

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

INAUGURER UNE EXPOSITION EN GALERIE UNIVERSITAIRE, À L'INTERSECTION D'UNE
PERFORMANCE CLOWNESQUE ET DE L'ART DE LA PERFORMANCE.

- ANALYSE D'UN MOT DE BIENVENUE RATÉ -

MÉMOIRE-CRÉATION PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN
MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS

PAR

EMILE CAREY

MARS 2024

Résumé

L'art clownesque et sa pratique ont profondément évolué depuis le milieu du 20^e siècle. L'artiste clown passe du traditionnel « clown de cirque » vers un « nouveau clown ». À cette époque, en France, l'art clownesque commence à susciter l'intérêt de différents pédagogues et trouve sa place au sein du répertoire théâtral physique. En effet, lors d'une performance clownesque, l'acteur entre dans un état qui envahit sa corporalité ; il devient risible, ridicule, et démontre une sensibilité singulière dans son rapport avec le public. Bien conscients de cette spontanéité particulière, des pédagogues tels que Jacques Lecoq, Philippe Gaulier et Michel Dallaire tentent d'encadrer le jeu clownesque grâce à une écriture performative distinctive où la notion de raté est prépondérante. Écrite par un praticien issu de cette lignée de pédagogues clownesques, cette recherche propose d'examiner comment sa propre pratique du clown s'est inscrite dans un contexte particulier, à savoir celui de l'inauguration d'une exposition présentée dans une galerie d'art universitaire. Plus précisément, elle cherche à comprendre en quoi il était inévitable que le clown rate son mot de bienvenue.

Mots clés : art clownesque, mot de bienvenue, raté, état de clown, rite institutionnel d'inauguration

Remerciements

Merci !

Merci à ma directrice Sophie Bélair Clément ! Merci d'avoir été si patiente et si dévouée à mon égard.
Merci. Merci. Merci.

Merci à l'Université du Québec en Outaouais ainsi qu'à l'ensemble du corps professoral de l'École des arts et culture (ÉdAC). Merci à son directeur de département, Jérôme Vogel, pour la rigueur et l'enthousiasme avec lesquels il m'a initié à la méthodologie de la recherche scientifique.

Merci à Philippe Hert d'avoir généreusement accepté d'évaluer ce mémoire-crédation.

Merci à mes collègues, particulièrement à celles et ceux de ma cohorte, Jose Guayasamin, Noémie Ross et Geneviève Thibault. Ce fut extraordinairement enrichissant de partager ce voyage avec vous.

Merci à mes amies Ariane Desmarais, Madeleine Prévost-Lemire et Magalie Quintal Marineau pour l'ensemble de vos conseils sur le monde universitaire.

Merci, chers parents. Papa et maman, merci pour cette tentative de retour à la terre ratée qui aura permis la récolte de ce joyeux légume qui écrit ces lignes.

Merci aussi à ma belle-mère, Andrée LaRocque, pour son œil aiguisé, et parce que sans elle, il n'y aurait pas les deux prochains remerciements.

Merci Marie-Claude. Tu sais qu'une seule page ne serait pas suffisante pour écrire l'étendue de ma reconnaissance.

Merci, adorables Agathe et Margaux ! J'espère que le fait de voir votre père quarantenaire gravir la montagne de cette voie académique improbable, et parfois ardue, vous convaincra de poursuivre vos aspirations jusqu'au bout.

Merci à ma cabane à sucre, échappatoire magistrale, dont la construction a suivi parallèlement mon cheminement à la maîtrise. Chaque coup de marteau est devenu une performance... et l'œuvre finale qui en résulte, l'image d'un effort concrétisé dans la matière.

Merci.

Table des matières

Résumé.....	ii
Remerciements.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	vi
Introduction.....	1
1. LA PROBLÉMATIQUE.....	4
1.1. Une performance clownesque.....	5
1.2. La question de recherche.....	8
1.3. Méthodologie.....	9
1.4. Cadre théorique.....	12
1.4.1. Le « nouveau clown ».....	12
1.4.2. « L'état de clown ».....	14
2. LE CONTEXTE DE LA PERFORMANCE.....	17
2.1. Le mot de bienvenue.....	17
2.1.1. Le vernissage.....	17
2.1.2. Les discours inauguraux.....	19
2.1.3. Le « rite d'institution ».....	21
2.2. La performativité du discours.....	23
2.2.1. Entre humour et autorité.....	23
2.2.2. Le cas d'Andrea Fraser.....	26
3. LE CLOWN.....	30
3.1. Ma lignée clownesque.....	30
3.1.1. Jacques Lecoq.....	31
3.1.2. Philippe Gaulier.....	31
3.1.3. Michel Dallaire.....	33

3.2. Deux notions qui encadrent la performance du clown.....	36
3.2.1. L'authenticité de soi exprimée par le clown	36
3.2.2. Le raté	43
4. UN MOT DE BIENVENUE RATÉ	45
Conclusion	50
Bibliographie	53
Annexe A.....	59
Annexe B.....	61

Liste des figures

Figure 1 – Moi à la Ferme Sol.....	20
Figure 2 - Un feutre de mouton que j'ai fabriqué à la Ferme Sol et offert à ma mère.....	20
Figure 3 – <i>Jeux de mots</i> , par Emile Carey	59
Figure 4 - <i>Jeux de mots</i> , par Emile Carey.....	60
Figure 5 – Texte annoté du mot de bienvenue, 1 ^{re} page	61
Figure 6 – Texte annoté du mot de bienvenue, 2 ^e page	62

INTRODUCTION

Le clown est un personnage, tout un personnage ! Ses origines et son lien au cirque remonteraient à ce fameux bohème décalé qui ferait irruption par hasard sous le grand chapiteau. La légende dit même qu'il s'y serait introduit par le toit de la coupole, soit la haute cime de la tente, et que le public se serait mis à rire instantanément (Gaulier, 2007, p. 126-127). Depuis, la figure du clown est reprise de diverses manières, et différents archétypes du personnage se consolident au fil du temps (Cézard, 2014, p. 30). Cette recherche tentera de cerner plus précisément un clown¹, ce clown qui est le mien... ou plutôt, celui que j'incarne en tant qu'acteur².

Le défi, soit celui d'inscrire ma pratique clownesque au sein de l'institution universitaire, était de taille, car peu a été écrit sur la formation clownesque que j'ai reçue de mon mentor, Michel Dallaire, et encore moins par l'entremise de recherches académiques. J'ai donc dû créer un dialogue entre ma pratique et la littérature scientifique existante, afin de concevoir un point d'intersection entre le monde de l'art clownesque et celui des arts visuels, dans lequel s'inscrit l'art de la performance actuelle³. C'est ainsi que ce mémoire-crédation découle de ma performance *Jeux de mots* (Carey, 2022) : un mot de bienvenue clownesque qui tentait d'inaugurer l'exposition *Devant l'informe* lors de son vernissage le 12 avril 2022 à la Galerie UQO (lien vidéo et transcription de l'œuvre aux annexes A et B).

Si pour moi, allier l'humour au discours a été un réflexe clownesque découlant de mon expérience pratique, il semblerait que d'autres artistes qui choisissent le mode opératoire de la conférence y imbriquent également des mécanismes ludiques ou humoristiques (Uhl, 2013). Pourtant, paradoxalement, il y a manifestement une solennité qui s'installe à l'instant où un individu effectue

¹ Dans ce texte, j'incarne *le clown*, mais je vous invite à lire *la clowne* à votre convenance.

² Dans ce texte, j'incarne *l'acteur*, mais je vous invite à lire *l'actrice* à votre convenance.

³ J'écris ce texte aujourd'hui, cependant si vous le lisez demain, lisez plutôt actuelle de hier et si vous lisez ce texte hier, vérifiez votre calendrier.

un discours et, plus spécifiquement à cette recherche création, un acte d'inauguration. Certains vont jusqu'à proposer qu'un tel acte s'avère de l'ordre du rituel (Bourdieu, 1982b; Fuller, 2015).

Afin de structurer cette recherche, le premier chapitre propose d'exposer la problématique de l'imbrication de ma pratique clownesque dans une galerie d'art universitaire par le biais d'une performance. De plus, les dispositifs du vernissage et du discours inaugural sont définis dans la première section du deuxième chapitre. Ensuite, dans la deuxième section de ce chapitre, l'étude de la conférence-performance donne les clés qui permettent de décrypter le potentiel performatif d'un discours. Cela conduit à revisiter un discours d'ouverture d'Andrea Fraser, qui ouvre la porte à l'analyse de l'humour dans l'art de la performance d'une inauguration.

Le troisième chapitre présente les spécificités reliées à l'implication de la pratique clownesque dans un tel contexte. Il faut le souligner d'entrée de jeu : durant une performance clownesque dirigée par l'influence d'un pédagogue comme Michel Dallaire, l'acteur entre dans un état corporel particulier. Celui-ci devient risible, mais sans orgueil, et il démontre une sensibilité singulière à l'égard du public qui l'amène à s'exprimer spontanément. C'est dans cette optique que James Edward Hesla propose, dans sa thèse doctorale, que les spectateurs réussissent à estimer une performance clownesque en comprenant les propositions émotionnelles transmises par la présence corporelle du clown (Hesla, 2016, sect. Abstract). Philippe Hert explore justement cette particularité corporelle du clown et suggère de la nommer : « l'état de clown » (Hert, 2014). C'est donc en étant guidé par ce concept que je tâche de comprendre les différentes approches proposées par Dallaire, Jacques Lecoq et Philippe Gaulier. En effet, ces trois « maîtres », dont le travail respectif s'inscrit dans une certaine lignée filiale, m'aident à décrire cet « état de clown » qui favorise l'expression spontanée du clown. Qui plus est, du savoir de ces trois pédagogues, ressort également deux notions d'importance à cette recherche, soit l'authenticité de soi et le raté. Je constate ainsi que l'acteur, en acceptant ses faiblesses dans un premier temps, puis en jouant avec elles dans un second, entraîne nécessairement le jeu clownesque vers le raté, et ce, avec plaisir et jubilation.

Cette recherche n'est pas une analyse pointue de mon travail pratique d'acteur structurant et performant un spectacle de clown. Loin d'être un guide pratique, ce texte tente davantage de cerner comment ma propre pratique s'est construite et comment elle s'est inscrite dans un contexte universitaire. Néanmoins, avec un sourire en coin, j'écris ces lignes avec l'idée que ce mémoire-crédation n'est qu'un autre épisode indissociable de la longue tradition du clown voyageur et insaisissable. Voici donc l'histoire d'un clown, arrivé à l'université au gré du vent et du hasard, qui

raconte comment la simple tâche qu'il avait promis d'effectuer, soit inaugurer une exposition, est devenue plutôt l'avènement d'un mot de bienvenue raté.

1. LA PROBLÉMATIQUE

« Pour trouver, il faut accepter
de se perdre. »
(Dallaire, 2015, p. 65)

Au cours des 28 dernières années, j'ai travaillé activement comme jongleur et, par la suite, comme clown. Durant les premières années de ma pratique clownesque, j'incarnais un clown principalement muet. Cependant, au sein de mes plus récentes explorations, le travail verbal devenait de plus en plus important. Puis, j'ai senti la nécessité de prendre un moment pour réfléchir à ma pratique et j'ai éprouvé le besoin de me nourrir de nouvelles sources de savoir pour contribuer différemment au développement de ma discipline...

[Effet sonore - bruit d'un microsillon rayé par une aiguille de tourne-disque]

- Hahaha ! C'est une blague ! Ça aurait été une belle histoire, mais...

La vérité est plutôt qu'une pandémie mondiale, celle de la Covid-19, est brusquement arrivée pour chambarder le monde dans lequel j'avais paisiblement le privilège de vivre de mon travail de clown. Mes terrains de jeu habituels qu'étaient les salles de spectacles, les cirques et les cabarets allemands étaient devenus inaccessibles, fermés et barricadés dans une série de confinements à l'échelle internationale. Dans l'œil du cyclone, bien fin finaud celui qui pouvait prédire la fin de cette catastrophe.

J'ai attendu la fin du déluge, légèrement déboussolé, tentant inutilement de me rendre utile. C'est alors que mon épouse, probablement lasse de me voir ainsi désœuvré, m'a proposé l'idée de retourner aux études (les rumeurs voulant qu'elle m'y ait obligé ou forcé sous la menace de représailles ne sont que faussetés et calomnies). Je me suis donc inscrit à la maîtrise en muséologie et pratiques des arts à l'Université du Québec en Outaouais. Naïf, je croyais avoir affaire à un programme basé exclusivement sur les arts visuels (ou sur ce que j'en comprenais à l'époque - plus près des métiers d'art). J'ai ainsi orienté mon inscription sur une pratique en ébénisterie que je cultivais, depuis quelques années, dans l'atelier de mon sous-sol. Cependant, après seulement quelques cours, il s'est créé une drôle d'adéquation, ou plutôt un dialogue presque fructueux entre mon expérience pratique en art

clownesque et ma compréhension théorique du travail académique. Le clown s'est alors mis à apprendre le langage de l'universitaire, et il s'est avéré qu'il en avait plus long à dire que l'ébéniste. Le clown a souhaité s'exprimer et je l'ai laissé aller. C'est ainsi que, progressivement, j'ai retrouvé le nord.

1.1. Une performance clownesque

À la fin du cursus, il fallait bien finir par terminer, et comme artiste devenu étudiant-chercheur, j'avais le devoir de présenter une œuvre et de l'accompagner d'un texte à teneur scientifique. Produire ce mémoire-crédation était donc une exigence du programme. Bien que, dès le départ, j'aie senti une grande liberté quant à la direction que pouvait prendre ma recherche création, un choix d'orientation se devait néanmoins d'être rapidement effectué. Cette décision m'est apparue évidente alors que, après une présentation devant mes collègues du cours d'Atelier I, durant laquelle le clown était venu faire un petit tour de piste, on m'a informé que je venais de faire une « performance ». C'était parfait, une performance, ça m'allait très bien ! Je croyais comprendre le terme, car en tant que diplômé de l'École nationale de cirque de Montréal, et par la suite en tant que professionnel du milieu du cirque, où des numéros de haut niveau sont régulièrement présentés, j'avais été en contact avec une grande quantité d'acrobaties et de saut périlleux, de démonstrations risquées, bref, de performances physiques de toutes sortes. Cependant, peu connaissant des codes du monde de l'art, je n'avais pas saisi d'emblée la portée du terme « performance ». J'en ris encore.

Je n'avais pas compris que, lors de cette performance initiale, alors que j'incarnais un ébéniste désœuvré interviewé dans le concept classique d'une fausse entrevue filmée (Carey, 2021), je venais d'impliquer le clown dans une voie artistique et conceptuelle où l'idée accompagne le corps et le geste. En d'autres mots, plus spécifiquement en ceux de Magali Uhl, professeure au département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal, il me fallait maintenant agrandir mon horizon des possibles et concevoir une « performance » comme une « [...] action conceptuelle dans laquelle la présence et le corps de l'artiste sont centraux [...] » (Uhl, 2013, p. 36).

Si j'avais compris le premier sens du mot « performance », soit celui de « l'exploit, réussite remarquable, prouesse » (Le Robert, dico en ligne, s. d.), je ne me doutais pas encore qu'un vaste corpus existait sur l'art de la performance et que la réflexion sur le sujet était déjà entamée depuis des décennies (Biet & Roques, 2013).

Ainsi, l'immensité définissant actuellement (ou dans un post-actuel) une « performance » dépasse très largement le cadre de cette recherche. Néanmoins, au regard de cette première performance exploratoire, celle de l'ébéniste interviewé, il m'est apparu possible que le discours puisse devenir le point d'ancrage de ma pratique clownesque dans le champ de la performance. Je trouvais d'ailleurs déjà qu'impliquer le clown dans ma pratique de l'ébénisterie était fastidieux. J'ai donc commencé à m'amuser à explorer le discours académique auquel l'université avait commencé à m'initier en y intégrant ma pratique clownesque. Il faut dire que plusieurs aspects particuliers de cette forme discursive m'avaient spontanément interpellé, comme le ton et le rythme de la voix des conférencières et conférenciers, le degré d'opacité impressionnant, voire indigeste, du langage académique, l'autorité avec laquelle un propos pouvait être tenu, et ainsi de suite.

