », celleux qui ont quelque chose qui sort de partout, des boutons sur le visage, ou encore la tête qui tourne, qui est trop pesante.

Marc Doré, lui aussi ancien élève de Lecoq puis professeur de bouffon, se souvient de la parodie de rituel qui était établi au début d'une performance à l'école : « L'entrée en piste des bouffons tenant un baldaquin; le Grand Bouffon y chemine dessous, avec un petit bouffon comme éclaireur, qui court devant pour voir si la place est libre. Il faut signe d'approcher… et les bouffons s'amènent à la queue leu leu, tapant sur un tambourin, émettant des sons, comme des murmures presque religieux.[142]»

Enfin, chacun.e a sa façon particulière d'enseigner le bouffon. Massimo Agostinelli, dans son Ted Talk « Les hasards transformants », explique par exemple qu'il fait porter à ses élèves des costumes très colorés et joyeux[143]. Voici une photo issue du documentaire « Le ridicule ne tue pas », réalisé par Nathanaëlle Vincent, qui nous fait découvrir le travail de Massimo au sein du Cirque du Soleil.

[141] AGOSTINELLI, M., Les hasards transformants,Ted Talk.
[142] DORÉ, Marc, Variations sur le clown et le bouffon, p.109.
[143] AGOSTINELLI, M., Les hasards transformants,Ted Talk.

Un groupe de bouffon.ne.s de Massimo Agostinelli, dans « Le ridicule ne tue pas » de Nathanaëlle Vincent, 2017.

Les blasphèmes, qui ont une place importante dans la pratique, sont également différents selon le pays, la région. Francine Côté, professeure de bouffon à l'école de Clown et Comédie de Montréal, me dit par exemple que du côté anglophone, et c'est justement le cas de Massimo Agostinelli, les blasphèmes sont plutôt sexuels et pas du tout religieux. Dans le documentaire, Massimo leur demande de se regrouper afin de former un vagin. Francine m'explique : « Ce sont deux humours qui ont du mal à se côtoyer. C'est comme si pour les anglophones la provocation était d'oser sexuellement. Pour moi ce qui est plus intéressant c'est la réflexion sociale, donc je ne comprends pas trop. C'est culturel.»

IV.2. Les « nouvelles » bouffonnes

Faire rire a très longtemps été une « prérogative masculine[144]», comme nous l'avons vu dans mes précédents chapitres, et c'est particulièrement le cas en ce qui concerne le « facétieux », c'est à dire le registre « de la comédie, de la transgression burlesque, de la caricature, de la scatologie, du rire blasphématoire[145]». Qui est tout à fait le registre du bouffon. L'obscénité faisant partie des « apprentissages virils » et « les hommes disposant d'une latitude beaucoup plus ample que les femmes pour excéder le champ du normal et de la moralité.[146]»

Qui sont ces professionnelles du rire, parmi lesquelles ces bouffonnes, qui « refusent les tabous attachés à l'image de la féminité » ? Sabine Melchior-

[144] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.8.
[145] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.10.
[146] FLANDRIN, Laure, Le rire, p.254.

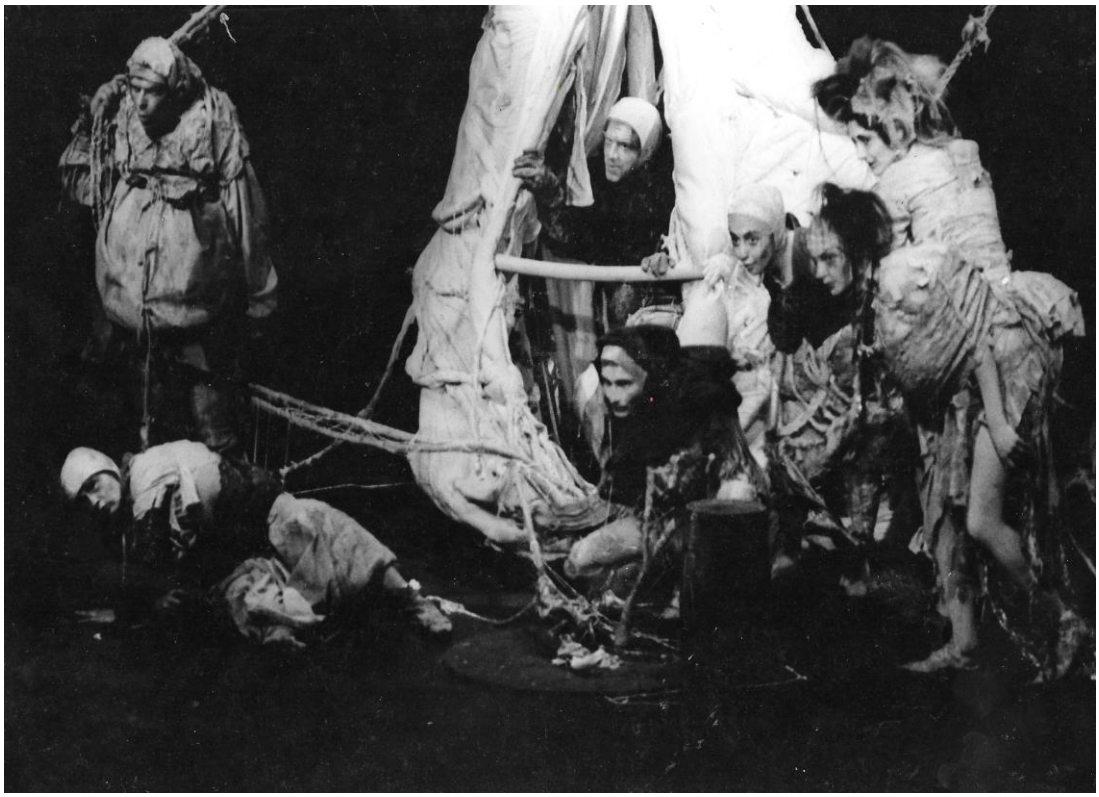
Bonnet les décrit comme celles qui offriraient, par leur regard neuf et critique, une revanche « à toutes les prisonnières de l'omnipotence patriarcale.[147]» Afin de mieux comprendre ce que la figure de la bouffonne représente pour les actrices professionnelles qui s'y intéressent et/ou la pratiquent, je me suis entretenue avec plusieurs comédiennes et metteuses en scène contemporaines québécoises et j'ai également analysé deux spectacles qu'elles ont monté ou dans lesquels elles ont joué : « Celui-ci n'est pas mon fils » mis en scène par Philippe Gaulier en 1986, et « Les Zoubliettes » mis en scène par Mélanie Raymond en 2018. La comédienne Dolorèze Léonard (seule comédienne à avoir joué dans les deux spectacles cités précédemment), la comédienne et professeure de clown et de bouffon Francine Côté et la metteuse en scène Mélanie Raymond ont été mes principales informatrices, mais j'ai également rencontré d'autres personnes qui s'intéressent à cette figure dans le théâtre contemporain comme Zed Cézard, artiste et performeur de cirque non-binaire, docteur.e en sciences de l'art, qui a écrit plusieurs articles et ouvrages sur les pratiques clownesques et bouffonesques chez les femmes.
Concernant les praticiennes, les discussions ont porté tout à la fois sur le récit de leur propre découverte et pratique du bouffon ainsi que sur le rapport particulier au corps et à l'humour que la bouffonne leur apportait. Leurs retours sur leurs expériences a également permis de révéler les tensions et difficultés auxquelles elles ont été confrontées en tant que femmes.

IV.2.a. Les bouffonnes de la scène contemporaine québécoise

Le bouffon fait partie de la formation des acteur.ice.s au Canada. Du côté francophone, cette pratique est enseignée professionnellement au Cirque du Soleil et au Conservatoire d'art dramatique de Québec. Une présence liée au fait que plusieurs des comédiens et comédiennes qui avaient suivi les cours de Lecoq à Paris sont ensuite retourné.e.s ou parti.e.s vivre au Canada[148]. Dolorèze Léonard, clowne et bouffonne québécoise, également professeure de bouffon, est autodidacte. Elle est devenue comédienne un peu par hasard. Elle me raconte, lors de notre entretien, qu'elle a commencé sa pratique de bouffonne après sa rencontre avec Grant Heisler en 1982 à Montréal. Celui-ci venait de Vancouver, avait étudié à Paris à l'école Jacques Lecoq et était revenu donner un stage de bouffon, un peu comme « un ambassadeur[149]» de Philippe Gaulier (qui ne se déplaçait pas beaucoup). Après ce stage, il a proposé aux élèves de former une petite troupe qu'ils ont nommé « Les bouffons de bullion[150]». Francine Côté, ancienne membre de la troupe, raconte : « On était une bonne quinzaine, et on avait vraiment le truc de la famille, avec

[147] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.11.
[148] Le bouffon est également enseigné à l'école Lassaad en Belgique (et à la Manufacture en Suisse).
[149] Entretien avec Dolorèze Léonard, 9 mars 2023.
[150] Du nom de la rue dans laquelle se situait leur local de répétitions.

un lieu qui permettait d'être transformé à chaque fois pour chaque spectacle. C'était un gros loft, on pouvait utiliser les tuyaux ou les corridors pour sortir. » Leur premier spectacle est une mise en scène de *L'homme qui rit* de Victor Hugo, jouée à Vancouver début 1986.



L'homme qui rit de Victor Hugo par les bouffons de bullion, 1986

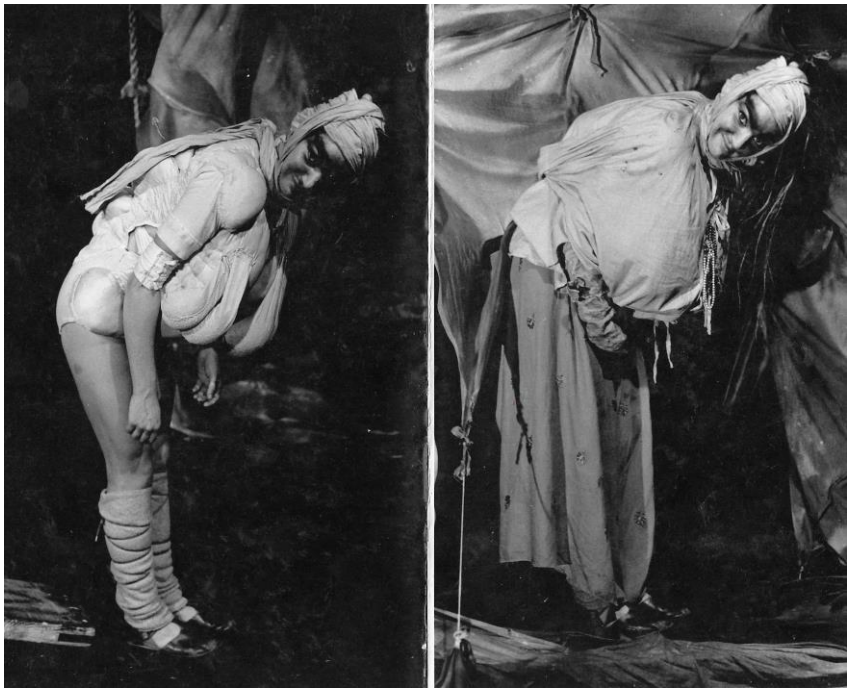
Trois comédiennes de cette troupe, Francine Côté, Dolorèze Léonard et Pierrette Venne, jouent ensuite dans « Celui-ci n'est pas mon fils », écrit et mis en scène par Philippe Gaulier. Marc Doré, professeur de bouffon, avait traduit la pièce en québécois. Elles y jouent trois robineuses[151]qui viennent raconter l'histoire (avec beaucoup de sarcasme) de la sainte Trinité et de l'ascension.

[151] des sans-abris.

L'affiche du spectacle « celui-ci n'est pas mon fils », 1986.