Est-ce le résultat d'une déformation professionnelle ? J'ai observé, depuis le début de mon processus à la maîtrise, que plusieurs artistes employaient l'humour au sein de leurs conférences-performances⁴. Ces apartés humoristiques m'ont intrigué, car elles semblaient apparaître naturellement lorsqu'advenait une rencontre entre le performeur et son public. De plus, je me suis aperçu que certains mécanismes humoristiques utilisés (consciemment ou non) par les performeurs se rapprochaient de ceux qui sont, pour nous les clowns, complètement conscientisés et acquis par la technique et l'expérience pratique. En effet, j'ai constaté qu'au travers d'une prestation de transmission d'un savoir et d'un discours conceptuel, des artistes démontraient parfois certains types de mécanismes humoristiques qui n'étaient pas sans rappeler une nomenclature clownesque présente dans ma pratique du clown.

Il s'agit d'un contexte cohérent, car il va de soi que la sémiotique du conférencier savant et le mode opératoire de la conférence sont limpides, et ceci amène naturellement, selon Uhl, les artistes-performeurs à faire des tentatives ludiques de transmission d'un savoir (Uhl, 2013). C'est dans cette optique que ma première rencontre avec l'œuvre d'Éric Duyckaerts, acteur important de l'évolution du mode de la conférence-performance, est devenue déterminante. En effet, lorsque je regarde son travail, je suis témoin de son utilisation d'une certaine forme d'humour au travers de ses conférences-

⁴ En alliant ainsi performance et conférence scientifique un nouveau mode artistique s'est développé au fil des années : la conférence-performance et il est possible de lire à ce sujet Anaël Lejeune (2018) *Quand le discours se fait geste : regards croisés sur la conférence-performance* de Vangelis Athanassopoulos (2018) . Qui plus est, en ce qui concerne la présence d'humour dans les conférences-performances, il est possible d'en observer, entre autres, dans la pratique des performeuses Louise Hervé et Chloé Maillet (Labbé & Reverseau, 2012, p. 151), dans l'œuvre *Official Welcome* d'Andrea Fraser (Antoine, 2009, p. 36) ainsi que dans *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel (Bel, 2004, p. 23).

performances. De plus, au cours d'un entretien publié dans la revue *Communication* (Duyckaerts, 2013), celui-ci traite des différentes approches utilisées durant ses conférences, notamment celle de l'humour comme véhicule de transmission du savoir, ce qui prouve qu'il est influencé par un quelconque rendu comique. Cependant, lorsque je visionne sa performance *L'imposture* au Centre Pompidou (Duyckaerts, 2012), je remarque que, malgré une sensibilité bien sentie face au public, les mécanismes humoristiques qu'il utilise ne sont pas systématiquement endossés. À titre d'exemple, je crois discerner certains moments où Duyckaerts tend à limiter son expressivité dans la reconstruction de son personnage de conférencier (Duyckaerts, 2012 [19:08 et 24:18]), c'est-à-dire que l'acteur continue la scène sans prendre le temps de vivre complètement la transition émotionnelle suivant un moment de faiblesse ou de raté (réel ou planifié). En langage clownesque, il pourrait s'agir d'une opportunité jubilatoire de jeu en conflit dont l'objectif serait de continuer l'expression lors de la transition entre des rythmes de jeux contradictoires : le jeu intime (la conviction de poursuivre le discours, l'exploit) et le jeu du rapport avec le public (la honte du ridicule). Donc, ceci me porte à croire que Duyckaerts ne considère pas l'humour comme le but ultime à atteindre par sa conférence-performance, mais les traces de sa présence me titillent le clown.

Sans l'ombre d'un doute, l'œuvre qui m'a le plus influencé à travailler sur une conférence-performance clownesque est *Inaugural Speech*, d'Andrea Fraser. Dans cette performance présentée en 1997, à l'exposition inSITE97 à San Diego aux États-Unis, Fraser prend la parole lors des mots de bienvenue de l'exposition. Ce moment temporel et événementiel m'a inspiré, car intuitivement, je trouvais qu'il offrait la possibilité d'une rencontre avec un public. Finalement, le lien filial entre nos projets s'avère d'une importance capitale et c'est pour cette raison que la section 2.2.2 est entièrement dédiée à mon regard sur *Inaugural Speech*.

C'est donc dans la foulée d'Érik Duyckaerts puis dans la continuité avec le travail d'Andrea Fraser, mais également en cohérence avec mon cheminement professionnel, que s'est dessiné ce projet de recherche création universitaire, se retrouvant ainsi positionné à l'intersection de la performance, de la tradition discursive scientifique et de l'art clownesque. Ce texte propose ainsi l'analyse du jeu clownesque imbriqué dans le monde artistique de la conférence-performance d'un mot de bienvenue présenté lors d'une exposition d'art. C'est justement la présentation de ma conférence-performance, *Jeux de mots*, qui a fait surgir en moi de grandes questions. Un questionnement sur ma propre pratique, mais également sur l'impact de la pratique clownesque et de l'influence du clown dans le cadre de la performance d'un mot de bienvenue lors d'un vernissage dans une galerie universitaire.

1.2. La question de recherche

J'ai présenté la conférence-performance *Jeux de mots* comme projet final du cours Atelier II, à la session d'hiver 2022 (voir les Annexes A et B). J'avais décidé de prendre la « responsabilité » d'inaugurer l'exposition *Devant l'informe*, soit l'exposition où mes collègues et moi devions présenter et faire le point sur nos travaux de maîtrise devant public. Sous la forme d'un vernissage, les invités étaient également conviés à discuter avec les étudiants de leur projet, et c'était donc l'occasion de recevoir une rétroaction ainsi qu'une critique bienveillante pour aiguiller la suite de nos travaux. Cela dit, je n'étais drôlement pas familier avec les codes qui « régissent » l'art de la performance, et encore moins avec ceux régissant le monde universitaire. C'est fort probablement la raison pour laquelle, en préparant et en écrivant le mot de bienvenue, je ressentais un grand sentiment d'imposteur.

Les invités avaient été conviés à 13 h pour assister à ce qui avait été publicisé, sans plus de précisions, comme un « mot de bienvenue par Emile Carey ». Pour l'événement, une vingtaine de personnes s'étaient réunies à la Galerie UQO. Ce public était composé d'étudiants de l'École multidisciplinaire de l'image, de quelques professeures et de personnes associées au milieu de l'art actuel et contemporain de la région de Gatineau. De plus, il y avait plusieurs élèves du cours de francisation qui étaient venus encourager leur ancien collègue Jose Guayasamin (mon collègue et ami) qui présentait également une étape de son travail.

À 13 h, je me suis exécuté. J'ai commencé à livrer la performance du discours inaugural que j'avais préparé. À ce moment, une immense nervosité m'a envahi. Au cours de ma vie, j'avais présenté des milliers de numéros de jonglerie et de clown, et ce, devant possiblement plusieurs centaines de milliers de personnes. Mais à ce moment, dans la galerie d'art, j'ai presque perdu mes moyens, car c'était la première fois que j'avais la responsabilité d'inaugurer une exposition... et j'avais assurément sous-estimé le décorum. J'avais prévu un spectacle de clown, mais je n'avais pas prévu l'impact que ces murs blancs et froids de la galerie auraient sur ma personne. Je n'avais pas prévu être atteint émotionnellement par les regards d'incompréhension, disséquant mes faits et gestes, d'un public aux visages masqués comme des chirurgiens. Je n'avais pas prévu que, sans crier gare, la forme même du discours inaugural allait générer en moi l'une des plus grandes nervosités qui m'avaient été données de vivre dans ma carrière.

Après la présentation de ma conférence-performance, des questionnements se sont pointés entre mes deux oreilles. Pourquoi avais-je été frappé par une si grande nervosité ? Pourtant, un public avait

écouté mon discours et il y avait eu quelques rires. N'est-ce pas là le point le plus important lorsque le clown se pointe ? Mais de quoi le public avait-il ri ? De moi ? Du sujet de mon discours ? N'est-ce pas un sujet gravissime que la conceptualisation des idées en art ? Mais non ! Il avait ri, car j'avais raté ou bien était-ce le clown qui avait raté ? Peut-être, en effet... Car j'avais vraisemblablement écrit la conférence pour le clown. Mais, le clown, c'est moi... non ? Suis-je donc un raté ? Certainement ! Mais en vrai, lorsque l'on rate, on rate quelque chose, quoi donc avait été l'objet du raté ? Avais-je, même, tout raté ? Le public ne savait plus trop comment réagir... au point où ma directrice est intervenue pour finaliser l'inauguration...

[Effet sonore – BANG !]

Tout à coup, je me suis rappelé ces yeux braqués sur moi, ces yeux remplis de questionnement et d'incompréhension, et j'ai compris que la question qui propulsait ma recherche création s'y trouvait : **en quoi la conférence-performance *Jeux de mots*, ce mot de bienvenue clownesque, avait-elle failli à tenir sa promesse ; soit celle d'inaugurer une exposition d'art ?**

N'est-ce pas incroyable ? À partir de cette simple question de recherche, j'émetts l'hypothèse que la conférence-performance *Jeux de mots* a été créée par un acteur qui s'incarne dans un clown, et que le clown, par sa propension à rater l'exécution de ses exploits promis, ne pouvait que faillir à la tâche d'inaugurer l'exposition *Devant l'informe*. Je propose donc de visiter dans ce mémoire-crédation les particularités de la pratique clownesque qui ont amené le clown, par la quête d'une expressivité corporelle affranchie, spontanée, démesurée, voire ridicule, à échouer dans sa proposition de mot de bienvenue. En d'autres mots, je cherche à comprendre en quoi, en confiant l'inauguration de l'événement à un clown, il était inévitable qu'elle soit ratée.

1.3. Méthodologie

Une drôle de méthodologie encadre cette recherche création, car les mondes universitaires et clownesques sont rarement mis en relation, et leurs manières de fonctionner ne présentent pas de ressemblances évidentes. Néanmoins, au fil de mes recherches, j'ai réalisé que d'autres avaient déjà évoqué ce paradoxe, comme Jean-Bernard Bonange, qui étudie la complexité d'être à la fois chercheur et clown. Il prétend d'ailleurs avoir créé un processus d'analyse qu'il nomme : la « clownanalyse ». Il décrit cette méthodologie de recherche ainsi :

« Cette pratique, apparue et mise au point de façon empirique, consiste à donner le point de vue des clowns sur ce qui se dit et se passe dans les réunions, c'est-à-dire dans ces lieux institués où des acteurs sociaux sont rassemblés pour parler, – et écouter parler – s'informer, réfléchir, débattre, marquer un événement ou prendre des décisions... » (Bonange, 1999, p. 89).

Bonange explique donc qu'il s'agit d'une manière de combiner la pratique du clown à l'analyse et, voire même, la critique de l'institution (Bonange, 1999, p. 90). Pour ce qui est du fonctionnement de la « clownanalyse » : « [...] concrètement, les deux acteurs sont présents dans la salle comme de simples participants, ils écoutent, observent, prennent des notes, puis vont se préparer pour surgir en clowns et improviser à chaud, en écho à ce qui vient de se passer » (Bonange, 1999, p. 90). Il y a donc une performance associée à ce type d'intervention.

Durant mon cursus à la maîtrise, je n'ai pas entrepris, comme Bonange, une démarche si méthodique pour amener le clown à performer au sein même des événements académiques routiniers (c'est-à-dire en dehors de quelques présentations prévues et évaluées). Cette procédure m'aurait assurément mis mal à l'aise, car bien que je m'incarne dans un clown, je cultive une certaine timidité depuis ma tendre enfance. Ceci étant dit, est-il possible de dissocier complètement le chercheur de ma personne qui s'incarne dans le clown ? Le jeu universitaire peut-il complètement se soustraire aux mécanismes qui sont si bien ancrés dans ma corporalité par les multiples années de répétitions, de représentations et de voyages à destination de « l'état de clown » (qui sera décortiqué à la section 1.4.2) ?

Je considère que la réponse à cette question est non. En effet, dans la démarche de création de l'œuvre associée à ce mémoire-crédation, la conférence-performance *Jeux de mots*, il y a eu des allers-retours, des liens importants entre l'expérience et l'apprentissage de ma pratique clownesque et son intégration à mon parcours universitaire. Néanmoins, il faut reconnaître qu'une certaine confrontation se pointait à l'horizon, car, comme clown, « On apprend plus de nos improvisations que de nos analyses » (Dallaire, 2015, p. 135). Au péril du raté, le clown accepte constamment les propositions de jeu qui s'offrent à lui. C'est dans cette optique que je propose que cette recherche soit chapeauté par une coulrométhodologie⁵ immanente. En d'autres mots, le jeune chercheur que je suis se permet d'embrasser le clown s'il intervient dans sa recherche.

D'entrée de jeu, il est possible de discerner certaines similitudes entre l'encadrement d'un étudiant à la maîtrise et celui du stagiaire clownesque. En effet, il est commun que le pédagogue clownesque

⁵ Coulo = Clown, Coulrophobie = peur des clowns

souligne le succès relatif d'un apprenant afin de le recadrer dans le champ des possibles, mais d'un même effort, il ne décrit l'objectif final que très rarement (Hesla, 2016, p. 52). Helsa ajoute que le clown pédagogue n'hésite pas à encourager son élève à travailler par essais et erreurs; à ce propos, il écrit: « [...] the instructor rarely if ever demonstrated the desired skills; instead, students were expected to learn for themselves through trial and error » (Hesla, 2016, p. 52). Je témoigne donc que mon introduction à l'apprentissage de la recherche scientifique a ressemblé en ce sens à la manière dont j'ai appris l'art clownesque avec Michel Dallaire. « Ne venez pas ici chercher un maître! Soyez le vôtre! » répétait-il sans cesse. Il s'agit d'effectuer une série d'essais et d'erreurs qui offrent la possibilité de développer son autonomie. Ainsi, tel que Louis-Claude Paquin l'exprime à propos de la relation qu'entretiennent l'élève et ses directeurs ou directrices de mémoire : « L'idée n'est pas, ici, d'attendre de ces derniers qu'ils résolvent les problèmes [...], mais bien qu'ils servent de révélateurs » (Paquin, 2017, p. 103).

Cette méthode par essais et erreurs ne se situe pas en dehors du spectre de la recherche scientifique, car « [...] le propre du travail scientifique est d'être fait de tâtonnements, d'incertitudes, de doutes et d'erreurs » (Benelli, 2011, p. 40). Une méthodologie clownesque, scientifique et académique, peut-elle donc passer par le même canal de compréhension qu'utilise un clown stagiaire, soit l'intégration corporelle?

Comme nous le rappelle Joël Huthwohl, avec cette citation de la fille de Jacques Lecoq, Pascale Lecoq, qui a repris la codirection de l'école de théâtre de son père : « le corps se souvient de choses insoupçonnées que les enseignants essaient de réveiller » (Huthwohl, 2012, p. 42). Ainsi, dans une optique d'incarnation corporelle par essais et erreurs, comme un clown qui joue au chercheur, je ne me pose pas la question si telle ou telle chose est une bonne idée; je la fais. C'est également une stratégie que Michel Dallaire me conseillait constamment d'utiliser lors de mes stages de formation avec lui. Ainsi, je m'inscris dans un processus de recherche par l'action, « Le clown se met constamment en difficulté et passe son temps à chercher des solutions » (Dallaire, 2015, p. 25). C'est de cette manière que j'ai amené le clown à l'université. Par exemple, un cours qui se déroule sans heurts, sans que je sois l'instigateur ou le partenaire qui provoque un rire général de la classe, devient un cours raté. Mes collègues de classe deviennent mes partenaires de jeu, tout comme le corps professoral d'ailleurs... Le contexte académique n'est donc pas complètement dissocié de ma pratique clownesque et, comme pour le clown, le chercheur que j'incarne ne carbure qu'au plaisir et « la recherche du plaisir devrait être le moteur de notre vie » (Dallaire, 2015, p. 129). Ainsi, les pistes qui ne m'apportaient aucun plaisir étaient écartées immédiatement ou altérées afin qu'elles en génèrent.

Imposer une droiture scientifique au clown n'est pas chose aisée. Il s'agit même parfois d'une collision frontale entre le clown et le chercheur, au sein d'une spirale spontanée, démesurée et ridicule, où s'entrechoquent jubilation et rigueur. Néanmoins, « le clown apprécie chaque seconde de la vie et se laisse surprendre continuellement par sa richesse » (Dallaire, 2015, p. 25) et cette propension à se laisser émerveiller n'est-elle pas une condition favorable à la découverte ? Ainsi, je lâche prise et je cherche.

Et si le clown se pointe ? Alors tant mieux ! et au pire, nous raterons.

1.4. Cadre théorique

Dans cette section, je tente de clarifier certains éléments de la pratique clownesque qui sauraient porter à confusion. Premièrement, je définis mon emploi du mot « clown », ainsi que son utilisation dans ce texte, principalement grâce à la notion de « nouveau clown » proposé par le sociologue Zed Cézard. Puis, je m'attaque à mettre de l'ordre dans la relation qui unit l'acteur et le clown, renforçant conséquemment les deux entités distinctes. Pour ce faire, je m'appuie sur la notion « d'état de clown » proposé par Philippe Hert.

1.4.1. Le « nouveau clown »

Dans la pratique du clown comme dans la littérature savante, le « nouveau clown » est présenté en opposition avec le traditionnel « clown de cirque » (Hesla, 2016, p. 2) ; néanmoins, plusieurs nuances se doivent d'être portées à l'écrit. De plus, l'appellation « clown contemporain » s'avère également fréquemment utilisée. En fait, dans le milieu anglo-saxon, l'expression *contemporary clowns* s'utilise également dans le sens de « nouveau clown », car comme l'indique Caroline Dream, une clowne et pédagogue anglaise : « These clowns, the traditional or classic clowns, are still a source of inspiration for many contemporary clowns, but many others have reinvented their art, following instead their own tastes and ideas » (Dream, 2014, p. 21). Hesla utilise des termes comme « clown theater », « theatrical clown » ou « contemporary clown » en proposant qu'il n'y ait que des différences minimales entre eux et qu'ils soient interchangeables (Hesla, 2016, p. 2). Ces termes ont tous, selon lui, le point commun d'avoir l'ambition de se distancer de la figure du « clown de cirque » traditionnel ou classique (Hesla, 2016, p. 1).

D'ailleurs, Philippe Hert utilise l'appellation « clown contemporain » comme synonyme de « nouveau clown » et il précise que celui-ci « [...] peut se présenter sans nez, ni maquillage, avec un costume de scène qui ne renvoie pas forcément au monde du cirque » (Hert, 2014, p. 30). Cependant, à mon humble avis, le terme « contemporain » contiendrait une lourde charge sémantique et le débat que pourrait générer cette expression dépasse largement les limites de cette étude qui se focalise sur ma propre pratique du clown. Un lecteur, que je salue au passage, poursuivra ici sa quête d'érudition avec, par exemple, l'ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?* de Giorgio Agamben qui propose d'entrée de jeu, des réflexions sur la contemporanéité grâce aux *Unzeitgemäse Betrachtungen* de Friedrich Nietzsche que Roland Barthes résume par « Le contemporain est l'inactuel » (Agamben, 2008, p. 8). Mais revenons au clown avant que mon cerveau ne se sublime, c'est-à-dire qu'il passe directement de l'état solide à gazeux.

Il le faut dire franchement, la représentation de l'image traditionnelle du clown est bien enracinée dans la sphère sociale, et ceci complexifie la perception qu'ont les clowns sur la définition de leur propre art (Dream, 2014, p. 22; Hesla, 2016, p. 5). En effet, les clowns interviewés dans les ouvrages de Dream et Hesla semblent plus confortables à définir l'art clownesque par la négative, c'est-à-dire, par ce qu'ils considèrent ne pas être de l'art clownesque.

Afin d'englober l'ensemble de ces considérations sémantiques et idéologiques, Cézard propose donc que la notion de « nouveau clown » réfère autant à des pratiques novatrices qu'à la construction d'une nouvelle identité qui entraîne la profession de « nouveau clown » vers une rupture artistique et temporelle avec le précédent « clown de cirque » (Cézard, 2014, p. 12). Cézard explique, néanmoins, la dichotomie qui persiste entre la pratique artistique de l'art clownesque et l'image tenace du « clown de cirque » dans la société. Ce sont des stéréotypes, le nez rouge par exemple, qui ont amené la figure du clown à être considérée sous un aspect plus inquiétant, lugubre (Cézard, 2014, p. 60) ou nécessairement enfantin (Cézard, 2014, p. 11). Il s'agit d'un signe de marginalisation sociale des personnages clownesques qui s'est renforcé considérablement par la représentation de ces stéréotypes dans la culture de masse. Ces stéréotypes sont observables en littérature, avec le clown tueur *Pennywise* du livre « IT » de Stephen King, au cinéma, avec le méchant Joker de Batman, ou, pire encore, dans le monde du hamburger, avec Ronald McDonald (Cézard, 2014, p. 61-62).

Certains artistes « contemporains » ne sont pas en reste. À titre d'exemple, deux artistes ont utilisé une représentation traditionnelle et désincarnée du clown. Le premier, Bruce Nauman, avec l'installation *Clown Torture* (Nauman, 1987), emploie l'art clownesque pour représenter une folie

psychopathique, alors que Paul McCarthy, dans la vidéo *The Painter* (McCarthy, 1995), interprète un artiste-peintre-clown de manière caricaturale et glauque, voire, scatophile. Cependant, dans son étude sur ce type de numéros de « clowns contemporains », Morgan Labar, docteur en histoire de l'art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, va jusqu'à dire qu'« il ne s'agit plus de transposer un motif, il s'agit de transposer le spectacle comique populaire lui-même, le déplacer voire le rendre *déplacé* » (Labar, 2014, p. 10). De plus, ces représentations de l'art clownesque n'entretiennent pas une relation de réciprocité avec leur audience, car elles imposent simplement la figure du clown, sans laisser place à une réactivité émotionnelle spontanée, elle-même essentielle au clown (Dallaire, 2015; Dream, 2014; Gaulier, 2007; Hert, 2014; Hesla, 2016; Lecoq et al., 2016).

Ces utilisations de la représentation du clown, qu'elles attisent la coulrophobie, soit la peur des clowns, ou qu'elles soient désincarnées du personnage expressif à l'égard du public, s'oppose à ma pratique qui se veut réactive. Par conséquent, j'estime qu'elle a davantage un lien filial avec les « nouveaux clowns » décrits par Cézard. Ainsi, je ne rejette pas le point de départ historique de la pratique du clown ainsi que son attachement premier au cirque, mais je crois qu'il est essentiel de définir le clown comme un artiste et de reconnaître que sa propension à réagir et à s'exprimer corporellement, de manière spontanée et affranchie devant un public, devient un geste créateur.

1.4.2. « L'état de clown »

Dans cette recherche création, il est parfois question de l'acteur et du clown de manière distincte et cette particularité, qui s'avère importante à la pratique de l'art clownesque, nécessite que je m'y attarde. Afin de m'aider à expliquer l'essence de ce phénomène, je convoque Philippe Hert, qui dans son article *Apprendre à faire le clown* (2014), présente une recherche heuristique de son apprentissage du jeu clownesque. Il utilise, comme fil conducteur, le paradoxe d'un corps devenu vivant et libre, mais maîtrisé par l'acteur. Il explique qu'un clown est plus qu'un personnage de théâtre : « L'acteur doit accepter d'abandonner toute volonté de contrôle, de maîtrise sur le jeu du clown » (Hert, 2014, p. 32). Il considère ainsi une distinction entre le clown et l'acteur qui le joue, et il considère que l'acteur doit lâcher prise pour que le clown exprime sur scène le reflet de ses propres faiblesses ainsi que sa vulnérabilité.

Michel Dallaire, mon mentor, était bien conscient de l'importance du lâcher prise corporel dans l'apprentissage du clown. À ce sujet, il écrit : « Le lâcher prise n'est pas un défoulement. Il demande un parfait contrôle de notre jeu avant de l'amorcer » (Dallaire, 2015, p. 95). Hert propose donc qu'« avec une telle approche corporelle du clown, il n'y a plus lieu de parler de « son » clown, mais

simplement d'une personne qui s'incarne dans un clown » (Hert, 2014, p. 38). Il insiste donc sur le clown qui devient un « corps-outil », mais afin de s'éloigner du côté imagé de cette appellation qu'il trouve quelque peu réducteur, il indique également que ce « corps-outil » est motivé par le plaisir qu'il éprouve à exprimer. Hert propose donc l'hypothèse que lorsque l'acteur habite « l'état de clown », « c'est le corps du clown qui prête à rire, dans sa présence jubilatoire décalée, dans son rapport aux objets et aux autres, et non pas ce qu'il fait qui pourrait renvoyer à des formes attendues du faire-rire » (Hert, 2014, p. 42).

Le concept « d'état de clown » est repris par d'autres clowns qui cherchent à comprendre la singularité de la relation qu'entretiennent l'acteur et le clown. Par exemple, Hesla réalise, lors de différents stages de formation clownesque, que pour habiter « l'état de clown », il devait s'assurer de jouer avec spontanéité (Hesla, 2016, p. 16).

On retrouve la mention de « l'état de clown » également dans l'ouvrage *Clowns: in conversation* de Ezra LeBank et David Bridel (2022), qui réunit plusieurs entretiens avec des clowns professionnels, dont la clowne Angela de Castro. De Castro est fortement influencée par le travail clownesque de Philippe Gaulier et elle propose que l'épanouissement de sa pratique passe également par un voyage vers « l'état de clown ». À cet égard, elle décrit sa manière d'habiter le clown comme étant: « a state that you put yourself in, to be able to play, or to create, or to be: the state of clown » (LeBank & Bridel, 2022, p. 37).

Veronica Coburn et Sue Morrison, dans leur livre *Clown Through Mask: The Pioneering Work of Richard Pochinko As Practised*, proposent également l'avènement d'un état de clown:

« All of these wonderful things provide access to the divine state of clown contained in the beautiful roundness of the red, red nose. Anything can happen in a freeform turn: nakedness, dangerous acrobatics, tender declarations of love, sexual power games, beautiful song or terrible tales of humanness to make the audience quiet. And once the clowns onstage listen to themselves, listen to each other and listen to the audience everyone will not only be safe but fulfilled. Fulfilled and released » (Coburn & Morrison, 2013, p. 450).

Ainsi, il existe quelques similitudes avec ces autres utilisations du concept : « d'état de clown ». Néanmoins, lorsque j'écris « état de clown », je fais référence au paradoxe entre l'acteur et le clown auquel Philippe Hert (2014) fait référence. En effet,

« il est question d'un corps rendu vivant par un travail, au sens où, en jouant de ses limites, il incarne une libération des convenances corporelles, scéniques et sociales, et témoigne,

dans sa jubilation, de ce que peut exprimer un corps, car ce corps est en même temps maîtrisé » (Hert, 2014, p. 45).

Selon mon expérience de praticien, lorsque le clown que j'incarne s'amuse, il s'exprime, et mon travail d'acteur consiste à repérer ses manifestations physiques qui ne sont pas contrôlées. Par exemple, l'expression du clown peut se discerner autant dans un simple mouvement de sourcils qu'au sein d'un rythme corporel complexe qui affecte la posture ou la démarche. Le défi est de conscientiser, en tant qu'acteur, ces différents jeux corporels et d'augmenter leurs espaces d'expression. Il s'agit ici, selon moi, de la partie maîtrisée du jeu d'acteur. D'ailleurs, Michel Dallaire, lors des stages que j'ai suivis avec lui, disait à répétition qu'il fallait nous garder 5 % de contrôle sur l'expressivité du clown. Ainsi, c'est en « état de clown » que l'acteur et le clown se rendent disponibles l'un à l'autre, ils s'enchevêtrent dans un dialogue corporel qui peut s'avérer d'une intense complexité. Dans son article, Hert réfère à ce moment important où le clown « [...] joue avec les failles de l'acteur et crée une rupture qui ouvre sur une autre expression. Cette autre expression est ce que Michel Dallaire résume par la démesure du clown » (Hert, 2014, p. 40). Afin d'atteindre cette démesure, Dallaire propose un exercice pratique, le : « *Oui, et...* ». Le principe est le suivant : l'acteur accepte constamment les propositions de jeu provenant du clown (le « oui ») pour qu'ensuite le clown les développe en les exprimant davantage (le « et »). Ceci engendre une proposition inédite qui est à nouveau acquiescée par l'acteur (le « oui ») et qui est davantage accentuée par le clown (le « et »). Le jeu se complexifie comme une spirale et cette relation d'écoute et de surenchère tend naturellement vers la démesure et la fantaisie. À ce propos, Dallaire dit que « La fantaisie du clown s'obtient par un jeu rythmé, en surenchère et en « lâcher prise » » (Dallaire, 2015, p. 95). Ainsi, dans l'énoncé du « *Oui, et...* », le « oui » s'inscrit comme la responsabilité d'écoute de l'acteur et le « et » fait référence au travail jubilatoire d'expression du clown. Cependant, l'œil aiguisé et attentif aura également remarqué la virgule et les trois points de suspension. À mon avis, ces signes de ponctuation représentent drôlement bien les points de rencontre (ou ce que Hert appelle la rupture) entre le clown et l'acteur durant lesquels s'effectuent les moments de dialogue entre eux. C'est, en quelque sorte, un moment de suspension pour faire le point et pour permettre à la fois à l'acteur d'alimenter son « état de clown » et au clown de prendre son envol.

« L'état de clown » s'avère donc fondamental à la pratique du clown telle que je la conçois. Ma pratique en art clownesque m'incite à embrasser cette distanciation qui permet au clown de surprendre l'acteur et, conséquemment, d'effectuer une performance expressive qui diffère d'une interprétation construite par l'intellect ou de manière cérébrale.

2. LE CONTEXTE DE LA PERFORMANCE

2.1. Le mot de bienvenue

Il convient de définir et de situer le dispositif du mot de bienvenue en amont d'une exposition d'art, car il s'agit du contexte dans lequel la conférence-performance clownesque associée à ce mémoire-crédation a été présentée. Dans les expositions d'art, les mots de bienvenue, ou les discours d'ouverture, sont généralement présentés lors d'un événement de type « vernissage ».

2.1.1. Le vernissage

Pour débiter avec une définition *stricto sensu*, le dictionnaire *Trésor de la Langue Française informatisé*, un site dédié à l'analyse et au traitement informatique de la langue française, décrit le mot « vernissage » comme étant une : « Inauguration privée d'une exposition artistique ou d'un salon » (TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, s. d.). En effet, Carole Benaiteau, muséographe spécialiste du patrimoine et de la création ainsi qu'autrice de l'ouvrage *Concevoir et réaliser une exposition : les métiers, les méthodes*, abonde en ce sens : « L'exposition est habituellement inaugurée par des vernissages avant l'ouverture au public » (Benaiteau, 2016, p. 128). Il est donc raisonnable de convenir que le vernissage s'inscrit dans une tradition d'inauguration d'exposition et que sa nature événementielle, en considérant qu'il se déroule à un moment précis dans l'espace-temps, lui procure des fonctions qui lui sont propres.

En stipulant que le vernissage est un élément spécifique de l'exposition, Benaiteau lui confère, en plus de son rôle principal relié à l'inauguration, deux autres fonctions. D'une part, il s'agit, pour l'institution qui le prépare, d'un endroit convenu pour effectuer la démonstration de son prestige (Benaiteau, 2016, p. 129). En effet, le vernissage est une circonstance propice pour l'institution de partager, de promouvoir ou d'exposer l'ensemble de ses réussites et ses ambitions.

D'une autre part, le vernissage s'avère également un objet médiatique, dans la mesure où il devient une occasion de communication avec un plus vaste public par le biais des médias (Benaiteau, 2016, p. 129). D'ailleurs selon l'historienne de l'art Beti Žerovc, les médias jouent un rôle d'agent de liaison entre les différents publics, les expositions et leurs promoteurs, car :

« [...] it is through the media that the exhibition transmits its message most widely. For active art viewers, meanwhile, media reports serve, among other things, to constantly stimulate expectations and remind them about the exhibition, which it delivers to them by a different route » (Žerovc, 2018, p. 178-179).

De plus, les institutions peuvent se servir des communications médiatiques lors des vernissages comme un objet de transmission pour influencer le milieu dans lequel ils évoluent. En effet, Žerovc propose qu'un système de communication médiatique efficace avantage ultimement l'exposition, car celui-ci développe un public plus initié et disposé, et donc, plus apte à une interprétation favorable de celle-ci (Žerovc, 2018, p. 179).

Finalement, une troisième fonction s'offre pour les institutions (et pour le public qui y assiste) qui planifient un vernissage en amont d'une exposition. En effet, le vernissage étant le cadre d'une activité de réseautage, les différents acteurs qui y sont conviés utilisent cet événement pour créer des relations.

À ce propos, Martin G Fuller, chercheur en sociologie, a consacré son article, *Less than Friends, More than Acquaintances: Artists, Markets and Gallery Openings in New York*, sur l'importance de se promouvoir en tant que protagonistes impliqués dans le milieu de l'art contemporain. Basé sur une étude de cas à Chelsea, un quartier grouillant de vernissages à New York aux États-Unis, l'article conclut que les *art gallery openings* s'inscrivent comme des moments cruciaux pour offrir la visibilité nécessaire à l'émancipation d'une carrière dans le domaine pour une jeune génération d'artistes. Il va jusqu'à établir une corrélation entre le littéral et le figuré du mot « exposition » en mettant en relation autant les œuvres exhibées en galerie que les corps qui parquent lors des vernissages. De cette façon, il décrit l'importance des activités de réseautage dans les vernissages new-yorkais :

« What is on display at openings is not merely artworks, but the bodies of persons in attendance. They are on display both in the sense of bodies engaged in social performance of, for instance, small talk, but also simply in being a physical reminder to other participants that they exist, they continue to be part of this art world and that they are potentially available for upcoming exhibitions » (Fuller, 2015, p. 125).