La pièce est jouée au théâtre de l'Eskabel, en septembre 1986. Elles répètent le spectacle en dansant et en chantant : « On portait des tenues en laine et on faisait des 'oh la la laaa' en rythme, c'était épuisant, il faisait chaud ! » se souvient Dolorèze. Elle me raconte également l'accueil compliqué que la pièce a reçu : « Tout de suite il y a eu des manifestations devant le théâtre parce qu'on parlait du Saint-Esprit, c'était risqué.» Francine Côté explique : « On n'avait pas de bosses[152], on était juste trois clochardes. L'Eglise c'est fondamental, et Dolorèze et moi on fait partie de la première génération à avoir un détachement par rapport à la religion. Les sacres[153]n'étaient pas acceptés du tout, de mauvais goût. Les gens ne savaient pas où se mettre. On est encore aujourd'hui le pays avec le plus d'églises par rapport à la population.» Elle précise : « Ils étaient aussi outrés qu'on soit si laides, qu'on enlaidisse les femmes. Et que ce soient elles qui jouent la Trinité.»

[152] Francine Côté m'a dit que pour Philippe Gaulier, être une clocharde était déjà une bosse en soi.
[153] des jurons.



Dolorèze Léonard, le Saint-Esprit dans « celui-ci n'est pas mon fils », mis en scène par Philippe Gaulier

Après ce spectacle, Dolorèze Léonard forme, avec deux autres comédiennes des bouffons de bullion, une troupe appelée Onolulu. Elle explique : « C'est là qu'est venu mon personnage Mademoiselle Linda, qui est une gardienne de sécurité. Sa bosse de bouffon c'est qu'elle n'a pas de cou. C'est un personnage moderne, urbain. On a aussi joué trois sorcières qui partaient en vacances. Toujours un peu de manière sarcastique. Mademoiselle Linda je la joue encore. C'est du bouffon "doux" on peut dire, il y a toujours le diable dans les yeux, elle n'est pas là pour se faire aimer mais pour dire la vérité.»

Mademoiselle Linda

Puis, les deux autres comédiennes ont quitté la troupe et Dolorèze a continué à pratiquer et à donner des ateliers de bouffon pendant plusieurs années. C'est notamment pendant un de ces ateliers qu'elle rencontre Mélanie Raymond, comédienne, clowne et bouffonne, qui la mettra en scène en 2018 dans le spectacle « Les Zoubliettes ». Elle y joue en compagnie de Mélanie et de deux autres comédiennes, Françoise Deschênes et Anna Beaupré Moulounda. Ces quatre bouffonnes ont été reléguées aux oubliettes et refont surface. Elles commencent le spectacle avec des sacs à vidanges et un boulet au pied : emprisonnées dans l'oubli. Un maître du jeu leur annonce que l'une d'entre elles va pouvoir faire partie de l'Histoire. Mais il n'y aura qu'une gagnante, et… elles ne peuvent pas travailler en groupe. Mélanie Raymond explique : « Il déconstruit la solidarité féminine. Si tu veux monter, écrase l'autre.» Cette voix off devient l'arbitre (qu'elles appellent « la bite ») et énonce des lois de plus en plus absurdes au fur et à mesure du spectacle.

Les Zoubliettes, 2018 © Jocelyn Riendeau
De gauche à droite : Mélanie Raymond (Grande-Dent-Effilée-Cochonne), Françoise Deschênes (Carcajouflu), Dolorèze Léonard (Lady Putois) et Anna Beaupré Moulounda (Pie-Agacée)

Dans la première partie du spectacle, elles participent à un « défilé de mode parodique au cours duquel elles exhibent leurs 'problématiques sociales corporelles'[154]», intitulé « ze world première fashion week.» Voici un extrait de cette scène, qui se joue accompagnée de la chanson de Shania Twain « I feel like a woman ».

[154] CEZARD, Zed, Les clownes sont-elles politiquement incorrectes ?, p.118.

- Pie : Poursuivons avec… Grande-Dent-Effilée-Cochonne. La mère… une tenue classique que toute femme honorable devrait arborer au moins une fois dans sa vie. Son matériau invitant qui « GLOW » incitera le plus parfait des inconnus autant à vous tâter la fibre qu'à vous inonder de conseils judicieux sur le port de cette toilette.
- Carca: Et remarquez ce genou bien rebondi qui vous permet aisément de vaquer à vos occupations de base comme laver le plancher, chercher des légos sous le divan, faire vos prières ou des gâteries à l'être aimé.
- Lady : Les accessoires animaliers mettent en valeur son côté innocent, docile et fertile, des essentiels qui séduisent à tout coup.
  (musique)

- Carca : Sans oublier… Lady Putois. La pute—tousse- la putrescence, dis-je, de l'âge d'or… Elle arbore cette tenue de très fin de soirée que vous pourrez porter dans le confort de votre hospice… euh de votre foyer. Les lignes de cette collection sont multiples et très homogènes. Voyez ? Toutes vers le bas…
- Pie : Comme cette imposante poitrine qui dévale délicatement sur le genou de plastique en passant par la hanche de porcelaine. Et ces canaux amoureusement creusés dans le visage qui facilitent le mouvement des fluides vers l'indispensable bavette.
- GD : L'échine courbée, la tête vide, ce modèle a enfin retrouvé la position qu'on espérait d'elle. Procurez-vous vite ce modèle de maturité avant qu'il ne soit périmé ! Couches, parfum et accessoires inclus.

Texte extrait de « Les Zoubliettes », Mélanie Raymond, 2018

Mélanie Raymond s'est formée au clown et à l'acrobatie à l'école de Clown et Comédie de Francine Côté. Elle a ensuite fait plusieurs projets de théâtre de rue avec Les Vivaces, une organisation basée à Montréal, axée sur la sensibilisation à l'écocitoyenneté. Cette organisation a été approchée dans le cadre du 375e anniversaire de Montréal. Elle m'explique : « On voulait parler des oubliés. Serge Bouchard, un grand anthropologue québécois, a écrit plusieurs livres sur les oubliés, dont un sur les femmes[155]. On est assez féministes et engagées là-dessus et on s'est dit : de tous temps, les grandes

[155] BOUCHARD, Serge et LÉVESQUE, Marie-Christine, De remarquables oubliés, tome 1 : Elles ont fait l'Amérique, 2011.

oubliées, ça va toujours rester des femmes. On a donc décidé d'aborder notre création en étant des femmes qui avaient été oubliées.»

Une première version pour la rue créée en 2017 réunit huit bouffonnes : « J'avais le goût de donner la parole à celles qui n'en ont pas. D'aller dans les minorités visibles. T'enlèves les bosses, c'est déjà des bouffonnes. C'est déjà laid, puis tu rajoutes la bosse, la parole. Moi je suis la blanche, la caucasienne, la colonne. Je suis la matrice, celle qui a peuplé le territoire. On avait Soizig, clowne lesbienne et androgyne. On avait Dolorèze, la vieille. Elle représentait le vieillissement, avec la couche pendante, les seins pendants. On avait Soleil, une femme de première Nation. Une personne arabe, femme aussi. Une personne noire. Une personne de petite taille. Puis une personne avec la trisomie 21. Toutes des choses qu'on ne veut pas voir, qui ont des enjeux. Mais le pire crime dans tout ça, c'est d'être une femme.»

« Les Zoubliettes », version théâtre de rue, 2017

Mélanie Raymond me raconte qu'elle a rapidement senti, en commençant à écrire ce spectacle, qu'il manquait un personnage, une présence. Puis, un jour, arrive l'évidence : « C'était le narrateur ! Mais oui ! On le voit pas, il nous dirige toutes, on joue le jeu et on finit par s'entretuer entre nous. On se désolidarise.» Et qui est la grande gagnante ? Celle qui entrera dans l'Histoire parmi elles ? « Aucune… je suis enceinte pendant le spectacle et à la fin j'accouche d'un enfant, qui a deux grosses couilles en or qui pendent. C'est lui qui fera l'Histoire.»

Dolorèze me dit que personne n'a continué à pratiquer le bouffon après ce spectacle, à part Mélanie. « Elles trouvaient ça vraiment pas facile d'avoir des bosses et de toujours faire du rentre-dedans. Comment dire la vérité sans dire la violence ?» Je lui demande pourquoi elle a continué : « Je pense que j'ai le goût de dire : Ouvrez-vous les yeux ! Faites face à ce qui se passe, à la vraie réalité, les vraies affaires ! Tout ça en blaguant, et la personne qui reçoit ça va se demander si on joke ou si on dit vraiment la vérité. C'est la façon dont tu tricotes ton dialogue pour dire les choses… le bouffon il va aller dans les sujets en profondeur. Il n'aura pas peur de dire les vraies choses à sa façon.» Elle m'explique par des couleurs la différence qu'elle constate entre sa clowne et sa bouffonne : « Madame Zazou (sa clowne) elle est maîtresse de cérémonie, elle est comme rouge vin. Elle peut être blanche, parce qu'elle a le vrai job de présenter les gens. Des fois, Madame Zazou elle a pas sa langue dans sa poche, mais pas comme Mademoiselle Linda, qui est de couleur brique.»

IV.2.b. Domination masculine et regards sur le corps des femmes

Une des particularités de la pratique du bouffon est celle d'un rapport au corps déformé. Qu'est-ce que cela implique pour le corps des comédiennes ? Et à quels schémas socio-culturels cette pratique déroge-t-elle ? Je vais faire ici un bref état des lieux théorique sur les normes culturelles et la construction du genre, puis parler des pratiques clownesques comme possibles pratiques de déconstruction de ces catégories.

Simone de Beauvoir, philosophe, romancière et essayiste française, dans le second de ses deux tomes *Le deuxième sexe,* publié en 1949, écrit : « On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine[156]». Les différences entre les sexes auraient une origine culturelle et non naturelle. Dans ce même livre, celle-ci nous parle des injonctions faites dès l'enfance aux petites filles ; celles-ci doivent être « jolie(s) comme une image[157]» et apprennent très tôt à se regarder dans la glace, à chercher à se conformer

[156] DE BEAUVOIR, Simone, Le second sexe, tome 2, p.13.
[157] COSNIER, C., Le silence des filles - De l'aiguille à la plume, p.206.

aux physiques des princesses des contes. L'oppression féminine passe ainsi par plusieurs cycles de destinée imposés : la formation pendant l'enfance et l'adolescence, puis la situation sociale après le mariage, la maternité et la vie sociale. Tout ceci subordonné au regard et aux attentes des hommes.
Judith Butler, philosophe américaine et théoricienne du genre née dans les années 50, a notamment travaillé sur cette construction du genre et sur le patriarcat. Elle s'intéresse également au corps en tant que construction culturelle : « Le moi physique est toujours l'effet d'un corps structuré par des normes culturelles, c'est une projection culturellement construite, une idéalisation négociée par les normes culturelles dominantes.[158]» Butler ajoute que cette oppression systémique passe par une normalisation des corps féminins : « La fabrication des corps, de leurs différences et de leurs oppositions, permet en effet de maintenir les systèmes oppressifs envers les femmes et les minorités visibles.[159]» Elle étudie plus particulièrement le concept de performativité du genre; une identité corporelle et gestuelle en construction permanente : « L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable[160]».
Le corps de la femme (et de l'homme aussi) est donc une construction symbolique que toute la société participe à fabriquer. Ces corps stéréotypés visent à définir la place que chacun.e occuperait dans la société en « biologisant » les écarts afin de renforcer la binarité des conduites. Ces représentations fonctionnent alors comme autant d'injonctions à devenir un homme ou une femme « normal.e ».

Luce Irigaray, docteure en philosophie, et Hélène Cixous, écrivaine, toutes deux proches du Mouvement de Libération des Femmes né dans les années 70 en France, questionnent le projet philosophique et la pensée de Beauvoir. Elles s'interrogent notamment sur les liens entre expérience corporelle et genre. Elles théorisent notamment le principe d'une altérité absolue du féminin par rapport au masculin, quant à l'expérience des corps. Ce courant différentialiste appelle à « retrouver une subjectivité réprimée, occultée par l'universel masculin et la vision androcentrée du monde ». Hélène Cixous parle d'ailleurs d'écriture féminine comme un possible lieu d'émancipation et d'exploration d'une « littérature de femme ancrée dans son corps[161]». Voici ce qu'elle en dit : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées, aussi violemment qu'elles l'ont

[158] BARIL, A., De la construction du genre…, p.67.
[159] BARIL, A., De la construction du genre…, p.67.
[160] BARIL, A., De la construction du genre…, p.64.
[161] PAVARD, Bibia, ROCHEFORT, Florence et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, Ne nous libérez pas, on s'en charge, p.316.