En même temps que Fuller décrit une partie du public qui se présente à cet événement social singulier, il propose que l'unicité des vernissages se révèle dans la haute concentration de participants du milieu de l'art contemporain à un moment temporel spécifique et intense (Fuller, 2015, p. 125). Il s'agit, toujours selon lui, d'une forme de rituel pour le milieu (Fuller, 2015, p. 125).

Les vernissages sont des événements qui ont la capacité de regrouper des individus en marge d'une exposition, et ce phénomène s'inscrit dans la nouvelle tendance qu'ont les expositions à développer

un côté événementiel. En effet, il est possible de voir le vernissage faisant partie d'une chaîne d'événements qui constituent l'exposition. Žerovc explique cette chaîne d'événements dans son ouvrage *When attitudes become the norm: the contemporary curator and institutional art*:

« From what was once a relatively static event where the thing that "happened" to the viewer was mainly the artworks, the exhibition has become a chain of actual events, which "happen" not only within the exhibition itself -with interactive works, performances, cabarets, actions, whole interiors, video and audio recordings, etc. -but also in an entire palette of events accompanying the exhibition: symposia, lectures, presentations, "club nights", etc » (Žerovc, 2018, p. 178).

Le vernissage fait donc partie d'une chaîne d'événements qui accompagnent l'exposition d'art. Il s'agit d'événements ayant des fonctions inauguratrices, démonstratives de prestige et d'influence, médiatiques, ainsi que connectives pour les individus du milieu. Naturellement, les mots de bienvenue, présentés lors des vernissages, viennent s'inscrire dans ces fonctions et ils participent à la ritualisation de l'événement. Il est important de préciser que la forme d'un vernissage peut se décliner en une infinité de possibilités qui découlent des valeurs et du caractère propre de l'institution qui le prépare. Cependant, cette recherche se concentre sur la fonction d'inauguration du vernissage, par l'entremise du mot de bienvenue, et, plus précisément, sur celui de l'exposition *Devant l'Informe* à la Galerie UQO.

2.1.2. Les discours inauguraux

Un mot de bienvenue qui ouvre une exposition n'est pas sans rappeler un discours inaugural. D'ailleurs, les universitaires sont bien au fait de ce type de discours qui participe à la tradition académique, et le philosophe Pierre Macherey déclare qu'ils s'inscrivent comme :

« Un moment obligé de toute vie universitaire [...] constitué par des séances de rentrée, qui, en rassemblant symboliquement tous ceux qui participent à cette vie, marquent de façon ostentatoire, avec panache, le fait que commence quelque chose de spécial, qui rompt avec l'ordinaire, et dont l'importance mérite d'être sanctionnée : ceci donne lieu à des proclamations inaugurales en forme de discours plus ou moins étoffés et argumentés » (Macherey, 2010).

Bien entendu, mon expérience universitaire m'amène à corroborer ce constat, car la grande majorité des colloques, des événements de la rentrée et des inaugurations de nouveaux locaux auxquels j'ai participé étaient précédés de discours inauguraux. Même la fameuse sortie à la ferme ovine, organisée dans le cadre du cours d'Atelier II, n'a pas échappé au traditionnel discours d'ouverture.



Figure 1 – Moi à la Ferme Sol.
Photographie : Jose Antonio Granda Guayasamin



Figure 2 - Un feutre de mouton que j'ai fabriqué à la Ferme Sol et offert à ma mère.
Photographie : Denise Brodeur

Sur un ton plus sérieux (ou plus hégémonique, selon l'envergure de votre sens de l'humour), mon cheminement m'a également mis en relation avec plusieurs *Leçons inaugurales* du Collège de France

qui mettent en vedette de grandes pointures intellectuelles⁶ et figures de proue du milieu académique (Barthes, 2008; Bourdieu, 1982a; Foucault, 1971) et ainsi de suite...).

Les politiciens et politiciennes s'avèrent également experts et expertes en la matière, car l'inauguration fait généralement partie de la liste de tâches liées à une fonction politique. Ce type de discours s'inscrit dans leur travail autant de manière ponctuelle, lors des fameuses « premières pelletées de terre » que pour affirmer le commencement de leur « règne ». À ce propos, et à titre d'exemple, les discours d'investiture des présidents américains font partie de l'histoire dès qu'ils sont prononcés et, à notre échelle québécoise, l'Assemblée nationale du Québec encadre, depuis 1914, les discours d'ouverture des premiers et premières ministres (Assemblée nationale du Québec, 2016).

Mais qu'ont en commun ces discours inauguraux ? Premièrement, ils se distinguent par leur position temporelle, c'est-à-dire qu'on les retrouve au début d'un événement ponctuel. Deuxièmement, et symboliquement, ils évoquent de manière solennelle un passage. Ils incarnent un passage au sens où le discours vient altérer la temporalité, car on distingue un changement entre avant le discours et après.

- « Merci, merci ! Cette pelletée de terre confirme que la vocation de ce terrain changera du tout au tout ! »
- « Merci d'avoir voté pour moi ! Je vous ferai oublier votre ancien gouvernement ! »
- « Merci d'être venus en si grand nombre ! L'exposition est **maintenant** ouverte ! »

Plus haut dans le texte, il y a eu mention qu'un groupe d'individus qui assiste à une inauguration s'inscrit dans une situation qui prend une forme ritualisée (Fuller, 2015). Par conséquent, entreprendre l'analyse des discours inauguraux par l'image du rite de passage devient légitime.

2.1.3. Le « rite d'institution »

Les discours inauguraux s'avèrent liés à la notion de rite de passage. Cependant, le sociologue Pierre Bourdieu, en ouverture de son article *Les rites comme acte d'institution*, va plus loin et propose de comprendre plutôt la notion de rite de passage, qu'il trouve légère et incomplète, comme étant partie prenante d'un « rite d'institution » (Bourdieu, 1982b, p. 58). Par conséquent, cette recherche

⁶ Il semble que 25 femmes ont été conviées à participer à cette coutume. 25 femmes sur les 313 *Leçons Inaugurales* répertoriées et éditées par le Collège de France depuis 1945 (Collège de France, s. d.). Cependant, depuis 1945, il y a eu les discours de 19 Pierre, 35 Jean et 15 Jacques.

considèrera que l'inauguration prend son essence dans ce concept que Bourdieu nomme le « rite d'institution », et que celui-ci évoque tout rite qui :

« [...] tend à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire à faire méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime, naturelle, une limite arbitraire ; ou, ce qui revient au même, à opérer solennellement, c'est-à-dire de manière licite et extra-ordinaire, une transgression des limites constitutives de l'ordre social et de l'ordre mental qu'il s'agit de sauvegarder à tout prix [...] » (Bourdieu, 1982b, p. 58).

Afin d'illustrer son propos, Bourdieu donne l'exemple du rite du mariage qui, à l'époque, concrétisait (arbitrairement) et reconnaissait (légitimement) le fait que l'homme était homme (non seulement mari) et que la femme était femme par un procédé solennel (Bourdieu, 1982b, p. 58). En d'autres mots, le « rite institutionnel » du mariage consacrait arbitrairement et légitimait la différence entre les deux sexes (et conséquemment les genres).

Cependant, le « rite d'institution » peut légitimer également d'autres différences, des différences sociales par exemple. Ainsi le « rite institutionnel » de l'investiture, d'un chevalier ou d'un politicien « [...] consiste à sanctionner et à sanctifier, en la faisant connaître et reconnaître, une différence (préexistante ou non), à la faire exister en tant que différence sociale, connue et reconnue par l'agent investi et par les autres » (Bourdieu, 1982b, p. 59). En ce qui concerne un discours inaugural, un individu devient donc investi de la mission de procéder à l'inauguration, une sanctification du passage temporel entre l'avant et l'après, d'un quelconque événement et son auditoire reconnaît cette « sanction » ainsi que cette différenciation.

Par conséquent, la personne qui prononce le discours d'ouverture change de statut parce que l'efficacité symbolique de l'investiture la transforme (Bourdieu, 1982b, p. 59). Bourdieu déclare que la transformation s'effectue, d'une part dans les marques de respect qui lui sont octroyées et, d'une autre part, dans la représentation d'elle-même que se fait la personne investie. Ce changement se traduit également sur l'ensemble de ces comportements, car l'individu se conforme à son nouveau statut qui lui permet d'apposer sanction et sanctification (Bourdieu, 1982b, p. 59). Ainsi, le discours inaugural devient un moment où une personne signifie au public son identité, de manière solennelle, et ce, au regard de tous et « [...] en lui notifiant ainsi avec autorité ce qu'il est et ce qu'il a à être » (Bourdieu, 1982b, p. 60).

En se basant sur le concept de « rite d'institution » de Bourdieu, il est intéressant de voir les discours d'ouverture d'exposition comme des « actes d'institution », qui transforment la représentation de l'orateur ou de l'oratrice en une figure sanctificatrice, ayant l'autorité de faire exister une

différentiation sociale (le passage de l'avant vers l'après) et qui adopte, par conséquent, des comportements relatifs à ce nouveau statut. Ces comportements deviennent, naturellement, des archétypes sur lesquels un humour peut se construire. Cependant, il sera établi au chapitre 4 que les notions de responsabilité et d'autorité affectant la personne investie lors d'un « rituel » d'inauguration posent problème au clown.

2.2. La performativité du discours

Afin de comprendre l'implication du clown dans la performance d'un mot de bienvenue en ouverture d'une exposition, il importe d'explorer, de prime abord, comment l'artiste reprend le discursif à des fins performatives.

2.2.1. Entre humour et autorité

Lorsque le corps de l'artiste reste au centre en tant que dispositif scénique et qu'il incorpore une mise en récit spécifique empruntée à la conférence savante, la performance se transforme en conférence-performance (Uhl, 2013, p. 36).⁷ Il s'agit de la définition de la conférence-performance que propose Magali Uhl dans son analyse des tenants et aboutissants de la conférence-performance avec son article intitulé : *Le mode « conférence ». Un acte performatif, ludique et réflexif*. Le titre de l'article s'inscrit pleinement dans cette recherche, car elle déclare que l'artiste qui endosse le rôle de conférencier le fait couramment de manière ludique (Uhl, 2013, p. 36). Néanmoins, Uhl confirme l'ancrage de la conférence-performance dans le courant de l'art conceptuel du tournant des années 60 et la dépeint comme une « [...] action conceptuelle dans laquelle la présence et le corps de l'artiste sont centraux (comme dans la performance classique), mais où interviennent aussi, et d'une manière caractéristique, le langage et l'idée propres au courant conceptuel » (Uhl, 2013, p. 36).

Au fil de l'article, Uhl réfléchit sur la performativité associée à l'acte de présenter une conférence-performance et sur l'importance de la figure d'autorité qui lui est associée. À ce propos, John

⁷ Anaël Lejeune analyse également les conditions historiques amenant des artistes étasuniens, dans les années 1960, à se réapproprier la pratique discursive par le passage à l'université. Ces artistes, comme Robert Morris, Ad Reinhardt, Dan Graham et Robert Smithson, détournent les motifs classiques de la conférence ainsi que le modèle du conférencier en critiquant « l'autorité » qu'ils représentent (Anaël Lejeune, 2018, p. 43).

Langshaw Austin, dans son ouvrage *How to Do Things with Words* (Austin et al., 1975) propose que la performativité soit réalisée par le langage, c'est-à-dire que les énoncés réalisent l'acte qu'ils déclarent lorsqu'ils sont exprimés par un locuteur habilité. L'auteur donne l'exemple de circonstances telle que le baptême d'un navire (« Je baptise ce bateau le Queen Elizabeth ») afin de mettre en lumière sa théorie des performatifs : « dire, c'est faire » (Austin et al., 1975). Ainsi cette formulation proposée par Austin prend de l'importance dans une conférence-performance, puisque le mode discursif rejoint ainsi sa « parole performative » (Cotton, 2016, p. 4) et met de l'avant l'importance langagière de la conférence-performance. En combinant le langage et la mise en scène corporelle du conférencier,

« La performance agit donc ici comme un performatif puisqu'elle permet de rendre visible un dispositif : celui d'un mode de transmission historique du savoir, la conférence, interrogeant ainsi sa légitimité actuelle. Les artistes pointent par conséquent la contingence historique d'une forme sociale, celle de la conférence ou de la leçon, mais en utilisant aussi une narration résolument contemporaine, faite à la fois de second degré humoristique et de narration de soi, ce qui leur permet de rencontrer leur public » (Uhl, 2013, p. 38).

En plus de se baser sur les conditions préalables d'Austin qui encadrent le performatif du dispositif de la conférence-performance, Uhl cite également Pierre Bourdieu alors qu'elle explique que l'orateur, soit l'artiste-conférencier, devient reconnu et légitime par son discours qui « [...] influence la réception du public » dans une performance ritualisée (Uhl, 2013, p. 37). La conférence-performance devient alors elle-même une représentation artistique du « rite d'institution » de Bourdieu.

Uhl détaille l'impact discursif et performatif de la conférence-performance et comment celle-ci influence sa relation avec l'institution en ces termes :

« En déplaçant la performance artistique sur le terrain des formes de l'énonciation scientifique, en les révélant, les artistes questionnent de l'intérieur les normes sociales sur lesquelles s'appuie ladite institution pour transmettre le savoir et asseoir sa légitimité, au premier rang desquelles la conférence. Ainsi, en s'emparant des atours de la science, les artistes mettent en évidence la forme du discours situé et incarné pour exhiber le réel pouvoir de l'orateur qui possède les règles du jeu de l'institution » (Uhl, 2013, p. 38).

Ces explications de Uhl permettent de tracer un parallèle entre le dispositif du mot de bienvenue et celui de la conférence-performance, et ainsi de concevoir la performance de l'artiste-conférencier comme une altération de l'autorité institutionnelle. D'ailleurs, le clown s'avère peut-être l'expert de la destruction de l'archétype de la conférence, car si elle s'avère performée, celle-ci :

« [...] redevient ce « jeu sérieux », cette scène cathartique où se rejouent le social et ses rapports de domination et de captation symbolique, créant par conséquent un nouvel espace pour la réflexion, voire la critique, mais qui n'occulte toutefois pas la dimension proprement ludique du jeu » (Uhl, 2013, p. 38).

Certains spectacles produits par des clowns solistes ont déjà été inspirés par le médium de la conférence. Je réfère ici à Jos Houben avec sa conférence nommée *l'Art du rire* (Houben, 2013). Dans ce spectacle, Houben décrit une série de mécanismes clownesques en les expliquant par son jeu physique précis (Hert, 2014, p. 42). Sa technique est fluide et son personnage de conférencier est sensible aux réactions du public. Ainsi, au fil de ses explications « sérieuses » sur les mécanismes clownesques, tels que l'accident ou le travail corporel de silhouettes et de démarches, on comprend que Houben utilise le discours comme prétexte à son propre travail clownesque.

Dans le même ordre d'idée, la sommité française du domaine clownesque, Ludor Citrik, présente un spectacle intitulé *Clownfêrence ou nuancier clown* (Paga, 2019). Dans un article de la revue *Jeu*, Annab Aubin-Thuot décrit comment le personnage de Ludor Citrik, joué par Cédric Paga, présente ses recherches sur le clown de manière touchante, et en abordant des sujets comme sa marginalisation et sa monstruosité (Aubin-Thuot, 2021, p. 36). Paga n'hésite pas à incarner le clown de manière *trash*, ce qui pourrait trouver écho dans une partie de la vision du clown de Michel Dallaire, car selon lui : « les clowns, ce sont des êtres qui en chient » (Aubin-Thuot, 2021, p. 36). Cependant, toujours selon Aubin-Thuot, Paga flirte davantage avec la technique du bouffon que la technique clownesque. De plus, tout comme Houben, le sujet de sa conférence est également « le clown ». Mon approche par cette recherche création est tout autre, car si j'aspire à m'imprégner de l'énoncé universitaire avec une méthode clownesque, je n'expose pas le clown comme l'objet du discours.

Néanmoins, ces exemples laissent à penser que le clown peut s'inscrire dans une conférence-performance de type « mot de bienvenue ». Par contre, lors d'une telle performance, est-ce que le « rite d'institution » s'avère perturbé et, si tel est le cas, en quoi la légitimité et l'autorité consacrée à l'orateur, soit au clown-conférencier, s'en trouvent-elles affectées ? Avant de mélanger le tout davantage avec l'implication spécifique de la pratique du clown dans une conférence-performance, il est pertinent de confronter les notions présentées précédemment face au cas d'Andrea Fraser, une artiste contemporaine jouissant d'une renommée internationale.

2.2.2. Le cas d'Andrea Fraser

La performance a lieu le 26 septembre 1997 à l'occasion des mots de bienvenue qui lancent l'exposition *inSITE97*. *INSITE* est un organisme binational, basé dans la région limitrophe de San Diego/Tijuana, qui organise des expositions d'art contemporain. L'organisation vise à promouvoir l'interaction culturelle et artistique entre les États-Unis et le Mexique en explorant les thèmes de la frontière, de l'identité et de la diversité à travers un vaste catalogue d'installations artistiques. Son exposition produite en 1997, *inSITE97*, focalise sur la présentation d'œuvres en extérieur ainsi que l'implication du public dans cet espace.

C'est dans ce contexte qu'Andrea Fraser livre *Inaugural Speech*. Intégrée aux autres discours d'ouverture, Fraser adopte différents rôles d'orateur et déroge de la prise de parole attendue de l'artiste. Au fil de son allocution, elle se glisse dans la peau de différentes figures d'autorité, telles que le bailleur de fonds ou le politicien, en ajustant son discours selon leurs propres programmes et intérêts (Breitwieser et al., 2015). Raffinée et documentée, l'œuvre dévoile au grand jour les mécanismes de pouvoir qui s'intègrent aux discours d'ouverture d'expositions et qui peuvent influencer et façonner les perceptions du public. Elle critique la construction sociale de l'exposition et amène le public à réfléchir aux structures de pouvoir dissimulées à la frontière entre l'art et la politique.

Le livre *The laughing stalk : Live comedy and its audiences* propose une entrevue avec Andrea Fraser par Judith Batalion au sujet de l'œuvre *Inaugural Speech* ainsi que sur la pratique de l'humour discursive et sa réception de la part du public.

Aux premiers abords, il se dégage un lien intéressant avec mon propre mot de bienvenue, et ce, au-delà du lien filial qui existe évidemment entre les deux. D'abord, je rejoins Fraser en me référant au sentiment d'imposteur qui m'a accompagné dans la préparation de ma performance, lorsqu'elle déclare : « Most of the thousand people in the audience had no idea who I was. Why on earth would they listen to me for twenty minutes? It was terrifying. I just HAD to be funny » (Batalion, 2012, p. 274). Ma performance était bien plus courte et bien plus modeste, mais je partageais ce sentiment également.

Cependant, la performance de Fraser s'avère également une critique institutionnelle et le contenu de l'œuvre et la manière dont elle expose sa pratique discursive vont secouer le lien entre l'institution et le pouvoir. Il faut dire que Fraser s'inscrit dans la deuxième vague de la critique institutionnelle des

années 1990-2000 en compagnie d'artistes tels que Hans Haacke, Daniel Buren ou Michael Asher (Schweitzer, 2016). La particularité de cette seconde génération « [...] se distinguerait par la reconnaissance de la participation (directe ou indirecte) de l'artiste, ce sujet supposé savoir, à la réalité qu'il dénonce, ou qu'il rejette » (Bonin, 2016, p. 6). Dans le cas de sa critique institutionnelle par sa performance *Inaugural Speech*, elle raisonne son œuvre ainsi:

« [...] what Inaugural Speech was REALLY about was the institution of the speech itself, as a ritual form, and the relation of delegation, recognition, and legitimation that structure and bind the hierarchies of power at work in the political and cultural context of its performance » (Batalion, 2012, p. 275).

Évidemment, son style humoristique s'avère fort différent du mien, car sa vision s'engage, à mon avis, davantage vers la satire, ce qui s'éloigne d'un travail clownesque. Le premier indice qui m'amène à considérer son travail comme une satire est son rapport ironique avec le public. En effet, elle construit son humour de manière à ce que la tranche élite de spectateurs deviennent à la fois le regardeur et le sujet critiqué : « The people, on whose behalf we are supposedly subverting or exposing the powers that be, become, in effect, the objects, the butt of the joke, at whose credulousness or naiveté we laugh with other insiders, other people in the know » (Batalion, 2012, p. 277). Ce côté mordant et cinglant envers ce public initié, mais également témoin de l'œuvre, se rapproche davantage à la pratique du bouffon que du clown, ce dernier tentant plutôt un rapprochement émotionnel en complicité avec son public (Hesla, 2016). Le psychologue Roger Kreuz propose qu'un sentiment d'inconfort pour le public se retrouve dans le registre comique de la satire, et celle-ci implique nécessairement une critique sociale (Kreuz & Roberts, 1993, p. 102).

De plus, dans sa taxinomie du « Monde des amuseurs publics », Cézard (2014, p. 17) décline les différents types de théâtres physiques comiques selon leur style d'humour et la satire intervient, généralement, lorsqu'un personnage de bouffon se met au travail plutôt qu'un clown. D'ailleurs, Jacques Lecoq, grand professeur de clown et de théâtre physique, corrobore également cette proposition, et Aubin-Thuot le paraphrase lorsqu'elle écrit que « [...] la différence entre clown et bouffon, c'est qu'il est de coutume de se moquer des clowns, tandis que les bouffon·nes se moquent de nous » (Aubin-Thuot, 2021, p. 36). Le rapport de force entre le personnage et l'audience est renversé, ce que confirme également Paga : « Le clown est amoral, c'est-à-dire qu'il découvre la moralité sur l'instant. Alors que le bouffon connaît très bien les enjeux sociaux » (Aubin-Thuot, 2021, p. 36). Ainsi, si la parodie sait faire partie de l'attirail comique qu'utilisent les clowns, la satire, elle, semble appartenir davantage aux bouffons, et Philippe Gaulier, grand maître du comique, est éloquent lorsqu'il s'agit de définir les bouffons :

« Le bouffon joue comme pas un acteur ne l'a fait avant lui, sauf les mauvais, comme cela est interdit au théâtre. Il parodie les salauds qui lui avaient commandé de partir loin du royaume des hommes et de Dieu. Et la parodie n'est pas gentille du tout car quand le bouffon qui y va à fond la caisse dans son désir, plaisir, volupté, délectation, de railler, contrefaire, désire dans son cœur, son corps, que sa victime, le fumier qui l'avait proscrit, se voyant ridiculiser de la sorte, meurt d'une crise cardiaque. Un rituel parodique dont la mission serait de zigouiller les méchants » (Gaulier, 2007, p. 53).

Bien que Gaulier fasse mouche dans sa perception du personnage de bouffon, le terme parodie dont il fait mention ici ressemble davantage à ce qui est généralement appelé une satire; c'est-à-dire une parodie, critique et acerbe, ayant un sujet d'une portée sociale.

Pour revenir à Fraser et à son œuvre *Inaugural Speech*, il est important de souligner qu'elle l'a développée sur le principe du « rite d'institution » de Bourdieu. En entrevue avec Batalion, elle déclare :

« Pierre Bourdieu, in *Language and Symbolic Power*, rejects a purely linguistic model of the performative. He argues that it is the institution that acts from certain positions of speech, and this functions through a delegation of authority and legitimacy in which the audience participates with its own acts of recognition and legitimation » (Batalion, 2012, p. 274).

Ainsi, il est très intéressant de réaliser qu'elle implique également le public dans la consécration de l'orateur, ce qui porte à penser qu'elle réfléchit à sa conférence-performance de manière globale et qu'elle réplique le rituel du mot de bienvenue pour toutes les parties en présence. En effet, l'audience fait partie du rituel. Ce n'est donc pas sans raison que Fraser commence chacune de ces différentes allocutions par une multitude de : « Thank you » (Batalion, 2012, p. 280-287). Il s'agit d'une référence directe à Bourdieu qui énonce que « Les témoignages de respect [...] sont autant de répétitions de l'acte inaugural d'institution accompli par une autorité universellement reconnue [...] » (Bourdieu, 1982b, p. 63). Ces marques de respect s'avèrent cruciales pour l'institution du « rite d'institution », car « [...] ils ont valeur de serment d'allégeance, de témoignage de reconnaissance, à l'égard de la personne particulière à qui ils s'adressent mais surtout à l'égard de l'institution qui l'a instituée [...] » (Bourdieu, 1982b, p. 63). Le public joue le jeu également, car le public y croit, même en riant, et le « rite d'institution », c'est « La croyance de tous, qui préexiste au rituel » (Bourdieu, 1982b, p. 63).

Par conséquent, Fraser déconstruit le « rite institutionnel » et questionne ainsi la pertinence de ces mots de bienvenue qui ouvrent généralement ce type d'exposition. Elle le fait de manière humoristique, certes, mais dans un style qui rappelle plutôt la satire. La question qui suit est donc (finalement) : et le clown, comment perturbe-t-il le « rite d'institution »?

Cependant, il m'apparaît important de poursuivre ce texte de manière à illustrer d'où provient ma propre vision de l'art clownesque et comme je suis de nature romantique et nostalgique, j'aimerais élaborer sur les personnages marquants qui ont façonné et influencé, directement et indirectement, ma pratique.

3. LE CLOWN

« Il y a peut-être un processus
générique mais après il n'y a
pas un clown, il y a des clowns
en fonction de ce que l'on est,
chacun... de notre vécu, de
notre passé, de notre corps, de
notre pensée, de ce qui se passe
autour de nous »
(Cézard, 2014, p. 78).

3.1. Ma lignée clownesque

Dans cette section, je passe promptement en revue les visions du clown de Jacques Lecoq (1921-1999), Philippe Gaulier (1943-) et Michel Dallaire (1952-2018) afin de les mettre en lumière et ainsi démontrer comment elles ont influencé ma propre pratique et, conséquemment, ma conférence-performance *Jeux de mots* (Carey, 2022).

Selon James Hesla, il est possible de relier l'existence du « nouveau clown », à travers son environnement esthétique et conceptuel, à Jacques Lecoq (Hesla, 2016, p. 24). C'est la figure initiale sur laquelle s'appuie la manière dont j'incarne le clown. De plus, Hesla affirme que Lecoq a inspiré une multitude de disciples qui, à leur manière, ont fait évoluer la pratique clownesque. D'ailleurs, il est important de noter que parmi les élèves de Lecoq se trouvait Philippe Gaulier, un professeur avec lequel Michel Dallaire a pris des cours de clown quelque part entre 1970 et 1974 (Cie Le Bazar Ambulant, s. d.). Comme je l'ai mentionné plus haut, je suis l'un des élèves de Dallaire, mais le lien filial entre ces trois clowns devenus maîtres semble direct et fondamental. Il est donc important, dans un premier temps, de les présenter chronologiquement, afin de voir comment leurs pratiques ont évolué. Dans la deuxième partie de ce chapitre, j'utiliserai leurs connaissances pour élaborer les notions clownesques d'authenticité de soi et du raté.

3.1.1. Jacques Lecoq

Jacques Lecoq est un professeur de théâtre renommé mondialement qui a fondé, en 1956, l'École internationale de théâtre à Paris. Lecoq est lui-même influencé par le travail de Jacques Copeau (1879-1949) qui, dès le début du 20^e siècle, enseigne des techniques de jeu masqué (Hesla, 2016, p. 60). Ainsi, tout comme Copeau, Lecoq continue de développer une expertise dans les registres théâtraux corporels, comme le masque neutre et la *Comedia Dell'Arte*. Dans son ouvrage, *Le corps poétique*, Lecoq explique le processus pédagogique qui guide les étudiants de son école, mais il précise que ce n'est qu'à partir des années 1960 qu'il commence à s'intéresser à l'enseignement du clown (Lecoq et al., 2016, p. 153).

Fort de son expérience de pédagogue, il affirme : « Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui, en s'exprimant, font rire » (Lecoq et al., 2016, p. 153). Lecoq met de l'avant sa thèse principale : l'acteur trouve son propre clown (son « clown premier »). Dans son mémoire de maîtrise, la clowne Ana Milena Velasquez Angel partage ses sensations lors d'un exercice fait à l'école de Jacques Lecoq afin de favoriser la recherche de son propre clown. Elle écrit : « Il fallait un état de disponibilité totale de la part de l'acteur pour jouer le jeu proposé dans la recherche du clown, pour trouver son caractère en lui-même [...] » (Angel, 2005, p. 44). Afin d'aiguiller la quête des étudiants et étudiantes à trouver leur propre clown, Lecoq propose plusieurs exercices de ressenti corporel et d'improvisation destinés à favoriser une interprétation inconsciente et non délibérée (Angel, 2005, p. 79; Hesla, 2016, p. 130; Lecoq et al., 2016, p. 155).

Ainsi, en tant que grand initiateur d'une conception corporelle du jeu d'acteur (Yembergenova & Kabdiyeva, 2023, p. 287), Jacques Lecoq a galvanisé l'inclusion de la pratique du « nouveau clown » dans le répertoire du théâtre physique. Cependant, il est intéressant d'examiner comment l'un de ses plus éminents élèves, Philippe Gaulier, a développé et interprété ces enseignements pour créer sa propre approche pédagogique du clown. D'ailleurs, Michel Dallaire a suivi des cours avec lui dans les années soixante-dix.

3.1.2. Philippe Gaulier

De tous les élèves de Lecoq, Philippe Gaulier s'avère possiblement le plus reconnu grâce à son succès comme professeur de clown (Hesla, 2016, p. 66). Gaulier a étudié à l'école de Lecoq de 1968 à 1970,

pour ensuite y enseigner jusqu'en 1979 (Hesla, 2016, p. 66). C'est ensuite qu'il forme sa propre école de théâtre qu'il trimbale entre Londres et Paris, et ce, depuis 40 ans (Ecole Philippe Gaulier, s. d.).

En 2007, dans son livre intitulé *Le Gégèneur*, Philippe Gaulier partage son expérience comme pédagogue. Le texte prend la forme d'un dialogue avec un intervieweur, que le maître prend plaisir à appeler « gégèneur ». Drôle de titre, s'il en est, car : « By the late 1950s, French electro-torturers preferred a specific device that was multifunctional and linked to their routine activities, the field telephone or *gégène*. Indeed, the word *gégèneur* became synonymous with torturer » (Rejali, 2009, p. 198). Au fur et à mesure du livre, il devient cependant de moins en moins clair qui torture qui, car le gégèneur se prend dans la gueule toute la puissance comique et sarcastique du maître de plein fouet. À coup d'insultes, de ridiculisation et d'apartés présomptueux qu'il puise dans sa gigantesque culture générale (artistique, historique, géographique...) Gaulier crée d'immenses failles dans le fragile guidage de l'intervieweur. Un sous-entendu évident à son enseignement qui n'est pas réputé pour être effectué dans la douceur, mais plutôt d'une honnêteté crasse et déstabilisante pour ses stagiaires (Hesla, 2016, p. 67).

De manière crue et parfois carrément vulgaire, Gaulier écrit qu'il n'a rien à cirer de la vérité dans le jeu de l'acteur, car selon lui, il est le fruit de l'imagination et donc, conséquemment, toujours faux. Il s'agit de sa thèse principale sur sa conception du théâtre : « Quand le jeu ne titille pas l'imagination, celle-ci somnole. Le public s'emmerde. Le théâtre vit de jeux et d'amusements » (Gaulier, 2007, p. 13).

En basant l'ensemble de sa vision du théâtre, tous styles confondus (dont le clown), sur le jeu, et ce, de manière littérale et radicale, Gaulier confirme le plaisir comme l'unique combustible possible à l'acteur. Selon lui, « C'est l'amour du jeu qui différencie un bon acteur d'un mauvais. L'amour du jeu ? Il remonte à l'enfance, se nourrit du plaisir de la lumière, de l'amour de la vie, de la sensualité, de la volupté et de l'humour » (Gaulier, 2007, p. 31). En combinant ces deux notions principales, soit la quête du faux par l'imagination et la recherche du plaisir, il en vient à la conclusion que : « La vérité tue le plaisir d'imaginer » (Gaulier, 2007, p. 32).

De la philosophie clownesque directe et provocatrice de Gaulier, je passe à une approche plus intime et personnelle avec Michel Dallaire.