été de leur corps (...) Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire – de son propre mouvement.[162]»

En 1975, Michel Foucault explore dans son ouvrage « Surveiller et punir » ce qu'il appelle « les corps dociles ». Selon lui, le pouvoir moderne produit et normalise les corps afin de faire perdurer des relations de domination et de subordination. Ce pouvoir va d'ailleurs être internalisé par les individus. Dans une interview réalisée quelques années auparavant, il expliquait qu'il n'y a aucunement besoin d'armes ou de violence pour faire obéir quelqu'un.e; seulement d'un « regard qui surveille », afin que chaque individu se mette à exercer cette surveillance « envers, et contre, soi-même[163]».

Susan Bordo dans son livre « Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and The Body », écrit en 1993, cite le travail de Foucault sur les corps dociles afin d'analyser d'un point de vue féministe les pratiques normatives qui « forment le corps féminin à la docilité et à l'obéissance aux demandes culturelles[164]». Elle ajoute : « le corps (...) est toujours induit par des constructions, des associations, des images de nature culturelle.»

Camille Froidevaux-Metterie, dans son livre « La révolution du féminin », écrit en 2020, analyse également ce regard sur soi dont parlent Simone de Beauvoir et Michel Foucault., avec un point de vue plus optimiste : « Chaque femme fait l'expérience, chaque matin, de cette mise en abyme devant son miroir : se regarder, considérer son reflet et le modifier, se regarder à nouveau en intégrant le point de vue de l'autre (homme ou femme, peu importe), pour enfin se l'approprier dans une version adéquate à soi.[165]» Selon elle, cette expérience n'est pas forcément négative et pourrait même être une « tentative d'appropriation positive d'un corps trop longtemps instrumentalisé et asservi.[166]»

IV.2.c. Pratiques clownesques et bouffonesques chez les femmes - des espaces de transgression

Zed Cézard, dans son article « Les clownes sont-elles politiquement incorrectes ?», écrit en 2019, décrit cette construction corporelle comme étant bien le reflet d'injonctions intériorisées. Et dit qu'il est très peu possible de s'en éloigner. En effet, « les individus disposent d'une autonomie très relative dans leur

[162] PAVARD, Bibia, ROCHEFORT, Florence et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, Ne nous libérez pas…, p.304.
[163] BAROU J-P., PERROT, M., Michel Foucault : The eye of power, p.4.
[164] BORDO, Susan, Unbearable Weight… « practices which train the female body in docility and obedience to cultural demands », p.27.
[165] FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, La révolution du féminin, p.403.
[166] FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, La révolution du féminin, p.404.

construction identitaire, et ce, jusqu'à la dimension corporelle de cette dernière (…) les intégrations sociopolitiques pénètrent jusque dans le corps des individus.[167]» Et les femmes ont un corps « dont les forces et les énergies sont habituées à la régulation extérieure, à la sujétion, aux transformations, à l'amélioration[168]». Si ces corps sont le reflet d'injonctions sociopolitiques, alors ils peuvent aussi être des territoires de transgression et d'émancipation. Comment ? Zed Cézard parle des pratiques clownesques (desquelles font partie les pratiques bouffonesques) comme ces possibles espaces[169]: « Les corps (...) deviennent en quelque sorte des petits territoires politiques, à la fois soumis à des injonctions sociales et à la fois représentant des espaces de transgression et d'émancipation de ces déterminismes (…) c'est d'ailleurs probablement en raison de leur potentiel aspect révolutionnaire que les corps ont historiquement pu servir à des revendications féministes[170].» Comment concrètement transgresser et déplacer ces normes ? Cézard utilise le terme « incorporation ». Un mot qui correspond « au processus à travers lequel les normes sociales et les hiérarchies s'inscrivent dans le corps des individus au sens propre comme au sens figuré (…) ce phénomène sert de levier à la modification des perceptions via la pratique artistique clownesque dont le propre reste l'irrévérence[171]». Ainsi, les pratiques bouffonesques sont à la fois une prise de pouvoir par le travestissement, la capacité des praticiennes à provoquer le rire, le fait qu'elles déplacent les normes, et modèlent leur corps. Les bouffonnes exposent « un corps insoumis, qui échapperait aux dominations du système[172]», les corps des comédiennes agissent comme « des espaces de projections et d'explorations libres et, ce faisant, ils deviennent potentiellement des outils de changement et donc d'altération.[173]»

Dans l'article « Elles tapent le bœuf : Les gentilles filles vont au paradis, les autres montent sur scène », Caro, comédienne et clowne, explique qu'elle s'intéresse à « la métamorphose et l'humour par les femmes[174]» car elles n'y ont pas eu accès pendant très longtemps : « C'était inconcevable qu'une femme se déforme, rie fort, acquiert un travestissement ; on ne peut pas être vulgaire. La société nous veut d'une certaine manière, selon une certaine esthétique, et donc les clownes femmes ne peuvent pas exister.» Elle a longtemps été confrontée au sexisme dans son école de cirque bruxelloise et plus tard quand elle a pratiqué le clown à Marseille : « Je me suis retrouvée face à des gens qui

[167] CEZARD, Zed, les clownes sont-elles…, p.99.
[168] BORDO, Susan, Unbearable Weight…, p.166.
[169] Iel aborde dans son essai les pratiques clownesques dans leur ensemble, qu'iel divise en plusieurs sous-parties : clown.e.s de cirque et de théâtre, mimes, humoristes, bouffon.ne.s et clown.e.s d'hôpitaux.
[170] CEZARD, Zed, les clownes sont-elles…, p.31.
[171] Ibid
[172] CEZARD, Zed, les clownes sont-elles…, p.108.
[173] CEZARD, Zed, les clownes sont-elles…, p.109.
[174] CAK 33, Elles tapent le boeuf, p.116.

ne partageaient pas les mêmes préoccupations politiques que moi, qui n'avaient pas une approche féministe, et donc je me suis retrouvée à faire des trucs finalement très policés, où on se retrouvait dans des impros où l'homme faisait Superman et la nana Superconne, et moi j'étais complètement un ovni là-dedans.» Elle ajoute qu'elle s'intéresse aux pratiques bouffonesques car le bouffon / la bouffonne c'est « celui, celle, qui dénonce des choses, comme l'hétéro-normativité.[175]»

Le bouffon peut effectivement être utilisé comme un outil politique pour aborder et dénoncer des problématiques contemporaines mais également repenser les normes sociales liées à la notion de féminité. Comme je l'expliquerai plus loin dans ce mémoire, en recueillant des témoignages de comédiennes-bouffonnes, « la folle contribue à exposer les scripts non essentiels et socialement construits de la féminité normative[176]». Zed Cézard rappelle la spécificité des pratiques bouffonesques à remettre en question le beau, les règles sociales, en passant par l'intime : « Les traditionnelles bosses doivent être investies avec une intention personnelle : il faut, ici, que chacun.e exacerbe ses propres formes, ses complexes, ses enjeux corporels. Ainsi, c'est un matériau intime qui sous-tend l'écriture bouffonne dans sa version plus contemporaine.» Iel parle ensuite spécifiquement du grossissement de certaines parties du corps comme possibilité de dissonance et de rébellion sociale : « Si le système avalise des injonctions telles que le grossissement des seins, pourquoi les femmes n'auraient-elles pas également le droit de posséder et de changer leur corps dans des proportions et des dimensions moins communément admises ? (…) les redimensionnements servent, d'une part, à suivre ou à souligner par parodie et/ou rébellion les règles du social et, d'autre part, à créer à loisir une dissonance, notamment au sein de la binarité des genres.[177]» Iel conclue dans son livre publié en 2022 que le corps, traversé par des dynamiques politiques et sociales, peut gagner en subversion en passant par les pratiques bouffonnes, et ouvrir à d'autres possibles : « À travers les ateliers et les spectacles de bouffonnerie, les femmes affirment que leur corps leur appartient et confirment leur droit de le modeler. Ces modifications corporelles propres à l'exercice du bouffon questionnent directement les normes sociales et les définitions du beau. Cette subversion, même minime, permet non seulement de dénoncer, mais aussi de proposer des alternatives plus profondes (…) ». Iel nous parle du corps comme territoire intime aux pouvoirs de destruction et de création : « Chacun possède la capacité de détruire politiquement, philosophiquement mais aussi intimement, au travers de son corps, les catégories différentielles et binaires créées par l'idéologie patriarcale, hétéronormée, sexiste, monogame, capacitiste, grossophobe, âgiste et raciste du système politique capitaliste. S'il

[175] Ibid.
[176] SCOURTI, E., The Female Fool, p.6 : « the female fool harnesses to expose the non-essential, socially-constructed scripts of normative femininity.»
[177] CEZARD, Zed, Les clownes sont-elle…, p.126-127.

n'y a rien de plus drôle mais aussi de plus insignifiant au regard du social que la présence de clownes au sein de ce type de société, c'est qu'elles y apportent un poids insoupçonné.[178]»

IV.3. La pratique de la bouffonne - expérience personnelle, entretiens et regard critique

J'ai participé à un stage de bouffon en novembre 2022 donné par Dolorèze Léonard. Elle a notamment, comme dit précédemment, travaillé avec Philippe Gaulier. Le stage s'est déroulé dans les locaux du théâtre Croquemitaine à Tournai, une asbl qui travaille avec elle depuis les années 90. Elle a aidé Marcel Sobreux (le fondateur de l'asbl) à mettre en scène un spectacle appelé Bouffonneries, qui était une création collective. Présenté en 1994, il raconte l'histoire de plusieurs bouffon.ne.s au service d'un « roi des cons ».

Le stage était divisé en deux périodes : trois jours d'introduction au bouffon la première semaine, puis trois jours d'approfondissement la deuxième semaine. Nous étions neuf participant.e.s; sept femmes et deux hommes. Parmi nous, Isabelle et Bernard, qui travaillent pour l'asbl. Les autres étaient des adultes amateur.ice.s, dont la majorité suivent des ateliers de théâtre à l'année au Croquemitaine. Quelques-un.e.s avaient déjà suivi un premier atelier d'introduction avec Dolorèze, qu'elle avait donné en avril 2022 au même endroit.

Je vais résumer ici mes différents apprentissages pendant ces 6 jours de travail avec elle, puis poser un regard critique sur cette pratique en échangeant avec d'autres comédiennes bouffonnes.

IV.3.a. Descriptif de mon stage de bouffon

Jour 1 – 4 novembre 2022 : Dolorèze nous explique que nos futur.e.s bouffon.ne.s devront l'appeler « Princesse Dolorèze » et qu'elle va nous vouvoyer. Ceci permet de nous introduire au rapport que nous allons instaurer avec le public. Nous sommes là pour amuser la princesse, tout en s'assurant qu'elle nous apprécie. C'est elle qui décide si elle a envie de nous voir ou de nous renvoyer en coulisses. On se présente, elle nous fait un petit historique de l'histoire du bouffon, puis on s'échauffe en dansant. Le premier exercice est une improvisation en duo à base d'un objet posé par terre entre nous. L'objectif est de vendre cette bouteille à un acheteur potentiel, d'improviser sans réfléchir, sans ordre particulier. (Une sacoche, un oreiller, etc… deviennent prétexte à donner un avis sur le monde, et à « s'échauffer le masque ».) L'objet peut être

[178] CEZARD, Z., Des clownes enfin visibles et délibérément subversives ?, p.140.

totalement transformé et nous sommes libres d'inventer qu'il s'agit d'autre chose. Une paire de lunettes se transforme en longue vue, puis en un objet qui nous rend transparent, et l'histoire peut se terminer avec un déchaînement d'agressivité. Ensuite, pour trouver la « bosse » des bouffon.ne.s, on passe par l'étape de l'imitation et de la caricature. Chacun.e marche dans l'espace pendant que Dolorèze lui pose des questions sur sa vie quotidienne, puis quelqu'un.e se place derrière, et quelqu'un.e d'autre encore derrière, qui va amplifier ses mouvements. Puis la personne qui marchait s'arrête et observe cette dernière personne. La démarche caricaturée révèle à la fois l'endroit où sera située la bosse, et son caractère. Je me prête à l'exercice. J'ai une démarche un peu cambrée, un cou droit et un visage « noble »; mon bouffon aura une bosse comme postérieur et s'appellera Noble Fesse. D'autres sont nommé.e.s d'après des animaux : Coq qui rock, Flamand Cowboy, Hippopo Charmant ou encore Poulette Militaire. On vient présenter nos noms devant les autres, et on écrit pour ça un petit poème de 4 à 6 lignes en rimes sur notre bouffon.n.e.