3.1.3. Michel Dallaire

J'ai été initié à la pratique de l'art clownesque alors que je suivais le cursus de stages développés par le regretté Michel Dallaire. Celui-ci a consacré sa vie à l'enseignement de l'art clownesque à l'école dont il était le fondateur, soit *Le Hangar des mines*, en France. En effet, Dallaire m'a enseigné les rudiments de ce métier exigeant, et l'ensemble de l'apprentissage de sa technique clownesque s'est déroulé principalement à l'oral, à l'observation des autres stagiaires et par l'effort de la pratique de l'art devant public. Néanmoins, ma rencontre avec Dallaire, ainsi que sa conjointe Christine Rossignol-Dallaire, a profondément bouleversé ma vie et ma pratique artistique et, au fil du temps, un lien étroit s'est développé avec eux. C'est pour cette raison qu'à la différence des courts portraits que j'ai réalisés de Lecoq et Gaulier, celui-ci est davantage mon témoignage de sa personnalité hors du commun et de l'homme à qui je souhaite rendre hommage.

Dallaire est décédé le 20 décembre 2018. Lorsque j'ai appris la nouvelle de son dernier envol, j'étais presque nu comme un ver, arborant seulement une culotte en dentelle et une paire de bottes en cuir roses à talons hauts. À *stand-by* cinq minutes, dans les coulisses d'une salle de spectacle de Nuremberg, un collègue avait lu la triste information sur les réseaux sociaux et il m'avait immédiatement averti. Ce soir-là, aucun membre du public n'a su qu'une minute avant qu'il n'entre sur scène pour les faire rire, des larmes ruisselaient encore des yeux de cet idiot en petite tenue. Onze ans auparavant, c'était sous la supervision de Dallaire qu'il avait entrepris l'apprentissage de l'art du clown.

Pour décrire l'homme qu'il était, je laisse Christine Rossignol-Dallaire, sa conjointe, mais également clowne et metteuse en scène, décrire son mari ainsi : « Ce qui frappe aux premiers abords, c'est sa façon d'être là, entièrement présent à lui-même et aux autres. C'est sa haute silhouette et surtout ses yeux immenses qui vous traversent de part en part » (Dallaire, 2015, p. 6).

Sa collaboratrice pour l'écriture de son livre *Le clown l'art la vie*, Élise Ouvrier-Buffer, quant à elle, écrit :

« Et puis, un jour d'avril, j'assistais à une Master Class donnée par Michel Dallaire. J'arrivais dans une salle comble et c'est attablé, seul en scène, une bière dans une main et une cigarette dans l'autre, que je le vis pour la première fois. Sa déconcertante décontraction face au public et à la loi en vigueur sur le tabagisme m'a d'emblée amusée. Il aurait pu mettre les pieds sur la table, s'accroupir sur la chaise ou se faire couler un bain devant nous avec le même naturel » (Dallaire, 2015, p. 14).

Malgré cette description légèrement frondeuse, je peux ajouter que Dallaire incarnait à la fois, et paradoxalement, le respect ainsi qu'une certaine réserve. D'ailleurs, dans un article de la *Voix de l'Est* paru juste après son décès survenu à Roubaix, en France, l'une de ses meilleures amies, Gaëtane Roy, affirme que le Sherbrookoïse d'origine était en fait peu bavard. Elle l'honore en disant : « Dans la vraie vie, c'était un grand timide, un homme de peu de mots. Ce n'était pas un placoteux ou un bullshiteux. C'était un ami très fidèle, très réservé et discret » (Brochu, 2018)⁸.

Artistiquement parlant, il était particulièrement difficile de rester indifférent au travail en profondeur, au niveau technique et émotionnel, qu'il était en mesure d'effectuer avec ses stagiaires. Le réalisateur du documentaire, *La balade des êtres libres*, Nicolas Gayraud, le confirme dans le journal français *Sud-Ouest* du 16 novembre 2015:

« Arrivé au Hangar des Mines, je ne connaissais pas Michel Dallaire, j'ai commencé à le filmer. J'ai alors vu des personnes, des stagiaires, puis des pleurs, des ouvertures et des envolées. J'ai perçu la peur de ne pas être, la peur de ne pas réussir, la peur de ne pas être aimé [...]. Au fil des jours, un glissement s'est fait sentir, un glissement sous terrain. En moi, aussi [...] Quelque chose devenait possible, les limites se fissuraient et le rire venait consolider l'amour généré... » (Sud-Ouest, 2015).

À mon tour maintenant ! Le jour de notre première rencontre, alors que j'ai encore les idées embrumées par le manque de sommeil d'un vol transatlantique duquel je suis fraîchement débarqué, je cogne à la porte d'une maison blottie entre un vieux hangar et une colline, en plein milieu des Cévennes. J'entends « Entrez, ce n'est pas barré ! ». Je rentre chez Michel Dallaire pour le voir assis tranquille sur le divan, la tête derrière son journal préféré, *L'Équipe*. Nous nous approchons pour nous saluer poliment, le feu du poêle à bois me réchauffe. Le regard droit sur moi, Michel me pose la question à laquelle j'avais déjà répondu ceci lors de notre premier contact par téléphone : « Oui, je dispose de dix ans pour me consacrer à l'apprentissage du clown ». Il fait un petit signe de tête et il se

⁸ Le titre de l'article de Brochu, *Nombreux hommages pour Michel Dallaire, cofondateur du Cirque du Soleil*, renferme cependant une information erronée. Si certaines rumeurs ont déjà circulé dans le milieu à ce propos, sa conjointe Christine Rossignol-Dallaire rectifie le tir, le 3 janvier 2023, dans une publication sur son profil du réseau social Facebook: « Michel n'a jamais été co-fondateur du cirque du Soleil, comme l'a affirmé un journaliste ... Il y a joué les premières années de sa création, et si sa compagnie la Ratatouille et ses grands compères de l'époque avec qui il adorait jouer (Gérardo Avila, Doug Vernon et Wayne Hronek) ont largement participé au succès du cirque, Michel n'en a jamais revendiqué la paternité. Pour deux raisons essentielles : il n'avait aucune habileté sociale pour créer une entreprise de cette envergure, et surtout n'avait aucune espèce d'intérêt pour ça. Le directeur administratif et fondateur était Guy Laliberté et le metteur en scène Franco Dragone, avec qui il a entretenu sa vie durant, des relations lointaines, mais néanmoins respectueuses ». (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3100708096889291&set=a.1655097248117057>, consulté le 3 janvier 2023)

dirige nonchalamment vers le réfrigérateur : « Bon ben ! Tu vas-tu prendre une bière d'abord ? ». Il se rassoit et pose ses pieds sur sa table de salle à manger puis les croise avec désinvolture. Il m'invite à me joindre à lui ; il avait cuisiné. Son regard revient vers le mien. Il le percute. La brume se dissipe alors lentement.

Selon moi, il est évident que cette personnalité singulière que je tente de dépeindre s'est développée ainsi, car sa pratique du clown s'inscrivait à chaque instant de sa vie. Il en fait mention sur la quatrième de couverture de son ouvrage *Le clown l'art la vie* (Dallaire, 2015), lorsqu'il écrit : « Plus qu'un métier, le clown a toujours été un guide spirituel pour moi. Il est omniprésent dans ma vie et je l'aime profondément ». J'ai vu qu'il était capable d'aimer, comme père et mari certainement, mais également en tant que pédagogue ; il enseignait dans la bienveillance. Indéniablement, la démarche de Dallaire, comme performeur ou enseignant, dépasse le cadre de la seule performance clownesque, elle va puiser dans l'épanouissement de l'individu en dehors des contraintes sociales. Par exemple, plusieurs éléments, somme toute normalisés dans notre société occidentale, étaient complètement écartés de sa vie. Je pense ici à des éléments comme ressentir la pertinence d'avoir un compte bancaire ou encore avoir l'envie d'être facilement joignable grâce à de nouvelles bébélles technologiques. Pour Dallaire, une ligne téléphonique filaire et la poste pour des lettres manuscrites étaient des supports communicationnels plus que suffisants. Comme le clown, il vivait dans l'intemporalité et se nourrissait du moment présent.

Sa personnalité est donc étroitement liée à sa pratique du clown ainsi qu'à son enseignement. D'ailleurs, selon lui, le clown est un électron libre, et pour que, techniquement, le clown s'émancipe, le corps de l'acteur doit avoir une liberté de mouvement complète. Le corps doit être en mesure d'exprimer de manière authentique et sans censure (Dallaire, 2015, p. 7). De plus, je pense que ce qui revenait le plus souvent lors des stages que j'ai suivis sous sa direction, était la recherche du plaisir. En effet, il affirmait régulièrement que « la recherche du plaisir devrait être le moteur de notre vie » (Dallaire, 2015, p. 129).

Mon « éducation » clownesque provient donc de ce concept principal qu'est la recherche du plaisir afin de trouver une « authenticité » dans l'incarnation du clown. C'était l'objectif principal des stages que j'ai suivis avec Michel Dallaire et Christine Rossignol-Dallaire et cet appel à la jubilation semble provenir de l'inspiration d'un travail clownesque basé sur l'expression physique que Lecoq a transmis à Gaulier et qui a percolé jusqu'à moi par le lien filial qui existe entre les méthodes de Gaulier et

Dallaire. Par conséquent, il est possible de dire que j'incarne un clown qui descend de la lignée pédagogique du « nouveau clown » que Lecoq a initié.

3.2. Deux notions qui encadrent la performance du clown

Dans cette section, je fais la synthèse de deux notions qui ressortent systématiquement, selon James Hesla, d'une activité clownesque. Le mot « activité » se veut ici inclusif, autant au niveau des propositions performatives que des événements où l'apprentissage du clown est à l'honneur, et ceci indépendamment du terrain d'intervention (scène, espace public, hôpital, professionnel ou amateur...). Je propose donc de cerner, à prime abord, l'authenticité de soi dans la pratique du clown afin de constater, par la suite, qu'elle s'avère essentielle et prépondérante au développement du raté clownesque.

3.2.1. L'authenticité de soi exprimée par le clown

Au théâtre, le débat entourant la notion d'authenticité fait rage depuis belle lurette, et plusieurs grands penseurs, praticiens et intellectuels ont réfléchi à cette idée complexe. Hesla la résume ainsi :

« Emotional and psychological sincerity and its corollary authenticity have been a central concern of generations of theatre practitioners and scholars from Stanislavski to Joseph Chaikin. Furthermore, observers from Diderot to Auslander have pointed out that the very notion of “authenticity” is fraught with complex and contradictory meanings and repercussions » (Hesla, 2016, p. 14).

Les notions qui encadrent l'authenticité au théâtre et dans la performance évoluent selon les époques et les cultures. Cependant, bien que les styles théâtraux changent, il semblerait que, depuis l'Antiquité, le théâtre s'avère le résultat d'une présence immédiate du public face à l'interprète, et que par sa nature éphémère, le théâtre devient un plaisir fugace qui n'est disponible et vivant que dans l'instant présent, authentique et vrai (Schulze, 2017, p. 5). Par contre, dans ma propre vision de la pratique clownesque, l'authenticité ne se retrouve pas dans l'incarnation d'un vrai état émotionnel de l'acteur, ainsi que le propose des penseurs importants du monde théâtral comme Stanislavski (1984) ou Lee Strasberg de l'Actor Studio (2014). Il incombe plutôt à l'acteur qui s'incarne dans le clown de bien cerner ses propres expériences de vie et d'être apte à jouer avec elles (rappelons Gaulier ici; « la vraie vérité », elle emmerde).

En effet, la pratique du clown s'inscrit davantage dans ce que Denis Diderot (1713-1784) préconisait, au-delà du risque professionnel que cela posait à l'époque, à savoir que c'est à l'acteur d'indiquer l'état émotionnel de son personnage, plutôt que d'être au service d'une émotion authentique à insuffler à un personnage fictif (Hesla, 2016, p. 15). Il semblerait donc que l'authenticité du clown se retrouve plutôt dans le jeu unique de l'acteur et, pour qu'il soit en mesure de s'exprimer de manière unique, toujours selon Diderot, l'acteur doit avoir fait un processus de prise de conscience relative à son expérience (Abbt & Schmieden, 2018, paragr. 17). Dans la pratique clownesque, cette prise de conscience commence alors que l'acteur et clown se rencontrent, phénomène que Cézard appelle, non sans jeu de mot, la « (con)-vocation »⁹ (Cézard, 2014, p. 100). Ainsi, à partir de cette convocation, l'authenticité de la personne qui s'incarne dans le clown commence à se refléter dans ses performances de manière ludique et unique.

L'émergence d'un clown

Il est intéressant de constater que la convocation à la pratique clownesque, chez plusieurs artistes, survient à un moment où ils ont grandi en maturité et suite à certains bouleversements personnels. De plus, le cheminement vers le clown se ponctue généralement d'échecs et de passages difficiles. La convocation comme artiste clown est reliée à l'expérience de l'individu et mon parcours ne semble pas s'y soustraire. D'ailleurs, même les maîtres semblent reconnaître qu'une certaine maturité est requise pour commencer à développer une pratique clownesque et que le cheminement est parsemé d'embûches.

Dans le cas de Jacques Lecoq, il propose à ses étudiants de ne commencer le travail sur le clown qu'à la fin de la deuxième et dernière année d'étude. Lecoq affirme qu'il « [...] place volontairement ce travail en fin de parcours, car le clown demande une expérience forte à l'acteur » (Lecoq et al., 2016, p. 158). Comme si le clown refusait de laisser tomber son lien filial avec le cirque, « Les jeunes sont à l'exploit [...], les vieux n'en sont plus capables, ils deviennent clowns, expression d'une maturité. D'une sagesse ! » (Lecoq et al., 2016, p. 158). Angel offre un aperçu de la maturité nécessaire afin de s'initier au travail clownesque au sein de l'école de Lecoq. Selon elle, il faut d'une part « [...] la maîtrise de multiples connaissances apprises pendant les premières années de formation, et d'autre part une

⁹ Dans le monde des clowns, le mot habituellement péjoratif « con » est généralement utilisé pour indiquer que le clown est sur la bonne voie, et ce, indépendamment du genre de l'acteur ou l'actrice. Michel Dallaire disait fréquemment que pour devenir clown, l'acteur devait « accepter d'être con » (Seznec & Ouvrier-Buffer, 2014, p. 11).

liberté créatrice qui naît avec la solitude du comédien au début de son parcours professionnel » (Angel, 2005, p. 6).

Gaulier, quant à lui, ne s'attaque à la pratique du clown que dans les quelques dernières pages de son livre sur sa méthodologie théâtrale (Gaulier, 2007). Sa pédagogie sur l'art du clown semble échapper à une méthode d'enseignement claire (comparativement à son étude de l'acteur, par exemple), comme si la liberté expressive qui qualifie la pratique du clown empêche toute tentative de la cerner. Lorsque le gendarme lui demande :

« - Qu'avez-vous à déclarer ?

- Que je suis un con intégral.

- La police n'en a que faire de votre degré de connerie. Qu'avez-vous fait au café « Le Drapeau » ?

- J'y ai bu du chablis.

- Combien ?

- Je ne m'en souviens plus.

- Pourquoi avez-vous bu ?

- Pour oublier !

- Oublier quoi ?

- Que je suis un con.

- Vous l'avez déjà dit !

- Je le répète.

- Qu'avez-vous désiré oublier ?

- Ma méthode ! » (Gaulier, 2007, p. 149).

C'est clair comme de l'eau de piquette, non ?

De son côté, Dallaire affirme, sur la quatrième de couverture de son ouvrage, s'être perdu en tentant d'écrire un livre théorique et exclusivement en prose sur la technique clownesque (2015). Son livre *Le clown, l'art, la vie* (Dallaire, 2015) ne voit le jour que lorsqu'il se résigne à le terminer sous la forme d'un recueil de pensées, dans lequel on retrouve celle-ci : « Plus un clown vieillit, moins il en fait et plus il est efficace » (Dallaire, 2015, p. 55). Néanmoins, Christine Rossignol-Dallaire confirme que

« Devenir clown est long et difficile. Il [Dallaire] prévient les jeunes élèves au premier cours : « Si vous n'avez pas 10 ans à mettre, laissez tomber ». Le clown exige une connaissance et une acceptation de notre propre ridicule » (Dallaire, 2015, p. 9). Autrement dit, l'acteur doit être en mesure d'assumer ses difficultés, ses échecs, ou ses ratés, sur scène comme dans son expérience de vie.

Dans son enquête sur le métier de clown, Cézard affirme que « Les clowns sont socialisés moins jeunes que les artistes de cirque » (2014, p. 78) et qu'ils se sont dissociés du milieu du cirque pour devenir une pratique distincte (2014, p. 70). En effet, il semble y avoir eu une évacuation complète de l'enseignement du clown dans les deux plus grandes institutions occidentales de formation en arts du cirque. Ni le site web de l'École nationale de cirque de Montréal (ENC) (École nationale de cirque, s. d.) ni celui du Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne (Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne, s. d.) n'indiquent avoir de formateurs spécifiques en arts clownesques au sein de leur corps professoral. Ceci diffère du temps où j'étudiais les arts du cirque à l'ENC de 1996 à 2001. Les clowns n'ont donc plus vraiment leur place dans ces endroits fréquentés par de jeunes personnes en âge d'exploits acrobatiques et « Leur cursus s'apparente plus fréquemment à une cumulation de stages dans différents lieux et à travers différentes formes d'arts parfois après un parcours de vie aléatoire marqué par une autre profession, des études, une cumulation d'emplois » (Cézard, 2014, p. 78).