Ma bouffonne, Noble Fesse

Jour 2 – 5 novembre 2022 : Dolorèze nous a demandé de choisir des nouvelles dans des journaux, une bonne et une mauvaise. On vote ensemble, et on choisit trois bonnes et trois mauvaises. On va ensuite devoir les présenter comme des présentateurs et présentatrices télé, assis.e.s derrière une table. On commence par les mauvaises, qu'on doit dire avec un grand sourire (« sincère et doux »). Dolorèze insiste sur l'importance du sourire pour se présenter et dire quelque chose au public. Elle nous laisse quelques minutes pour se répartir les

informations par groupes de deux et trois. Je participe à une présentation d'une info sur Twitter qui a été racheté par Elon Musk et du licenciement de 50% des employés dont beaucoup de modérateur.ice.s. J'ai un peu de mal à comprendre l'exercice. Dolorèze m'explique que l'idée c'est de tenter de trouver du positif, par exemple d'insister sur la chance qu'ont ces employés de faire partie d'un licenciement historique et unique au monde, une grande première. Que la fin c'est aussi le début d'autre chose. L'après-midi, on s'habille en bouffon.ne.s avec notre bosse, on cache nos cheveux. On a tous et toutes ramené des costumes avec les conseils que Dolorèze nous a donnés la veille. J'ai par exemple ramené des tissus en dentelle et un col en fourrure, un pantalon très large, des bottes noires. Pour mes fesses, j'ai pris un coussin que je sépare en deux à l'aide d'une ceinture que quelqu'un d'autre a ramené. On s'aide toustes à mettre nos bosses au bon endroit, à compléter nos tenues. On doit ensuite essayer de se relever du sol en partant de notre bosse. Je commence de profil sur le sol et je me laisse entraîner par ma bosse, je suis dos au public et on voit mon visage seulement à la toute fin. C'est assez précis et c'est important de prendre le temps, de garder l'attention du public. C'est un peu comme si on suivait une musique intérieure, un rythme. Je choisis « Fly me to the moon ». Ensuite, on va faire une présentation de notre poème, habillé.e.s avec notre costume. Dolorèze me conseille de bien utiliser mon col en dentelle pour parfois me cacher dedans comme une coquetterie, de me tourner vers le public avec mes fesses, de chanter de façon jazzy « scoubidoubaa », de parfois me toucher une fesse avec un doigt et de voir l'effet que ça me fait physiquement. Le plus difficile, c'est de toujours garder un sourire sincère. En effet, j'ai remarqué que dès que quelqu'un.e se met à réfléchir, le sourire disparaît. Il ne faut pas non plus essayer de mettre des effets « comiques » sur les mots, mais au contraire garder sa propre voix. Être toujours sur le fil, avoir quelque chose d'à la fois mignon et acide.

Jour 3 – 6 novembre : Dolorèze nous explique que les bouffon.ne.s aiment beaucoup parler par dictons et charades, faire des devinettes, et surtout que la réaction du public soit décalée (un peu comme chez Coluche et Desproges : « Ah ! Je viens de la comprendre… »). Elle a fait une liste de mots qu'on devra faire deviner au public qui viendra nous voir l'après-midi même, composé d'amis et de membres de la famille des participant.es. Il y a par exemple démocratie, politique, révolté, pollution… (pour démocratie ce serait dé = jeu à 6 faces, maux = douleur, crasse = saleté, si = affirmatif espagnol, mon tout est une illusion quotidienne.) Puis nous nous mettons tous.tes en ligne, et nous devons rester une minute sans bouger avec « un grand sourire et le diable dans les yeux » - elle nous propose de penser à quelqu'un qui nous insupporte. Lorsqu'on viendra raconter les charades, on devra utiliser les mouvements du corps, montrer sa bosse. Ce qui est intéressant dans un duo de présentateur.ices c'est comment les physicalités s'accordent ensemble. Ensuite, on fait le jeu du commérage. Je joue par exemple une infirmière et quelqu'un.e d'autre joue mon

collègue, on doit parler dans le dos d'un.e de nos patient.e.s, puis la personne en question arrive par surprise. Un autre duo fait la même chose et joue deux éducatrices. C'est un exercice très drôle basé sur la cruauté et l'hypocrisie quotidienne. Ensuite, on passe aux mauvaises nouvelles, qu'on va transformer en bonnes nouvelles. En duo, on doit parler d'un homme qui s'est fait exploser dans sa maison avec une bombe de butane. Je réfléchis aux conseils que Dolorèze m'a donné la veille, et on transforme l'histoire en hommage au butane, un gaz dont on parle trop peu, aux propriétés étonnantes et festives, qui permet même de guérir la dépression. Un public restreint vient nous voir à la fin de ces trois jours. Je nous sens assez timides, c'est difficile de garder un grand sourire face à l'air sceptique et interrogateur de certain.e.s. Dolorèze me dit que j'ai moins joué avec ma bosse que d'habitude, et en effet ça a été compliqué de sentir à quel moment prendre plus ou moins de place dans le groupe, et d'oser prendre mon temps face au public.

Jour 4-11 novembre : Dolorèze nous fait un retour de la semaine précédente. Elle nous dit que le bouffon annonce de bonnes choses parce qu'il aime le peuple, c'est ça qui est important. « On s'en fout des mots ! » nous dit-elle, il faut surtout bouger nos bosses. Elle nous explique qu'on peut faire de l'impro pendant plusieurs minutes sur une seule phrase, pas besoin d'être intelligent.e.s, et surtout, il faut se demander : comment va réagir la troupe à cette phrase ? Pendant ces trois jours, on va beaucoup travailler la tribu, le groupe. On va se protéger en étant un chœur. Le dimanche 13, on sortira sur la Grand-Place de Tournai afin de rencontrer un public non-averti. On ira raconter la « vraie histoire de la naissance du petit Jésus ». Elle nous explique les différentes catégories de bouffon.ne.s, qu'on pourra retrouver dans notre groupe : « le sorcier, le fou amuseur, le sage, le perturbateur, le simple d'esprit, le philosophe, la coquette ». Dolorèze me dit que dans le groupe je serai la prof, l'intellectuelle. Flamand Cowboy est la timide, qui bégaye, Panda Mou est la sorcière, Poulette Militaire est la niaise, Coq qui rock la perturbatrice, Aigle Espiègle le sage, Boule qui roule la rigolote, Hipopo Charmant le fou. Puis elle nous demande de nous présenter à nouveau en 30 secondes : notre nom, une chanson, un proverbe, une grimace et enfin, un mot gentil. On travaille ensuite le défilé de mode : comment est-ce que notre bouffon.ne s'assoit, se lève, pose, marche ? C'est important que ce soit la bosse qui nous guide, de l'aimer, de s'amuser avec. On peut même parfois la toucher. On travaille à deux, notre partenaire nous guide comme s'il tirait sur des fils liés à notre bosse puis à différentes parties de notre corps. Par exemple, si je saute en l'air, ce sont mes fesses qui me font sauter. Dolorèze nous place en groupe, ce sont des positions que l'on devra garder dès qu'on se réunit en tribu.

Jours 5 - 12 novembre : Dolorèze rappelle que chaque bouffon.ne a sa place, il n'y a ni star, ni hiérarchie. Chacun.e a son rôle. Elle nous demande de réfléchir à comment on serait habillé.e.s si nous vivions dans le monde moderne, à nos

tenues urbaines. On se met par groupe de quatre et on écrit la vraie histoire de la naissance du petit Jésus. On invente l'histoire d'une cigogne, dans un monde où les cigognes s'occupent de livrer les enfants à leur famille. L'âge de la retraite ayant été augmenté, cette vieille cigogne meurt en plein vol, et lâche Jésus ! Heureusement le baluchon se transforme en parachute et il tombe dans la paille, au beau milieu d'une raclette party chez Joseph et Marie. On invente encore une charade pour faire deviner « la naissance du petit Jésus » (ex : nez = au milieu du visage, sens = nous en avons cinq, etc…). On prépare tout l'enchaînement pour le lendemain, dont des chants.

Jour 6 - 13 novembre : On s'échauffe pour aller sur la Grand-Place de Tournai. On répète nos chants de noël, « Feliz Navidad » et « Le petit renne au nez rouge », qu'on va chanter comme une chorale, en faisant quelques mimes. Puis, on apprend à se mettre en groupe rapidement, à marcher en file indienne, et à se remettre en groupe tout aussi rapidement. On retravaille notre sourire, puis on met nos costumes, et Dolorèze nous met du charbon pour accentuer certains traits de notre visage, et nous donner l'air un peu plus sales. Les règles sont simples (mais pas si faciles à respecter) :

- Je ne suis pas un individu, je suis un groupe.
- Je souris tout le temps.
- J'arrête de penser trop fort.

Nous sommes très vite confronté.e.s à la réaction des gens du « vrai » monde, et nous allons pouvoir expérimenter la parodie en temps réel. Le but n'est pas de faire peur au public, au contraire, c'est d'être tendre, ne pas parler trop fort. Dolorèze se place à côté du cortège, un peu à distance, pour pouvoir nous donner des consignes et discuter avec les habitant.e.s curieux.ses. Elle nous dit parfois de rester sur place en groupe, pour observer ce qui se passe, de ne pas aller trop vite : « stay still ! » C'est important également de continuer à sourire et à avancer avec sa bosse. Elle nous le rappelle souvent : « on sourit ! » Il ne faut surtout pas faire peur aux gens. Cette confrontation, c'est celle du monde d'en bas (des égouts), celui des bouffon.ne.s, avec le monde d'en haut, celui des humain.e.s. On s'arrête pour chanter nos chansons devant un petit groupe, puis on marche, on s'arrête à nouveau devant une terrasse de café et on raconte la véritable histoire de la naissance de Jésus. Beaucoup de gens sourient et rient, d'autres ont l'air interloqué.e.s, voire un peu agacé.e.s d'être dérangé.e.s. Après cela, on reste en groupe derrière une petite barrière rouge. Un homme d'une soixantaine d'années rit beaucoup, il s'approche de moi et tente de toucher ma bosse - donc mes fesses. La bande se retourne et le regarde, il recule. Je suis abasourdie, je ne m'attendais pas à un pareil « réflexe » sexiste. Je reste dans mon personnage, puis, avec un grand sourire bouffon, je lui propose de revenir dans le groupe toucher ma bosse, je mime la sienne de loin (il a un gros ventre) et je fais semblant de la toucher de loin. Il a l'air

plutôt gêné et finit par s'en aller. On se remet en mouvement. On fait encore quelques arrêts en groupe, on re-chante nos chansons pour un petit groupe de gens, puis on rentre au théâtre en voiture.

Notre chœur de bouffon.ne.s sur la place de Tournai, novembre 2022

IV.3.b. Grotesque : quid du corps des femmes ?