Bref, la convocation à l'art clownesque arrive généralement tardivement, après que l'acteur ait accumulé une pluralité d'expériences de vie, ce qui implique qu'il aura vécu, vraisemblablement, sa part d'échecs. De plus, Cézard repère que cette convocation à la pratique clownesque intervient lors d'un moment charnière de la vie d'un individu, un moment difficile ou un accident biographique (maladie, deuil, etc.) et cette nouvelle orientation devient alors un événement positif dans la vie de l'acteur (Cézard, 2014, p. 97). Il s'agirait dans ces cas d'une réparation biographique qui « [...] est liée à la volonté de célébrer la vie qui est inhérente à la représentation du clown » (Cézard, 2014, p. 97). Ainsi, « Le clown permet d'offrir une voie de réconciliation avec l'échec tel qui est entendu socialement ou personnellement » (Cézard, 2014, p. 97).

Mon expérience personnelle va en ce sens. J'ai cogné à la porte de l'art clownesque alors que ma carrière de jongleur s'essouffait. J'étais devenu blasé de cet emploi et les contrats se faisaient de plus en plus rares. J'ai alors tenté de travailler sur l'idée d'un spectacle avec ma conjointe cantatrice, Marie-Claude Chamberland, afin de retrouver le plaisir sur scène. Seulement, nous frappions un mur. Une incompréhension artistique sévère freinait le commencement de notre collaboration comme

partenaires de jeu, et cela nous a poussés à rechercher différents stages de formation clownesques. Nous étions dans un moment de précarité économique et nos vies allaient être chamboulées par la naissance de notre premier enfant.

Ce sont autant les échecs que les défis auxquels j'ai été confronté qui m'ont ouvert la porte de la pratique de l'art du clown et j'en suis ravi. Quinze ans plus tard, mes échecs ne sont plus une faiblesse, mais bien une fenêtre sur mon propre vécu qui s'incarne, authentiquement et de manière unique, dans la performance clownesque. Sur scène, je laisse le clown s'approprier et jouer avec les événements, bons et moins bons, qui ont constitué le continuum de ma vie.

La personnalité trouble du clown

Il a été constaté que la pratique clownesque demande une maturité propice à l'acceptation de ses propres faiblesses afin de prendre plaisir à jouer avec elles. Mais qui est assez sain d'esprit pour jubiler de son propre désarroi ?

Diderot suggère que, au théâtre, l'acteur doit rester à l'écart de « lui-même », de peur d'être emporté par l'émotion (Hesla, 2016, p. 14). Il apparaît ainsi que, au moins depuis le 19^e siècle, un profond questionnement ait été soulevé sur l'ambivalence entre l'acteur et son personnage, et la pratique du clown ne semble pas y échapper. À ce propos, Jacques Lecoq rappelle que « le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue » (Lecoq et al., 2016, p. 153). Il y a donc un jeu, une relation entre l'acteur et le clown. Il s'agit en outre d'un jeu dangereux, qui, toujours selon Lecoq, devrait inciter à la prudence. En effet, il déclare qu' « il faut éviter que les élèves ne se prennent au jeu de leur propre clown, car c'est le territoire dramatique qui rapproche le plus l'acteur de sa propre personne » (Lecoq et al., 2016, p. 158).

Il y a donc une dualité qui s'opère au sein même de la pratique du clown sur scène. Il s'agit de la coopération entre l'acteur et le clown que Michel Dallaire résume simplement par : « L'acteur travaille et le clown s'amuse » (Dallaire, 2015, p. 86). Expert des notions identitaires, Cézard exprime cette problématique d'une autre manière :

« Si je est un autre, il en va de même pour le personnage du clown qui peut fonctionner pour le comédien à la manière d'un double identitaire. [...] Il correspond au démarrage du processus de construction de l'esthétique qui donne lieu à la redéfinition d'une structure identitaire personnelle. Ce dédoublement n'est pas sans évoquer la notion de folie et de l'état schizophrène qu'elle peut prendre » (Cézard, 2014, p. 107).

D'ailleurs, son ouvrage *Les « Nouveaux » clowns*, Cézard (2014) documente les conditions historiques et certains exemples de personnalités qui ont mené à lier la figure du clown à la folie. Ces figures remontent au Moyen Âge avec les Fols en Christ, dit les « clowns d'Église », soit des moines, des paysans ou parfois des nobles, qui prenaient la décision, aidée par un appel divin, de jouer au marginal le jour et de prier la nuit. Jean-Claude Roberti décrit ainsi les raisons du comportement des Fols en Christ, ainsi que les conséquences sur leur personne :

« Leur but était de provoquer chez leurs concitoyens une prise de conscience de la vanité de l'existence, ainsi d'ailleurs à partir du XVI^e siècle en Russie que de souligner les abus du pouvoir politique. On peut donc l'assimiler à une forme particulière du spectacle de rue, fondé sur la dérision, avec cette différence que le Fol en Christ ne jouissait pas toujours de l'impunité du comédien. Nous connaissons de nombreux cas où il était rossé par la foule qu'il avait choquée, emprisonné ou exécuté par le pouvoir politique qu'il avait dénoncé » (Roberti, 1999, p. 18-19).

Parmi les exemples de figures clownesques reliées à la folie, on retrouve également le célèbre tueur en série psychopathe américain, John Wayne Gacy (1942-1994), qui s'habillait en clown pour attirer ses victimes et, d'un côté plus rigolo, le fabulateur Otto Witte (1872-1958), un acrobate allemand qui disait avoir été couronné Roi d'Albanie (Cézard, 2014, p. 32). Cette recherche n'a certainement pas la prétention ni l'intention de fournir une liste exhaustive de ces figures qui semblent avoir favorisé un certain rapprochement entre la pratique clownesque et la folie, néanmoins, il est possible de convenir que ce phénomène est bien documenté.

Aujourd'hui encore, plusieurs clowns sont sensibilisés à ce « dédoublement » central à la création du personnage clownesque, car « Le clown se présente comme un autre soi qui échappe au contrôle et aux conventions sociales » (Cézard, 2014, p. 107). Selon la clowne Annie Fratellini : « Son univers se situe en dehors du réel. Il ne tient pas un rôle, il est un autre lui-même » (Cézard, 2014, p. 107). Ce type de déclaration saurait rappeler, en effet, l'état schizophrène dont fait mention Cézard et les symptômes dissociatifs qui y sont parfois rattachés. La psychiatre et psychothérapeute Muriel Salmona, qui étudie les troubles de la personnalité causés par différents traumatismes, décrit quelques symptômes dissociatifs : « [...] sentiments d'irréalité, de confusion, de dépersonnalisation, avec la sensation d'être spectateur de sa vie, d'être toujours à côté des événements, [...] » (Salmona, 2013, p. 7) et la personne qui souffre de cette dépersonnalisation « [...] aura l'impression d'être en représentation » (Salmona, 2013, p. 7). Ainsi, dans la création de certains personnages de clown, certains acteurs choisissent de mettre en scène leurs propres problématiques et leurs sentiments difficiles dans leur incarnation clownesque (Cézard, 2014, p. 107). Il y a donc certainement un risque d'envisager le travail du clown comme une démonstration déséquilibrée, dissociée ou

dépersonnalisée. Il s'agit d'une situation dont fait mention Miguel Borrás dans son mémoire de maîtrise et il explique que la frontière entre le clown et la personne qui l'incarne s'avère minime (Borrás, 2002, p. 8-9).

Bien qu'il y ait un lien entre la folie et la représentation du clown dans l'univers collectif, je tends à me dissocier complètement de ce rapprochement, et ce, pour deux raisons. Premièrement, je considère que la pratique du clown est un travail d'acteur. Il s'agit d'entraîner son corps, de manière **maîtrisée**, vers « l'état de clown », et cela en poussant l'expression jusqu'en dehors des limites des conventions sociales, scéniques et corporelles. Cette expressivité démesurée carbure à la jubilation du clown dans les limites proposées par l'acteur (Hert, 2014, p. 45). Dallaire le confirme, « la démesure du clown n'a rien à voir avec la folie. Elle consiste simplement à exprimer ce qu'il ressent avec autant d'intensité que ce qu'il vit » (Dallaire, 2015, p. 33). Bien entendu, le clown chamboule les convenances et les aprioris, cependant « le clown n'est pas un fou mais un excessif qui ne se censure pas » (Dallaire, 2015, p. 33). D'ailleurs, celui-ci insiste sur l'importance d'utiliser le vocable, « fantaisie », plutôt que celui de « folie ». Pour lui, la fantaisie est le

« Style ludique par excellence, il montre l'imagination et la virtuosité du clown sans que celui-ci ne les mette en avant. C'est l'art de l'envol et du lâcher prise. Il révèle le contrôle technique de l'acteur et la liberté du clown qu'il met au service du plaisir du jeu » (Dallaire, 2015, p. 187).

Deuxièmement, comme je suis de ceux qui considèrent le travail clownesque comme l'accomplissement d'un lâcher prise ou d'un abandon corporel, je me détache par conséquent d'une approche guidée par la cérébralité ou l'état psychologique de l'acteur (qu'il soit sain ou non). Clairement, je serais ravi de prendre un verre de Chablis avec Gaulier, au café « Le Drapeau », afin qu'on puisse tonitruer en chœur : « Ceux qui au théâtre recherchent la vraie vérité et non pas celle du faux ne sont que des prédicateurs fanatiques, des culs vrais qui jamais ne seront faux. Dommage » (Gaulier, 2007, p. 32). En effet¹⁰, il semble pertinent d'éviter de concevoir un numéro de clown centré sur le psychologique de l'acteur qui le performe et qui rechercherait cette « vraie vérité » qui irrite autant Gaulier que Diderot. Cézard mentionne que, généralement, le clown sur scène se détache des aspects biographiques véridiques de la vie de l'acteur (2014, p. 113) afin de se concentrer sur « [...] des sentiments et à des émotions qui rassemblent et que tout le monde est susceptible de comprendre, de développer » (Cézard, p. 113).

¹⁰ *En effet* et non pas *sous l'effet* de l'alcool.

Je suis un clown descendant de Lecoq ayant comme but principal de jouer avec « son propre dérisoire » (Lecoq et al., 2016, p. 153). Mais, j'ai également un fragment héréditaire provenant de l'influence de Gaulier, car dans ce double jeu avec le clown, je lui rappelle :

« Viens! Je te donnerai ta lumière vitale. Suis-moi! J'exhiberai assez de plaisir dans mon jeu que chacun pensera que tu existes. Sois sage! S'il t'arrive d'aspirer à vivre par toi-même, de prendre ma place, je te zigouille illico » (Gaulier, 2007, p. 32-33).

Mais surtout, je me souviens de mon mentor qui tente de me remettre à l'ordre sur cette mince ligne qui sépare le clown de l'acteur :

« L'acteur installe les règles du jeu afin de canaliser l'énergie de son clown sur des thèmes, rythmes, situations, styles d'humour, ... précis ». / « L'acteur suit le clown et donne l'espace nécessaire à son expression naturelle afin qu'elle se développe plutôt qu'elle ne se disperse ». / « L'acteur encadre le clown et lui permet une régularité dans ses performances ». / « Le clown est un acteur qui se sublime dans le plaisir » (Dallaire, 2015, p. 86).

J'imagine donc la distanciation entre l'acteur et le clown de manière altruiste, c'est-à-dire que le plaisir de jouer avec ses propres faiblesses se transmet vers un public, car « la souffrance d'un clown, quoique souvent profonde, ne l'accable pas puisqu'il la transcende et provoque chez ceux qui le regardent un sentiment de liberté et de bien-être qui le transporte » (Dallaire, 2015, p. 35). Ainsi, il est possible de supposer, comme mentionné par Cézard, que grâce au « [...] cadre du spectacle, le clown permet également à son public de s'immerger dans cet ailleurs et donc de vivre, par procuration, un autre soi » (Cézard, p. 113). C'est ainsi que j'imagine la performance d'un clown : bienveillante et envoutante pour le public. L'acteur s'incarne, avec authenticité dans le clown, mais à des fins purement jubilatoires.

3.2.2. Le raté

Selon Hesla, le raté est intrinsèquement lié à la relation qu'alimente l'authenticité de l'acteur et son incarnation clownesque. Il propose également que: « what is significant to the flop [le raté] is the fact that the spectator can clearly see the performer's authentic, uncensored emotional and psychological state in the immediate aftermath of their failure, rather than focusing on the failure itself » (Hesla, 2016, p. 18-19). L'acteur habite « l'état de clown » et « c'est par les faiblesses et les échecs de l'acteur que le jeu démesuré du clown pourra s'affirmer » (Hert, 2014, p. 40).

En effet, la pratique clownesque, pour plusieurs pédagogues, s'appuie sur l'échec. Pour Jacques Lecoq « [...] la transformation d'une faiblesse personnelle en force théâtrale fut de la plus grande importance

pour la mise au point d'une approche personnalisée des clowns, pour une recherche « de son propre clown » qui est devenue un principe fondamental » (Lecoq et al., 2016, p. 153). Toujours selon Lecoq, le clown doit proposer au public un « exploit » et ses tentatives de réussite l'entraînent nécessairement vers l'échec qu'il nomme « le bide ». Lecoq discerne d'ailleurs deux types de « bide ». Premièrement, il y a le « bide de prétention » alors que le clown croit en son succès, malgré le fait qu'il rate et deuxièmement, le « bide de l'accident » lorsque le clown rate sans équivoque (Lecoq et al., 2016, p. 158). Bref, Lecoq place l'échec du clown au centre de sa vision clownesque : « Le clown est celui qui « prend le bide », qui rate son numéro et, de ce fait, place le spectateur en état de supériorité. Par cet échec, il dévoile sa nature humaine et profonde qui nous émeut et nous fait rire » (Lecoq et al., 2016, p. 155).

Philippe Gaulier continue dans la même veine. En effet, Hesla affirme: « Like Lecoq, Gaulier structures his class around the notion of failure: the student is given an impossible task, fails, and in their failure, their authentic Self is visible to the audience who is able to laugh » (2016, p. 170). De plus, Gaulier prétend que le clown fait rire par hasard (Gaulier, 2007, p. 123-124). Ce rapport au hasard provient nécessairement des ratés du clown, car selon Gaulier, le clown n'a aucune aspiration au succès. Au contraire! « Vouloir être clown est une hérésie. La volonté emmerde » (Gaulier, 2007, p. 129). Pour Gaulier, l'accomplissement apparaît être nuisible à l'émergence du clown, car c'est le témoignage de l'imbécilité humaine qui porte les rires du public (Gaulier, 2007, p. 138). Ainsi, Gaulier prône que le raté, non volontaire, place l'acteur à fond dans l'humus d'un territoire fertile à l'épanouissement du clown et « le public rit du ridicule et de l'humanité de l'andouille. Peu du gag » (Gaulier, 2007, p. 115).

Les ratés involontaires prennent également une place importante dans les réflexions de Michel Dallaire : « En apprivoisant ses faiblesses, le clown reconforte son public et le rassure » (Dallaire, 2015, p. 54). Cependant, pour lui, les ratés et les échecs vont bien au-delà des actions, ils s'étendent à son associabilité : « Les défauts sociaux se transforment chez le clown en qualités scéniques » (Dallaire, 2015, p. 53). Afin d'enchaîner sur le même thème, il évoque que les échecs vécus et exprimés par le clown deviennent un élément bienfaisant pour la société, car ils proviennent d'une recherche de plaisir et ceci entraîne et favorise une perception optimiste de la vie (Dallaire, 2015, p. 24).

L'importance du raté dans la pratique clownesque est donc prépondérante. C'est pourquoi la suite de cette recherche s'intéresse à comprendre en quoi le clown est voué à rater lorsqu'il tente l'exploit d'inaugurer une exposition.

4. UN MOT DE BIENVENUE RATÉ

À la lumière des notions présentées précédemment, il va de soi que l'autorité conférée à la personne qui effectue un discours d'ouverture vient se positionner au centre de la problématique liée à l'humour par la pratique clownesque, et ce, pour deux raisons.