La sexualisation

Créer une bosse c'est être confronté.e à une difformité choisie. Et il est fréquent pour les femmes bouffonnes de donner une taille démesurée à leurs seins et/ou leurs fesses. Il est intéressant de questionner le choix de rendre en quelque sorte monstrueux par leur volume et la façon dont on les utilise des attributs spécifiquement féminins. Ma propre expérience m'a montré que le fait de faire grossir démesurément ces parties spécifiques du corps a pu se traduire comme une forme d'invitation encore plus forte à sexualiser les femmes. Dans ce cas, la bosse ne renvoie pas seulement à une altérité grotesque mais à une figure féminine « augmentée ». Et cela n'arrive qui s'il y a une femme derrière ce corps grotesque. Au carnaval de Dunkerque, par exemple, j'ai vu des participants se grimer en « femmes », mais étant donné que ces figures féminines ne sont pas

des femmes réelles, elles ne sont pas considérées comme telles par les hommes - et ne sont donc pas véritablement sexualisées. En effet, « les corps (...) sont chargés de significations et encadrés par des normes, notamment au regard des usages normalisés de certaines parties du corps à des fins sexuelles ou érotiques (les seins féminins, par exemple[179]) ».

Lors d'un entretien avec Zed Cézard, je discute de ma rencontre avec le soixantenaire dans la rue. Iel n'est pas vraiment surpris.e : « C'est un classique ! En fait, je ne sais pas à qui ce n'est pas arrivé dans la rue, en animation, de se faire tripoter. Même quand t'as pas de bosse. Moi, une fois, j'étais costumé.e en chat, il y en a qui sont venus me toucher les fesses. C'est un problème de sexualisation du corps des femmes. Tu peux te faire grossir les seins aussi dans la vraie vie si t'as le goût, ça veut pas dire que c'est une autorisation de sexualisation pour tout le monde. Le bouffon c'est une pratique émancipatrice, le problème c'est le patriarcat. Si c'est dans les standards de la féminité comme les seins, les fesses, ça va être sexualisable. Si c'est lié à la masculinité ou à quelque chose qui les rebute, des poils ou quoi, là tu vas te faire rejeter.» C'est ce que Judith Butler appelle les « corps qui comptent » : « Certains corps sont légitimes car ils incarnent la norme, tandis que d'autres corps ne comptent pas. Ces derniers sont relégués au rang de l'abjection parce qu'ils ne se conforment pas aux normes, à commencer par celles du genre et de la sexualité.[180]»

Comment réagir à ce genre de situation ? J'en discute avec Dolorèze, qui a une opinion très claire à ce sujet. Elle se souvient de l'homme qui s'était approché mais elle était trop loin pour intervenir : « Si ça avait été moi, je lui aurais dit : "Allez-y, servez-vous, allez touchez, touchez ! c'est gratuit ! T'aimes ça les fesses ? Elles sont bien belles, bien moelleuses !" Et après, ça le déstabilise parce que tu lui permets, alors y'a plus de fun ! Tu lui mets en pleine face.» Mélanie Raymond, dont la bouffonne a aussi de grosses fesses, me raconte qu'elle trouve intéressant de mettre les fautifs face à leurs comportements sexistes : « À la limite, je me mettais en situation de vulnérabilité où les gens pouvaient me toucher les fesses, parce que ça vient révéler ce que je suis en train de dire : on est des fuckin' objets ! Puis tu te fais pogner la main dans le sac. Tu sais, tu ris, mais on est toutes en train de voir que t'es un ostie d'cave ! Que je suis une poupée pour toi, que je suis un objet disposable (...) Je pense que le bouffon ça peut inviter les gens à être la partie la plus laide d'eux-mêmes, on révèle ça chez l'autre en étant nous-mêmes beaux et laids.»

[179] KEYSER-VERREAULT, Amélie et MERCIER, Elisabeth, Présentation : Esthétique et politiques du corps, Recherches Féministes, p.5
[180] Ibid.

Les autorisations sociales genrées

Comme l'ont résumé Guionnet et Neveu dans leur livre Féminins/Masculins, la construction culturelle des identités de genre se joue dans toutes les dimensions de la socialisation et de l'inculturation[181]. Les rôles et les fonctions liés au féminin et au masculin sont inculqués dès la toute petite enfance, voire dès la naissance, et cela se poursuit tout au long de la vie à travers l'éducation, la répartition des tâches domestiques, les jouets, les vêtements, la coiffure, les figures emblématiques, le sport, les loisirs, le travail, la sexualité, etc. De nombreux comportements et codes, loin d'être naturels, sont culturellement construits et reproduits par tous.tes. Plusieurs études menées dans des collèges français ont par exemple montré que pour les garçons, il est plus évident de transgresser, d'exhiber ses attributs sexuels et de se surestimer, tandis que les filles ont tendance à avoir un rapport plus conforme à la norme, un plus grand manque d'assurance et une plus grande peur de l'échec[182].

Dolorèze, qui a beaucoup travaillé comme professeure de bouffon, m'a parlé de comportements genrés qu'elle a pu observer dans ses groupes. Plus spécifiquement, de la différence qu'elle a pu percevoir dans le rapport au corps déformé et à la sexualité entre les hommes et les femmes. Et cela fait effectivement écho aux concepts d'exhibition et de transgression cités précédemment : « Souvent les gars ils vont se mettre une petite touffe de poil sur le pénis, une bite. Ils sont moins gênés de jouer avec ça, dans chaque groupe il y en a toujours un qui se met un petit sac, une petite pendouille, des couilles. Dans « Les Zoubliettes », qui met en scène quatre femmes, celles-ci se sont amusées de ces codes, habituellement réservés aux hommes : « Ce qui était fun c'est qu'il y en avait une qui s'était mis une touffe de poils sur le vagin. Moi je jouais avec mes gros seins qui sortaient du soutien-gorge malgré un corset, on les laissait déborder, c'était dérangeant.» Mais lorsqu'elle joue seule dans la rue, cette gêne se ressent beaucoup. C'est d'ailleurs devenu de plus en plus compliqué pour elle d'incarner sa bouffonne dans ce contexte. En effet, si cette démarche peut permettre une certaine émancipation, elle peut provoquer des comportements de rejet de la part du public, surtout quand on joue à l'extérieur : « Moi toute seule, Samantha, qui a des gros seins, je ne suis pas la bienvenue. Il va falloir que je réduise ma bosse, il va falloir que je la mette quasiment urbaine. Sinon, je provoque trop les gens. Si j'étais au théâtre ça passerait, mais toute seule pas. Quand ils voient une grosse avec des gros seins qui pendouillent… Là, en recommençant à donner des stages, je me suis dit : Ok ! Je vais m'adapter, je vais la mettre plus soft, moins grosse, mais je m'empêcherai pas de parler de ce dont je veux parler. Mon discours va pas

[181] GUIONNET, Christine et NEVEU, Erik, Féminins / Masculins, p.71.
[182] GUIONNET, Christine et NEVEU, Erik, Féminins / Masculin, p.71.

changer. Je dois quand même être “belle” mais je m’empêcherai pas de dire ce que j’ai à dire.»

Samantha, la bouffonne de Dolorèze Léonard

Oser la laideur

Comme nous l’avons évoqué précédemment, l’autosurveillance et les injonctions sociales genrées concernant l’apparence physique et l’esthétique sont particulièrement prégnantes chez les femmes. Les normes de beauté imposées par la société ont tendance à exercer une pression plus forte sur les corps féminins que masculins. La revue Recherches Féministes, dans son premier numéro de l’année 2021, consacre un dossier intitulé « Esthétique et politiques du corps » à ce sujet. Deux autrices, dans l’introduction de ce numéro, rappellent tout d’abord à quel point l’autonomie corporelle des femmes n’est jamais un acquis : violences sexuelles, moralisation de la sexualité, PMA, avortement, droit à la contraception, etc. Les corps féminins sont « des lieux de lecture des structures de pouvoir, traversés par différentes formes de domination patriarcale.[183]»

Il est également important de souligner que tous les corps ne sont pas soumis de manière égale à cette surveillance et à cette violence – en fonction de la mesure dans laquelle ces corps correspondent ou non aux normes corporelles dominantes. Les corps qui se rapprochent des normes de beauté occidentales (blancs, cisgenres, jeunes, valides, minces) peuvent bénéficier d’un privilège relatif et être moins soumis à cette surveillance oppressive. Les corps qui s’en

[183] KEYSER-VERREAULT, Amélie et MERCIER, Elisabeth, Présentation : Esthétique et politiques du corps, Recherches Féministes, p.2.

éloignent peuvent être davantage stigmatisés et exposés à des formes de discrimination.[184]

La pression liée à l'apparence et aux normes de beauté s'est intensifiée ces dernières années. Cette pression s'exprime notamment à travers la « normalisation des procédures exceptionnelles[185]», telles que la chirurgie plastique, qui deviennent de plus en plus courantes. Cette intensification des normes de beauté a pour conséquence de marginaliser les femmes dont les corps ne correspondent pas à ces normes ou qui n'ont pas les moyens financiers ou autres ressources pour se conformer aux attentes. Il est important de noter que ces normes se sont étendues et concernent également la grossesse, la maternité, ou encore la vieillesse. De plus, ces injonctions sont très souvent paradoxales et les femmes ne peuvent qu'échouer à les satisfaire, comme par exemple le fait de devoir se maquiller pour avoir l'air naturelle. En résumé, « une femme qui se soucie de son apparence est superficielle; une femme qui ne se soucie pas de son apparence n'est pas une femme.[186]» Dans l'article du même numéro, intitulé « Les épreuves de la beauté et les paradoxes de la capacité de choix des femmes », les deux autrices sociologues s'intéressent plus précisément à ce « devoir de beauté » et expliquent que celui-ci renvoie à « l'univers moral et sociopolitique » et plus précisément que « l'engagement dans l'embellissement est la marque de la féminité légitime et des qualités morales qui la caractérisent (contrôle de soi, retenue, pureté sexuelle, disponibilité à l'égard du désir masculin, etc.)[187]».

Comment les femmes peuvent-elles se réapproprier ce corps dont elles ont été dépossédées ? Cette subversion des normes corporelles peut-elle passer par la pratique artistique ? Sabine Melchior-Bonnet, dans « Le rire des femmes », dit à ce propos que le corps burlesque a le pouvoir de « transfigurer la laideur », c'est à dire de nous donner à voir un « corps, douloureux, encombrant, inutile et vieillissant, ce corps féminin en sursis, qui renonce à séduire.[188]» Quelles réactions peuvent provoquer le fait de s'enlaidir, de s'extraire délibérément de ces normes genrées ?

La professeure et romancière Solange Lévesque, dans un article pour la revue Jeu, analyse par exemple le jeu des comédiennes bouffonnes dans « Celui-ci n'est pas mon fils », mis en scène par Philippe Gaulier : « Il s'agissait pour elles

[184] KEYSER-VERREAULT, Amélie et MERCIER, Elisabeth, Présentation : Esthétique et politiques du corps, Recherches Féministes, p.7.
[185] KEYSER-VERREAULT, Amélie et MERCIER, Elisabeth, Présentation : Esthétique et politiques du corps, Recherches Féministes, p.3.
[186] PIAZZESI, Chiara et LAVOIE MONGRAIN, Catherine, Les épreuves de la beauté…, Recherches Féministes, p.53.
[187] PIAZZESI, Chiara et LAVOIE MONGRAIN, Catherine, Les épreuves de la beauté…, Recherches Féministes, p.52.
[188] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.364.

de relever des défis difficiles : celui de conserver l'intérêt du spectateur tout en renonçant à le séduire, sinon par un renversement des artifices habituels; d'entrer dans la peau de clochardes presque interchangeables, toutes trois facétieuses, médisantes et polyvalentes tout en préservant la singularité de chacune.[189]» Je discute avec Francine Côté de ce choix de ne pas être dans la séduction, elle m'explique : « Gaulier en était conscient. Il l'a même dit, qu'il prenait des filles qui étaient 'pas plus jolies que ça'. C'est vrai que les trois on avait des physiques, des visages quand même marqués, avec des gros traits. C'était plus facile de nous vieillir, d'avoir l'air usées. Elles ont vécu, elles regardent les beaux gosses et c'est fait. On revient pas en arrière ; elles sont prêtes à rigoler comme il faut sans espoir. On était aussi de la même famille. Et on a aucune idée de si un jour elles ont été jolies. Tu sais pas… »

Cette laideur assumée a provoqué des réactions négatives chez de nombreuses femmes du monde du théâtre, qui se demandaient pourquoi les trois comédiennes avaient été aussi enlaidies. Francine se souvient : « On comprenait vraiment pas, on a été vraiment surprises. On s'attendait à vraiment plus de solidarité de la part des femmes. Il y avait comme une réaction que… ça leur faisait mal. Elles s'identifiaient à nous : Comment est-ce que tu as pu accepter de t'enlaidir à ce point-là ? Et nous on disait : On a réussi, c'est qu'on est vraiment moches ! On trouvait ça drôle, on avait du plaisir à être moches.»

Cette réaction surprenante, associée ici à une quasi douleur, peut être considéré comme une forme de « violence symbolique », notion développée par le célèbre sociologue Pierre Bourdieu. Celle-ci s'exerce avec la « participation des dominés à leur propre soumission[190] ». Cela signifie que les individus qui dérogent à l'ordre social sont contraints, de manière souvent inconsciente, à se conformer à la norme établie. La domination masculine en est un exemple concret. Elle est profondément inscrite dans nos corps et structure nos manières de penser, de se tenir et de se comporter. Elle échappe à la volonté et nous pousse à exercer une pression sur celles et ceux qui sortent des normes de genre pour les ramener dans les limites acceptées. Selon les chercheuses en sociologie Chiara Piazzesi et Catherine Lavoie Mongrain, « changer une telle logique paradoxale, et avoir accès à un plus grand pouvoir d'agir, s'avère une affaire politique collective, et non un simple effort de volonté individuelle.[191]»

[189] « Celui-ci n'est pas mon fils », Solange Lévesque, p.172.
[190] LANDRY, Jean-Michel, La violence symbolique chez Bourdieu, p.86.
[191] PIAZZESI, Chiara et LAVOIE MONGRAIN, Catherine, Les épreuves de la beauté…, Recherches Féministes, p.59.

La difformité en question

En discutant avec Zed Cézard, je commence à réfléchir à cette pratique de placement de bosses de façon plus critique. Je me demande ce que ça peut vouloir signifier de se déformer puisqu'il nous est possible, immédiatement après, d'enlever sa ou ses bosses. Quid des gens dont c'est le quotidien d'être difforme ? Dolorèze me répond : « Tu n'empruntes pas ! C'est tes fesses que tu grossis, moi c'est mes seins, c'est ma bosse à moi. La bosse ce n'est pas comme mettre un masque, j'ai ma bosse, c'est ma difformité que j'ai amplifiée. Et ça m'appartient, je suis pas là à chercher au magasin : oh ok je vais me mettre des grosses fesses ou marcher carré comme Poulette Militaire[192]. Quand t'enlèves ton costume, t'as quand même des grosses fesses ! T'as des fesses plus enveloppées, quand tu marches c'est ça qu'on voit. Il n'y a jamais personne qui a grimacé exprès, qui a été cul de jatte, ou avec une jambe plus courte que l'autre. Après, ceux qui sont handicapés, il y en qui sont ok de jouer avec ce handicap. Si c'est soi-même qui joue avec ça. On ne crée pas des personnages avec pleins de bosses. Il y a par exemple des bouffons qui mettent des bosses partout… elle est où ta bosse ? J'ai essayé de contacter une troupe québécoise récemment pour leur en parler, ils n'ont jamais répondu.»

J'en parle également à Francine Côté, qui comprend qu'on puisse se poser cette question. Elle ajoute à ce propos : « L'art sur scène c'est prendre la peau de quelqu'un d'autre, la vie de quelqu'un d'autre. Et quand tu travailles en bouffon, tu vois des bouffons partout dans la rue. Parce que souvent, si c'est bien fait, on s'appuie sur notre vraie difformité, c'est plus facile physiquement aussi de l'endurer d'ailleurs. Graduellement, ça se transforme, la bosse ne sera pas à la même place à 60 ans.»

Pour Mélanie Raymond, ces bosses, ce sont également nos fragilités : « Ces bosses-là sont intérieures aussi. Nos trop pleins, nos pas assez, qui font qu'on s'entoure pour nous protéger. On va se flatter les bosses ensemble, on va reconnaître la beauté et les tares de tout un chacun.» Et elles permettent également de créer un espace sécurisant entre soi et le public : « En fait, ça reste une technique théâtrale : on met, on enlève, ça permet aussi d'être dans un safe space, ça nous protège et ça protège l'autre. J'ai ma bosse, tu le sais. J'annonce que je vais aller loin, ça va être inconfortable mais ça reste safe. Sinon, tout le monde s'en irait, se serait inconfortable. Il y a de la douceur dans la bosse.»

[192] Une des bouffonnes de notre stage à Tournai.

IV.3.c. Le rôle socio-politique du bouffon : quid de la présence des femmes ?

Prendre l'espace

Les bouffon.ne.s utilisent beaucoup le langage pour ridiculiser et déstabiliser les normes établies, les autorités ou les idées préconçues de la société. Lorsque nous sommes allé.e.s sur la Grand Place de Tournai, il est intéressant de noter que les deux hommes du groupe se sont souvent détachés du groupe pour engager des conversations avec les passant.e.s dans la rue. Cependant, une des règles fondamentales du bouffon est de rester groupés et solidaires. Cette cohésion de groupe offre une protection et une force collective aux bouffon.ne.s, car iels sont vulnérables et exposé.e.s lorsqu'iels ne sont pas ensemble. Le fait que ces hommes aient décidé de prendre cette liberté malgré leur niveau d'expérience similaire voire inférieur à celui des femmes du groupe peut être perçu comme une manifestation de l'effet des normes de genre et des attentes sociales.

Zed Cézard parle de cette assurance proprement masculine dans son livre sur les pratiques clownesques. Iel y interviewe une clowne canadienne qui témoigne de son expérience quand elle joue avec un homme de l'assistance : « Il y a un homme qui se tient là où il ne s'est jamais tenu auparavant de toute sa vie, devant un millier de personnes et il pense quand même qu'il va diriger le spectacle ![193]» Je me suis demandée ce que les hommes venaient chercher dans cette pratique. En effet, pour une femme, marcher librement dans la rue, mais aussi se déformer et oser prendre la parole, ne sont pas des évidences. Mélanie Raymond rebondit sur ce ressenti : « Les hommes sont nés avec cette permission-là, que nous on n'a pas. Même si on la prend c'est pas accepté. Eux ont le droit d'être ce qu'ils veulent, d'exister. L'extérieur c'est leur terrain de jeu, la liberté.»

En effet, l'espace public n'est pas neutre. Il est « hiérarchisé à partir de l'appartenance de genre notamment et au détriment des femmes[194]». Les femmes sont davantage renvoyées à l'espace domestique, le dedans, tandis que les hommes peuvent investir l'extérieur, le dehors. Elles intériorisent la domination sexiste, se sentent en danger face aux violences physiques et psychologiques, et doivent utiliser des stratégies de résistance pour se déplacer en ville, comme « mettre les écouteurs sur les oreilles, faire attention à ses

[193] CEZARD, Zed, Les clownes sont-elles…, p.79 : "There is a man standing where he has never stood before in his entire life, in front of a thousand people and he STILL thinks he's going to run the show ! Wow the confidence of boys. There are some countries where I prefer not to work in."
[194] DIRENBERGER, Lucia et SCHMOLL, Camille, Ce que le genre fait à l'espace… et inversement.

vêtements, sortir en groupe, éviter certains quartiers.[195]» Le harcèlement de rue est un véritable obstacle qui « leur rappelle que leur présence n'est pas souhaitable et les rend responsables de paroles et gestes non désirés à l'égard de leur corps (...) Dans cette sphère publique, les femmes sont à la fois confrontées à la visibilité de leur corps comme objet de désir (...) mais aussi à une violence plus invisible, faite à même leur corps, dans le silence et la banalisation des actes et propos sexistes.[196]»

Dans un épisode du podcast féministe français « Les couilles sur la table », intitulé « Des villes viriles », la journaliste Victoire Tuaillon, reçoit Yves Raibaud, auteur de « La ville faite par et pour les hommes ». Il rappelle qu'aujourd'hui encore, très peu de rues portent des noms de femmes célèbres. Et lorsque c'est le cas, ce sont souvent des rues, des impasses et non des ponts ou des avenues. Tout rappelle aux femmes qu'elles ne sont pas prioritaires dans la ville. Se promener seins nus est un attentat à la pudeur pour les femmes, tandis qu'être torse nu est accepté chez les hommes. Yves Raibaud rappelle que cette assurance masculine, évoquée plus haut, est fabriquée dès l'enfance : on les incite à jouer, ils doivent se dépenser. Une fille sera rappelée à l'ordre. Plus tard, des comportements comme le fait d'écarter les jambes dans les transports ou encore d'uriner dans la ville contribuent à cette appropriation de l'espace public[197]. C'est pour cela que « le droit de se déplacer d'un espace à l'autre, d'entrer dans un espace ou de le quitter est inscrit au cœur des revendications féministes.[198]»

Prendre la parole

Provoquer par la parole, dans la pratique du bouffon, implique de susciter des réactions, des questionnements et des prises de conscience chez le public en utilisant des mots, des discours et des formes de langage délibérément choquants, exagérés ou satiriques. Cependant, il est essentiel de maintenir une subtilité et une poésie dans l'approche des sujets abordés. Il s'agit de trouver des moyens de les traiter de manière humoristique sans recourir à la violence ou à la méchanceté. Il est important de prendre les sujets à rebours, de les inverser ou de les détourner pour créer une distanciation comique et amener le public à réfléchir différemment. Jouer avec les mots, leurs sens, leurs sonorités, etc. Mais, pour les femmes, il peut être plus difficile de s'exprimer librement en public, même en utilisant une approche bouffonne.

[195] ALLESSANDRIN, Arnaud et DAGORN, Johanna, Femmes et espace public : entre épreuves et résistances, p.47.
[196] ALLESSANDRIN, Arnaud et DAGORN, Johanna, Femmes et espace public : entre épreuves et résistances, p.49.
[197] Les couilles sur la table, Des villes viriles, Victoire Tuaillon et Yves Raibaud.
[198] DIRENBERGER, Lucia et SCHMOLL, Camille, Ce que le genre fait à l'espace… et inversement.

Mélanie Raymond me confie : « J'ai fait des entrevues avec elles (les comédiennes des "Zoubliettes") et je leur ai demandé ce qu'elles avaient rencontré comme préjugés puis j'ai fait un texte avec ça, un chapitre, une scène, en bouffon. Une scène de commérage à la Michel Tremblay[199]. Les filles n'ont jamais voulu le jouer. Pourtant, j'ai écrit leur parole, en transcrivant ce qu'elles m'avaient dit. Pour moi, ça a été un peu choquant, j'ai été étonnée.» Malgré cela, elles ont pu aborder dans la deuxième version du spectacle de nombreux sujets liés aux injonctions faites aux femmes : « En étant déjà les quatre là, on fait déjà un statement. Et ça a ri, c'est sûr, mais il y a beaucoup de gens qui ont pleuré, comme de délivrance, de souffrance. Puis ça fait du bien de prendre la parole pour la moitié de la population. On se rend pas compte de comment on fait pour survivre en tant que femmes, de comment on se projette : je parle trop fort, je prends trop de place… c'est un moment de liberté jouissive pour nous et pour tout le monde. On a vidé la bouteille au complet là, on s'est gâtées solidement. Je pense que par là, tout le monde se sent vu et entendu.»

En effet, les femmes sont soumises à des normes de genre qui limitent leur liberté d'expression et les incitent à s'autocensurer. Un sujet abordé par le journal Le Monde dans un article intitulé « S'exprimer en public, un défi encore plus grand pour les filles ». L'autrice cite la sociologue française Marie Duru-Bellat et son livre « La Tyrannie du genre », dans lequel elle explore les raisons de cette inégalité : « Les filles ont intégré qu'on attend d'elles qu'elles soient sages et discrètes. On leur apprend aussi très tôt à faire attention aux autres, à écouter et à prendre en compte le point de vue des camarades (...) Il y a dans l'imaginaire collectif l'idée que les garçons sont plus turbulents, qu'ils ont besoin de s'exprimer, et que c'est bien normal. On le tolère, tout comme on les laisse salir leurs habits. Les filles sont, elles, plus vite rabrouées quand elles transgressent les règles.[200]»

IV.3.d. Incarner des figures comiques contemporaines

Je vais ici exposer brièvement mes réflexions personnelles sur la pratique du bouffon et la comparer à celle du clown, que j'ai pu découvrir en troisième année. J'y parlerai de physicalité ainsi que de rapport à l'instant présent et au public.

[199] Romancier et dramaturge québécois.
[200] RAYBAUD, A., S'exprimer en public, un défi encore plus grand pour les filles. Le Monde, 8 mai 2021.

Le clown et le bouffon

J'ai parfois été surprise en pratiquant le clown à l'IAD de ce qui « sortait » de moi, aussi bien physiquement que dans la parole. C'était comme laisser mon clown répondre avec ses propres mots, bouger avec son propre rythme. Et plus j'essayais de contrôler ma parole, de la préparer intellectuellement avant de monter sur le plateau, moins j'étais juste et le public le sentait. Dans ma pratique du bouffon, j'ai senti que plus j'étais préparée en amont, plus j'avais testé des choses, surtout dans les mots, plus la connexion avec le public se faisait, et plus j'étais au bon endroit et écoutée. Mais que là aussi, si je me mettais à trop réfléchir sur le plateau, à vouloir être « intelligente », ce lien et cette justesse se perdaient tout autant qu'en clown.

Ces deux disciplines nécessitent un important travail physique et ont des points communs en ce qui concerne la physicalité : il faut aller au bout du mouvement, avoir conscience du public. Les clowns et les bouffons aiment se présenter, faire le show, créer un lien privilégié avec les spectateur.ice.s. Là où les clown.e.s vivent intensément leurs propres émotions, les bouffon.ne.s calculent tout et viennent présenter leurs idées au public de façon parodique. Cependant, si un.e bouffon.ne n'est pas naïf.ve, iel n'est pas insensible pour autant. Sa fragilité c'est d'avoir besoin d'être entouré.e de son groupe. Iel est rassuré.e par la présence de sa famille bossue, difforme, qui partage sa vision du monde.

Mélanie Raymond me dit que la différence entre ces deux pratiques part surtout de l'endroit où se trouvent les fragilités : « Le clown ça parle d'humanité mais c'est nous qui la portons, en dévoilant toutes nos zones d'ombres et de lumières. On invite les gens à se regarder au travers de nous. Dans le bouffon, il n'y a pas cette même vulnérabilité. Il y en a un peu une, parce qu'on doit être en gang pour ne pas se faire exposer. C'est la famille, notre parole va être protégée.» En effet, les bouffon.ne.s peuvent provoquer par leur apparence un certain inconfort chez les spectateur.ice.s, même si iels tentent de se rendre doux.ce.s. Iels sont des parodies vivantes. Là où des clown.e.s peuvent parfois faire sourire, voire rire, dès leur entrée.

J'ai trouvé qu'il y avait également un lien intéressant entre les deux disciplines en ce qui concerne l'importance du regard. Avoir les yeux bien ouverts pour le clown, avoir le diable dans les yeux pour le bouffon. Ce sont des regards qui nous laissent percevoir ce qui se passe à l'intérieur. Et il me semble qu'un.e bouffon.ne est aussi sincère qu'un.e clown.e dans le regard qu'iel pose sur le monde - aussi moqueur soit-il. Francine Côté se souvient avoir trouvé des potentiel.le.s bouffon.ne.s chez les élèves qui pratiquent le clown dans son école. Elle m'explique comment elle les reconnaît : « Des fois j'en voyais dans les groupes de clown, je leur disais : ton humour est déjà bouffonesque, corsé,

tu es déjà dans la parodie, dans la provocation. Il faut aussi avoir une réflexion et une aisance de l'écriture.»

S'il est possible qu'un.e clown.e provoque, parodie, soit politiquement investi, il le sera différemment d'un.e bouffon.ne. Je pense qu'un.e clown.e peut se permettre d'être virulent.e si sa révolte est sincère. Alors qu'un.e bouffon.ne, déjà provoquant par son apparence, doit tout dire avec un grand sourire (et le diable dans les yeux). Iel peut se montrer capricieux.se, frivole, invraisemblable. Mais iel doit savoir comment annoncer des choses imparfaites de manière subtile afin que le public continue à l'aimer, et donc à l'écouter.

Quel public ?

Lors des portes ouvertes de mon stage, nous avons accueilli une petite dizaine de personnes pour leur faire une petite présentation en groupe et individuelle. J'ai senti que la plupart avaient du mal à comprendre nos costumes et nos bosses, ce qu'on venait leur raconter, si c'était censé être drôle ou non. Francine Côté me dit que c'est beaucoup plus difficile de trouver un public pour du bouffon que pour du clown. C'est même souvent un véritable défi : « On tourne un peu en rond. Même si maintenant, on est dans une période où on devrait entendre et voir du bouffon. C'est d'une évidence ! Seulement, le public ne connaît pas, c'est difficile à vendre. Il y a des choses à crier, et les gens seraient d'accord aussi je pense, à plein de niveaux. La région, l'environnement, tout ce qui se passe. Mais c'est un art qui fait peur, y'a tellement de provocation là-dedans.»

Mélanie Raymond ajoute une chose essentielle pour pouvoir être entendu.e : « Tu peux pointer du doigt mais il faut que tu fasses partie du problème. Sinon ça devient trop agressif, ça ne sert à rien. En fait tu ne vas pas dire quelque chose et qu'ils soient d'accord avec toi, là maintenant, tu leur dis pour qu'ils réfléchissent par la suite et qu'ils se rendent compte. » Et quand la connexion se fait, quelque chose de spécial se produit. Elle ajoute avec enthousiasme : « Qu'est-ce que c'est jouissif ! Et ça donne de la liberté à tout le monde, c'est le chaos, le monde à l'envers. C'est les fous - les folles qui sont au pouvoir ! »

Conclusion générale

Dans ce mémoire, je me suis intéressée à la pratique du bouffon (et peut-être devrais-je dorénavant dire : de la bouffonne…) chez les comédiennes comme possibilité d'émancipation face à certaines normes sociales, à travers la difformité physique et par la prise de parole parodique qu'elle propose. Je me suis demandée si cette pratique contemporaine pouvait permettre aux femmes, en faisant l'expérience d'un corps difforme et d'un humour acide, de déconstruire et de s'émanciper des codes normatifs et plus spécifiquement de différents stéréotypes sociaux associés à la notion de féminité. Cette approche m'a paru d'autant plus intéressante que j'ai constaté, aussi bien dans la partie historique de ce travail que dans notre pensée collective actuelle, que les grandes figures du rire continuent à évoquer le masculin. Cela vaut également pour les pratiques théâtrales auxquelles je me suis intéressée dans ce travail : « le » clown et « le » bouffon. C'est pourquoi j'ai choisi de féminiser le titre de ce mémoire : « les bouffonnes ».

Les figures du bouffon et de la bouffonne étaient déjà présentes dans plusieurs mythes et récits civilisateurs. D'abord collectifs puis populaires, les fous deviennent des figures carnavalesques et font leur entrée à la cour des rois et des reines au Moyen-âge. Initialement réservée aux hommes, la profession de fol s'ouvre progressivement aux femmes. Important.e.s et respecté.e.s, bien qu'en marge, seul.e.s ces fous et folles peuvent tenir une parole décalée et moqueuse auprès de la royauté. Au début du XVIIe siècle, appelé siècle de la Raison, iels disparaissent. La folie est désormais considérée comme immorale et entrave la religion catholique. Dans toute l'Europe, les populations marginales sont isolées dans le but de les redresser. Les femmes sont particulièrement victimes de ces pratiques, et beaucoup d'entre elles sont accusées de sorcellerie ou enfermées dans des couvents. Elles sont soumises à de nombreuses règles de bienséance sociale et doivent se montrer pudiques; il leur est interdit de rire, de provoquer le rire et, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, d'exercer le métier de comédiennes, réservé alors aux hommes et aux prostituées. La figure du bouffon est réutilisée dans le théâtre de Shakespeare puis réinvestie dans le théâtre romantique et absurde. Petit à petit, les bouffon.ne.s reprennent ce rôle insolent sur la scène, celui d'être le miroir de nos vies, nous permettant de les voir avec le recul critique nécessaire, de s'en amuser, mais aussi de les questionner. Dans les années 60, le grand pédagogue Jacques Lecoq réactualise cette figure du Moyen-âge dans sa version contemporaine : un.e être venu.e d'ailleurs qui peut exprimer toutes les vérités. La création d'un.e bouffon.ne passe par le port d'un masque « total » fait de bosses.

C’est en m’intéressant à cette pratique contemporaine que j’ai eu l’occasion de rencontrer des « nouvelles bouffonnes » belges et québécoises, amatrices et professionnelles, qui provoquent par leur corps déformé et leur parole satirique. J’ai pu mesurer en quoi cette posture grotesque leur permettait d’explorer de nouveaux horizons créatifs et subversifs, et d’aborder des problématiques qui les concernent ou qui questionnent plus largement les sociétés contemporaines. Les bouffonnes que j’ai rencontrées renouvellent en effet cette pratique en abordant des sujets en lien avec leur genre mais aussi avec leur origine, âge, orientation sexuelle et éventuel handicap - comme c’est le cas dans la pièce « Les Zoubliettes » mise en scène par Mélanie Raymond en 2018. Ceci leur permet de questionner la féminité normative, à la fois physiquement et verbalement. De produire des nouvelles représentations et de transformer les normes corporelles et de genre. De déconstruire les diktats sociaux qui leur sont imposés et de questionner les catégories binaires, grossophobes, âgistes, sexistes, etc.

Les bouffonnes que j’ai rencontrées m’ont raconté ce à quoi elles ont été confrontées dans leur pratique, ce qu’elles peuvent et osent exprimer aujourd’hui exprimer grâce à leurs bosses. Elles m’ont beaucoup parlé de la force de la parodie - du rire aux larmes - pour aborder certains sujets, et de la joie de faire partie d’un groupe constitué de femmes. Plusieurs participantes au stage du Croquemitaine m’ont confié que cette pratique leur a permis réellement une forme d’émancipation, de mieux assumer certains complexes, de dévoiler une partie d’elles-mêmes, de ne plus avoir honte, d’oser parler fort et être drôles. Et qu’elles ont gardé un attachement à ce personnage, comme s’il avait toujours existé et avait seulement été révélé. Personnellement, cela m’a permis d’expérimenter une féroce auto-dérision et de rencontrer un groupe autrement, de créer des liens très spéciaux de solidarité entre nous puisqu’ils étaient basés sur nos différences et nos fragilités.

Pourtant, cette pratique peut interroger. Le fait de porter des bosses peut soulever des interrogations éthiques. Est-ce respectueux de jouer sur une marginalité fabriquée ? De prétendre être difforme alors qu’on ne l’est pas ? Dans nos sociétés patriarcales où la domination masculine touche tous les pans de nos vies, être femme n’est-ce pas effectivement vivre une forme de marginalité que la bouffonne contribue à rendre visible ?

Quand elle est pratiquée par des femmes, cette discipline rencontre des limites. En effet, la société pose un regard sévère sur les femmes qui dérogent aux normes de genre. Se faire grossir certaines parties sexualisées du corps féminin peut entraîner des réactions misogynes. Au contraire, déformer, salir son corps en tant que femme, lui ajouter des poils ou des boutons, c’est aller contre les normes de beauté imposées, déroger à l’ordre social et risquer d’être punie.s et de subir une « violence symbolique » de la part de toute la société. Il

est également difficile de se produire en rue en étant une femme. Oser parler fort, être grossière, provocante, prendre de la place, déborder dans tous les sens du terme. Investir l'espace public physiquement et par la parole est loin d'être un acquis pour les femmes puisque cet espace est hiérarchisé. Ces dernières sont poussées à rester dans l'espace domestique et à se sentir en danger dans la rue puisqu'elles subissent du harcèlement et des violences. On leur rappelle constamment qu'elles n'ont pas priorité et que la ville appartient aux hommes. De plus, les normes de genre les confinent, les rendent plus silencieuses, les poussent à ne pas transgresser. Quant à l'humour, très présent dans la pratique bouffonne, il est toujours considéré aujourd'hui comme un trait plutôt masculin. Comme le rappelle la chercheuse en sciences humaines Laure Flandrin dans son livre « Le rire », « la polarisation sexuée est nettement tranchée : au masculin, le rire sonore et turbulent ; au féminin les pleurs, au mieux le sourire, car le rire des femmes est potentiellement porteur de menaces pour les attendus tacites de l'identité de genre.[201]» Selon Sabine Melchior-Bonnet, conquérir le rire ce serait donc en quelque sorte prendre le pouvoir : « Jubilatoire et saugrenu, ou corrosif et démystificateur, le rire balaye tout sur son passage et ressemble parfois à une danse sur un volcan.[202]»

Les bouffonnes, par leur genre et leurs bosses, sont doublement marginales. Le chemin des comédiennes vers l'émancipation grâce à leurs bouffonnes est long, mais je suis d'avis que proposer de nouvelles formes théâtrales subversives qui questionnent les normes sociales, prendre la parole pour dénoncer ces injonctions, créer de nouvelles références, projections et possibilités pour les femmes par l'art, c'est déjà commencer à changer les regards.

Je suis persuadée qu'un bon nombre de bouffonnes ne demandent qu'à naître, qu'elles ont encore beaucoup de choses à nous dire, et qu'elles sauront trouver leur public.

[201] FLANDRIN, Laura, Le rire - Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions, p.253.
[202] MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes, p.11.

De gauche à droite, sur la première ligne : Boule qui roule, Coq qui rock, Noble fesse, Hypopo charmant, Poulette militaire. Et derrière : Aigle espiègle, Panda mou, Fil de fer grincheux et Flamand cowboy.

La mort
c’est une mer douce froide et apaisante
c’est une vieille amie
c’est un cadeau de la vie
se fait tout seul ou en groupe mais c’est un acte de générosité

La guerre
c’est un jeu d’échecs grandeur nature avec des effets spéciaux
c’est comme une infestation de maringouins, c’est juste après qu’on voit les ravages
c’est ce qui fait pousser les coquelicots
c’est l’assouvissement d’un désir malade

La liberté
ça vient pas avec un cadran
c’est une cour de récré
c’est ce qui tue la créativité

Phrases issues d’un exercice pour bouffon.ne.s mené par Dolorèze Léonard à Montréal en décembre 2022.

BIBLIOGRAPHIE

Sources orales

Dolorèze Léonard (comédienne et professeure)
Mélanie Raymond (metteuse en scène et clowne)
Francine Côté (comédienne, clowne et bouffonne)
Zed Cézard (artiste de cirque et docteur.e en sciences de l'art)

Source expérimentale

Stage de bouffon, novembre 2022 au Théâtre Croquemitaine, donné par Dolorèze Léonard

Sources écrites

ALLESSANDRIN, Arnaud et DAGORD, Johanna, Femmes et espace public : entre épreuves et résistances, Hommes & libertés, 2017.
ARNOULD, C., Histoire de la sorcellerie, Tallandier, 2017.
AUBIN-THUOT, Annab, Libérez les bouffons, libérez les bouffonnes !, Jeu, n°177, p.30-36.
BARIL, A., De la construction du genre à la construction du sexe, les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler, Recherches Féministes, Volume 20, numéro 2, 2007.
BERGER, Cécile, La comédienne dell'arte et son public au XVIIe siècle : un modèle dramaturgique et sa réception, Etudes Epistémè, n°42, 2022.
BORDO, S., Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and The Body, University of California Press, 1993.
BOUCHARD, Serge et LÉVESQUE, Marie-Christine, De remarquables oubliés, tome 1 : Elles ont fait l'Amérique, 2011.
BUTLER, J., Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, 1988
BUTLER, J. Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion, trad. de l'américain par C.Kraud. Paris, Ed. La Découverte, 2005.
CARRIQUE, N., Les bouffons du "roi manqué" - Rôles des quatre fous dans Cromwell, Université de Rouen, 27 novembre 2013.
CEZARD, Zed., Les clownes sont-elles politiquement incorrectes ? : réflexions queers sur les pratiques clownesques des femmes, Somme toute, 2022.
CEZARD Z., Des clownes enfin visibles et délibérément subversives ? Nectard, n°14, janvier 2022, pp.132-140.
CHOLLET, Mona, Sorcières - La puissance invaincue des femmes, La Découverte, 2018.
COMTOIS, M., Un terrible bouffon - Ubu roi, Actes Sud Editions, p.66.
COSNIER, C., Le silence des filles - De l'aiguille à la plume, Fayard, 2001.
COTTEGNIES L., Princes et bouffons : aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare, Sociétés & Représentations, n°10, 2000, pp 55 – 68.

DANG B., Le bouffon, un héraut du vide, dans Le vide, Rubrique thématique, n° 13, 2021.
DE BEAUVOIR, Simone, Le Deuxième Sexe, Gallimard, 1949
DE MUSSET, Alfred, Fantasio, 1834. Théâtre complet : comédies et proverbes – Pièces non recueillies ou posthumes – Fragments et ébauches. Édité par Simon Jeune, Gallimard, 1990.
DIRENBERGER, L.et SCHMOLL, C., Ce que le genre fait à l'espace… et inversement, Les cahiers du CEDREF, 2015.
DORÉ, Marc, Variations sur le clown et le bouffon, Dramaturges Editeurs, 2016.
FLANDRIN, Laura, Le rire - Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions, La Découverte, 2021.
FOUCAULT, Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, Gallimard, 1972.
FOUCAULT, Michel, Surveiller et punir, Gallimard, 1975
FOUCAULT, M., The Eye of Power, Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977, ed. Colin Gordon, Sussex: Harvester Press, 1980.
FRERY N., Le « fou artificiel » et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire, dans Romantisme, n°170, avril 2015, pp.127-144.
FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, La révolution du féminin, Folio, 2020.
GRANIER, Jean, Nietzsche, PUF, Que sais-je ?, 2010
KEYSER-VERREAULT, Amélie et MERCRIER, Elisabeth, Présentation : Esthétique et politiques du corps, Recherches Féministes.
LANDRY, Jean-Muchel, La violence symbolique chez Bourdieu, Aspects sociologiques, volume 13, numéro 1, 2006.
LECOQ Jacques, Le Théâtre du Geste - mime et acteurs, Bordas, 1987
LECOQ Jacques, Le Corps poétique, coll. Le temps du théâtre, Actes Sud – Papiers, 2016 (1re éd. 1997)
LEFEBVRE P., Du bouffon : Entretien avec Philippe Gaulier, dans Jeu revue de théâtre, n°41, Montréal, 1986.
LEVER, Maurice, Le sceptre et la marotte, histoire des fous de cour, 1983, Fayard, Paris.
LEVESQUE, S., Celui-ci n'est pas mon fils, JEU Revue de théâtre, n°42, 1987.
LEVI MAKARIUS, Laura, Le sacré et la violation des interdits, Payot, Science de l'homme, 1974.
MELCHIOR-BONNET, Sabine, Le rire des femmes. Une histoire de pouvoir, PUF, Paris, 2021.
MEYERS, Claude, Les lieux de la folie, Erès, 2005
MINOIS, Georges, Histoire du rire et de la dérision, Fayard, 2000.
OLIVIER, Daniel et PATIN, Alain, Luther et la Réforme, tout simplement, Les éditions de l'Atelier, p.165-167.
PIAZZESI, Chiara et LAVOIE MONGRAIN, Catherine, Les épreuves de la beauté…, Recherches Féministes, Volume 34, numéro 1, 2021.

PLANINC, Z., Manly Women and Fools in Shakespeare, American Political Science Association, Boston, 2002.
RAMAT, Christine, Le renouveau du grotesque contemporain, Revue d'études théâtrales, Registres n°17, 2014.
RAYBAUD, A., S'exprimer en public, un défi encore plus grand pour les filles. Le Monde, 8 mai 2021.
SAKAKIBARA, H., Vladimir and Estragon as Clowns/Fools : A Comparison with Shakespeare's Fools, Volume 32, 2002.
SANVIC, Romain, Le Théâtre élisabéthain, Lebègue et nationale, 1955.
SEBBANE, N., Corps de femmes, corps dociles : le cas Magdalen Laundries, Études irlandaises, 42-1, 2017.
SCOURTI, E., The Female Fool: Subversive Approaches to the Techno-social Mediation of Femininity, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts, Londres, 10 juin 2013.
SCHAEFFER, J., Le propre de la femme ? Le rire de Sarah et de Déméter, dans Revue française de psychanalyse, vol.81, janvier 2017.
SHAKESPEARE William, La nuit des rois, traduction de Jean-michel Desprats, 1602.
SILEC, T., Le fou du roi : un hors-la-loi d'un genre particulier, dans Camenulae n° 2, juin 2008
THORPE, V., Secret lives of women who broke taboo to act in Shakespeare, The Guardian, 10 avril 2016.
VIEILLARD E., RECK T., et BLUM Y., Les gentilles filles vont au paradis, les autres montent sur scène, dans Z : Revue itinérante d'enquête et de critique sociale, n°10, 2016, pages 112 à 117.
VIEIRA DE JESUS, L., A study of fools : Lear's fool in Shakespeare's King Lear and Vladimir and Estragon in Beckett's Waiting for Godot, Universidade Federale Do Rio Grande Do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2012

Sources radio

Marie et La folle des reines, dans Les gardes-fous, Podcast Ausha, 28 février 2021. URL : https://podcast.ausha.co/les-garde-fous/marie-et-la-folle-des-reines
Des villes viriles, dans Les couilles sur la table, Victoire Tuaillon et Yves Raibaud, 27 septembre 2018. URL : binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/des-villes-viriles

Sources Internet

Site Espace Français, article « Bouffons et bouffonnerie », url : https://www.espacefrancais.com/bouffons-et-bouffonnerie/#gsc.tab=0
Encyclopédie Larousse en ligne, article « Histoire du théâtre », sous-section sur le théâtre élisabéthain. URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/histoire_du_théâtre/96913

Encyclopédie Imago Mundi en ligne, article « Les bouffons au théâtre ». URL : http://www.cosmovisions.com/textBouffon.htm

Sources vidéo

Autour de Jacques Lecoq, dans Actes Sud Editions, Patrick Lecoq, 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=RrzNKu_VU2o&ab_channel=ActesSud%C3%89ditions
Les hasards transformants, dans TED x Lille, TED x Talks, Massimo Agostinelli, 4 août 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=kCq8w80hyDA&t=1s&ab_channel=TEDxTalks
Conferencia Jacques Lecoq, dans Festival Latinoamericano de Mimo,1992. URL : https://www.youtube.com/watch?v=65CEMqNASQw&ab_channel=PabloBont%C3%A1
Extrait de Le ridicule ne tue pas, Nathanaëlle Vincent, 2017. URL : https://www.youtube.com/watch?v=R4_0LmOQCCM&ab_channel=L%27inis-Centredeformation
Les deux voyages de Jacques Lecoq, Jean-Noël Roy et Jean-Gabriel Carasso, 1998. URL : https://www.youtube.com/watch?v=gXwFP-Ktpu8&t=1169s&ab_channel=ESCENAMATEUR
Jacques Lecoq, Carlos Munoz, Sombracia, 2002. URL : https://www.youtube.com/watch?v=O1PMNejxbw4&ab_channel=Sombracia

Les comédiennes qui pratiquent le bouffon contemporain – ici appelées les bouffonnes – questionnent les normes sociales par leur difformité grotesque et leur prise de parole parodique. Ce mémoire explore leurs possibilités d'émancipation de ces codes et injonctions socialement imposés, et plus particulièrement de leur dimension genrée, à travers cette pratique théâtrale.

Femmes, bouffonnes, théâtre physique, grotesque, parodie, émancipation