Premièrement, le discours d'ouverture est un terroir fertile à la dérision, on le remarque avec la pluralité des différentes parodies de discours inauguraux repris par différents styles comiques (Hoffman, 2017). La parodie de la figure d'autorité par un clown, ou par son cousin le bouffon, s'inscrit dans une longue tradition comique « [...] notamment celle du Fou du Roi – où la scène parodique traverse et bouscule la scène sociale, tel un miroir tendu là où s'exercent le pouvoir, le débat, le commerce ou le culte... » (Bonange, 1999, p. 90). Selon Dallaire, la parodie est un outil très intéressant pour le clown, et il la décrit ainsi : « Plus qu'une imitation, la parodie sert à montrer le ridicule d'un comportement humain en le poussant jusqu'à la démesure » (Dallaire, 2015, p. 185). Bien qu'une analyse du style humoristique de la parodie jouée par le clown soit intéressante, je me focalise davantage, dans ce mémoire-crédation, sur la posture intrinsèque du clown dans un contexte où l'autorité lui est conférée. De plus, la parodie a déjà fait l'objet d'une multitude de recherches (Bertron, 2014; Davis, 2012; Hutcheon, 2000), et une ouverture vers ce style humoristique ne pourrait se résumer qu'à quelques pages.

Deuxièmement, le clown entretient une relation ambiguë avec l'autorité. En effet, Jean-Bernard Bonange propose que : « Le clown se place à la périphérie de l'institution : c'est un *ex-centrique*. Cette position comparable d'une certaine façon à celle de l'épistémologue – en fait un protagoniste particulier dans le rapport au pouvoir » (Bonange, 1999, p. 91). De cet angle, il est possible d'imaginer qu'un clown effectuant un discours inaugural ne saisisse pas nécessairement l'essence de la fonction d'inauguration, et que les autres fonctions seront également chamboulées ou mises à mal. C'est normal, car le clown rate! Et cet insuccès s'avère la fondation même de sa pratique (Gaulier, 2007; Hesla, 2016; Lecoq et al., 2016). En effet, il a été clairement démontré, au chapitre 3, que la notion de raté et la propension qu'a le clown à jouer avec ses échecs sont au centre de la pratique clownesque.

Paradoxalement, le clown doit tendre vers la réussite, et ce fait s'avère indissociable de la vision clownesque que je partage avec Michel Dallaire. Dallaire propose qu'un « exploit promis » devient le

prétexte de la performance du clown, soit sa raison d'être sur scène, et il écrit que le clown travaille sans relâche « [...] afin de respecter la promesse faite au public » (Dallaire, 2015, p. 182). Ainsi, tenter de réussir l'exploit devient fondamental pour le clown qui « [...] n'utilise jamais une technique qu'il ne contrôle pas, par respect ou par peur de la bafouer. Les « ratés » sont voulus et contrôlés » (Dallaire, 2015, p. 57). Ainsi, l'acteur en « état de clown » maîtrise son expression corporelle, démesurée par la surenchère du clown, et le raté percute alors que le clown s'accroche au succès, ou à tout le moins, à son rêve inébranlable d'une réalisation réussie, magistrale, mais utopique.

On peut donc en conclure que l'humour du clown intervient dans un espace créé à l'interstice entre la tentative de performer son exploit avec une grande conviction et la venue inévitable du raté. Ce point de rencontre crée néanmoins un humour particulier qui diffère d'un humour plus raisonné comme celui, par exemple, d'un humoriste qui n'embrasse pas le raté. Cézard explique ainsi la posture d'infériorité dans laquelle se place le clown afin de générer son style comique :

« Un one-man-show [un humoriste] c'est quelqu'un qui arrive à être intelligent et en haut du public. Il fait rire parce qu'il est au-dessus. Le clown est différent, il essaye d'être par en bas. Lui, il fait dire « il est plus con que moi et en même temps il me rappelle que je suis un con » » (Cézard, 2014, p. 144).

C'est donc dire à quel point l'orgueil n'a pas de place dans un travail clownesque. L'acteur qui s'incarne dans un clown ne tente pas de se secourir lui-même ou de préserver la santé de son égo alors que les ratés font tout dérailler.

Il est possible de distinguer cette différence mentionnée précédemment, celle entre le travail de l'humoriste et celui du clown, dans la performance d'Andrea Fraser. Elle explique que l'utilisation de l'humour dans *Inaugural Speech* avait un but stratégique, soit celui de percuter le public et de garder son attention : « The audience had no reason to recognize or receive my speech. So comedy – being funny – was a very self-conscious, strategic way of securing the attention of the audience » (Batalion, 2012, p. 274). Cependant, même si Fraser utilise l'humour dans son mot de bienvenue, elle continue malgré tout d'exercer un pouvoir de sanction et de sanctification grâce à une performativité discursive non loin, selon ses propres mots, de celle du démagogue (Batalion, 2012, p. 274), se plaçant ainsi au-dessus de son public. Ainsi, malgré la critique institutionnelle propre à son œuvre et sa teinte humoristique, Fraser garde le rôle autoritaire du conférencier investi par le « rite institutionnel » d'inauguration. C'est en cela que son travail comique diffère de celui du clown.

Lorsque l'on place le clown à cette fonction, on peut s'attendre à ce qu'il rate l'essence même du « rite d'institution », c'est-à-dire qu'il ne réussisse pas à prendre la place qui lui est due. En effet, le clown

rate autant dans ses actions que dans ce qui est socialement attendu d'un individu. Cézard évoque ici que « les bases du travail clownesque sont déterminées par une subversion des attentes sociales. Le clown peut alors s'offrir le luxe d'être incompetent, en échec social ou en quête de soi » (2014, p. 115). En effet, parce que le clown rate constamment, et particulièrement dans la représentation de sa fonction sociale, il est possible de dire que :

« [...] le clown porte des signes marquant sa marginalité, son extériorité. Il symbolise le ratage, la « société négative », pour reprendre l'expression de Maurice Lever qui écrit encore « ce qui fonde son existence sociale, c'est qu'il se projette lui-même dans l'aire de l'exclusion » » (Bonange, 1999, p. 91).

Néanmoins, c'est grâce à cette même exclusion, au fait qu'il est un *outsider*, que le clown arrive à redevenir pertinent, car son incompréhension des valeurs sociales le maintient « [...] en dehors du jeu social fonctionnel pour gagner en liberté de jeu et en pouvoir de signification » (Bonange, 1999, p. 91). Je crois d'ailleurs que le pouvoir de signification du clown devient de plus en plus important, proportionnellement à l'effort qu'il déploie à tenter de réussir à s'inclure, de manière fonctionnelle, dans le jeu social. Cependant, pour laisser le clown pousser cette tentative de réussite à son maximum, tout en sachant qu'elle ratera, l'acteur doit faire preuve d'abnégation. Le clown, incarné par un acteur mature acceptant ses faiblesses, inverse leur perception négative en prenant plaisir à jouer avec elles. Mais à quelle fin? La réponse pourrait-elle se retrouver dans le rapport qu'entretient le clown avec son public, car « à la différence d'autres personnages de théâtre, le clown a un contact direct et immédiat avec le public, il ne peut vivre qu'avec et sous le regard des autres » (Lecoq et al., 2016, p. 156).

Dans le cas présent, soit la performance d'un mot de bienvenue d'une exposition d'art porté par le clown, il est important de noter que deux forces ritualisées se chevauchent. Premièrement, il y a, bien entendu, le « rite d'institution », présenté dans les sections précédentes de cette recherche, mais également « l'ensemble des conventions qui encadrent le spectacle en amont telles que la sélection, la mise en scène, les répétitions, la première, et pendant son déroulement comme le salut, les applaudissements, se rapproche d'une combinaison de rites » (Cézard, 2014, p. 53). Généralement, le clown évolue dans ce qui est permis de nommer un « spectacle », et sa relation avec un public devient importante. En effet,

« Le public est donc partie prenante de cette convention pour entrer dans l'illusion de la vie du personnage ou, plus précisément, du clown en tant que figure ou mythe plus qu'en tant que personnage. Le spectateur peut s'abandonner à cette illusion sans être dupe car le jeu du clown n'est pas réaliste ou naturaliste mais stylisé » (Bonange et al., 1999, p. 57)

Le spectacle devient donc l'espace où s'établit un lien entre le clown et le public et, évidemment, le canal de communication principal s'avère le rire.

Selon Philippe Hert, le clown se « met à nu » devant le public, il exprime avec transparence ses états émotionnels, et il écoute la validation du public (les rires). Hert explique comment cette réaction du public vient affecter « l'état de clown », car « [...] sans rire, le clown ne peut plus avoir de jeu et ne sait plus s'il est juste » (Hert, 2014, p. 36). Même si, toujours selon Hert, il ne s'agit pas du seul objectif du clown, les rires confirment que la communication s'ouvre avec le public et « dès lors l'identification du public au clown se fait dans un jeu subtil et conjoint, entre distanciation, par son ridicule, et empathie, par la proximité de ce qu'il montre avec nos propres vies et sa manière de nous le montrer » (Hert, 2014, p. 36). De son côté, Philippe Gaulier ne passe pas par quatre chemins : « Le boulot d'un clown est de faire éclater de rire les spectateurs. Un clown qui ne déclenche que des sourires est un mime honteux » (Gaulier, 2007, p. 123). N'en déplaise aux mimes... C'est sans ménagement qu'il semble narguer Jacques Lecoq lorsqu'il écrit : « Comment trouver son clown? En suivant cet adage à la lettre : quand les rires fusent le clown n'est pas loin. Quand les rires s'estompent, il se tire » (Gaulier, 2007, p. 123). D'un ton plus nuancé, Dallaire suggère plutôt que, pour nous, les clowns, « notre seul guide devrait être les rires du public » (2015, p. 135). En effet, Dallaire considère « [...] le clown comme un artisan qui a la responsabilité de faire rire au même titre que le plombier a la responsabilité de faire circuler l'eau » (Dallaire, 2015, p. 77). Évidemment, le « rire » est une notion en soi qui a fait l'objet d'une multitude de recherches, et les raisons qui le génèrent sont multiples et dépassent largement le cadre de ce texte. Dans cette optique, je me contenterai de citer Marie-Claude Chamberland qui, elle-même, cite Jean Sareil, lui-même tiré du texte de Jean Emelina (1996, p. 11) : « [...] après tant de siècles et tant de travaux, il faut bien constater que le rire résiste à tout essai d'explication d'ensemble et se moque de tous ceux qui croient en avoir délimité les causes » (Chamberland, 2024, p. 35).

Je propose donc de retenir que les rires du public semblent s'avérer d'une importance capitale pour le clown, autant comme un outil de communication qui favorise la complicité avec celui-ci que comme un instrument de validation dans la progression de son travail scénique. Ainsi, lors d'un spectacle de clown, le public s'inscrit dans le rituel et Hesla propose de voir les rires comme un exemple de la complicité qui se crée entre le clown et le public. Il s'agit, en fait, d'un accord tacite. Un pacte qui confirme que le clown et les spectateurs sont au même endroit, au même moment, et qu'ils partagent et contribuent ensemble à la dynamique du spectacle (Hesla, 2016, p. 132).

Cet accord entre le clown et le public n'est pas sans rappeler la performance d'un artiste-conférencier qui base son œuvre sur un contrat tacite avec le public. Le public accepte le fait que l'artiste-conférencier sortira vraisemblablement de la figure du conférencier classique, autant par sa forme que par le fond de son propos. C'est ainsi que Magalie Uhl propose de comprendre la transgression que l'artiste-conférencier effectue lors d'une conférence-performance :

« Et même si ce qu'il dit est vrai, c'est un vrai qui ne se déploie pas selon les principes argumentatifs classiques ou les règles de la rhétorique aristotélicienne, encore moins selon l'habitus universitaire et le travail discursif de la démonstration savante telle qu'elle est inculquée de génération en génération » (Uhl, 2013, p. 38).

Cependant, si le clown propose le prétexte d'une conférence comme l'exploit à accomplir devant public, non seulement il dérogera des principes argumentatifs classiques ou des règles académiques, mais, en plus, il ratera, comme prévu par les prémisses de la pratique du clown. En ratant, le clown passe ainsi à côté de l'importance et de l'utilité de l'exploit promis. Le ratage (et la manière dont il est joué) devient l'exploit en soi.

C'est donc sans surprise que le clown rate également l'exploit de faire un mot de bienvenue d'une exposition d'art. Cet échec se discerne dans son incapacité à suivre les règles discursives précédemment établies dans une certaine tradition, mais également par l'impossibilité du clown à participer socialement au « rite d'institution ».

La pratique du clown s'inscrit donc en marge du « rite institutionnel » de l'inauguration par le biais de l'humour, comme il en a été question avec la conférence-performance critique *Inaugural Speech* d'Andrea Fraser en tant que parodiste ou satiriste. Cependant, le clown semble participer à cette déconstruction davantage par l'échec de son intégration sociale au rituel, car ses tentatives de sanction et de sanctification deviennent caduques et, ainsi ratées, l'intérêt de leur fonction se réduit à néant. Le clown rate donc de performer le « rite institutionnel » alors qu'il tente, sans succès, de saisir la responsabilité, ou l'autorité qui lui est investie, d'inaugurer une exposition. C'est fondamental à son art : « Le clown ne recherche pas le pouvoir, il le partage car la responsabilité qu'implique toutes formes de pouvoir l'emmerde au plus haut point » (Dallaire, 2015, p. 33). N'est-ce pas justement un franc exemple de ratage (ou d'exploit clownesque, c'est selon) que, à la conclusion du mot de bienvenue par le clown, une autre personne doive sauter dans la mêlée pour s'assurer que l'acte d'inauguration de l'exposition se concrétise dans une performativité, somme toute, plus ritualisée... et surtout moins ratée (Carey, 2022 [7:58]).

CONCLUSION

Cette recherche a commencé par établir la problématique entourant la performance de mon allocution, un mot de bienvenue, lors d'un vernissage d'exposition d'art. Ce mot de bienvenue est devenu le prétexte, ou « l'exploit promis », de ma pratique du clown dans mon cursus à la maîtrise en pratiques des arts. Le clown peut choisir parmi une grande variété d'exploits, mais Michel Dallaire propose que, principalement, « le clown s'intéresse à toutes les techniques liées au spectacle vivant (danse, musique, théâtre ...) [...] » (Dallaire, 2015, p. 58). Cette considération s'avère importante pour ce projet de recherche création, car la focalisation de Dallaire sur les techniques du spectacle vivant explique peut-être pourquoi mes tentatives d'imbriquer le clown dans ma pratique de l'ébénisterie avaient été difficiles et déstabilisantes. Conséquemment, en choisissant finalement la performance d'un discours inaugural, je rapprochais naturellement le clown de l'un de ses terrains de jeu favori ; le spectacle devant public.

Ainsi, la première section du deuxième chapitre a été utilisée pour définir la contextualité des mots de bienvenue qui se déroulent lors des vernissages d'exposition. Il a été proposé que la fonction inauguratrice du mot de bienvenue d'exposition s'avère constituante de ce que le sociologue Pierre Bourdieu nomme un « rite d'institution », un rite qui sanctionne et sanctifie ultimement des différences sociales. Dans la seconde section, en se basant sur les écrits de Magali Uhl, il a été énoncé que des discours portent l'œuvre des artistes-performeurs qui s'imbriquent dans le mode opératoire de la conférence-performance. C'est ainsi que le discours d'ouverture d'Andrea Fraser présenté lors de l'exposition inSITE97 a été analysé. Il s'agit d'une œuvre qui réunit autant le « rite institutionnel » d'inauguration que certains mécanismes humoristiques, comme la satire.

Le troisième chapitre aborde la pratique clownesque de manière plus précise. En effet, après avoir exploré les grandes lignes des pédagogies clownesques de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier et Michel Dallaire, il a été démontré, à l'aide des recherches de Philippe Hert, que l'art du clown apparaît lorsque l'acteur habite un « état de clown ». À ce moment, l'acteur, de manière maîtrisée, accepte ses propres faiblesses et laisse le clown jouer avec elles dans un jeu corporel spontané. Ce jeu, créé par une spirale de surenchère, amène inmanquablement le clown dans la situation où il rate l'exploit qu'il s'était convaincu de présenter au public.

C'est la question de recherche - en quoi la conférence-performance *Jeux de mots*, ce mot de bienvenue clownesque, a-t-elle failli à remplir sa promesse ; soit celle d'inaugurer une exposition d'art ? - qui a aiguillé l'ensemble de l'argumentaire. L'objectif était d'observer si l'hypothèse initiale, celle qui proposait que le clown, par sa propension à rater l'exécution de ses exploits, ne pût que faillir à la tâche d'effectuer l'inauguration d'une exposition.

En ce qui me concerne, il est clair que la valeur de la fonction d'inauguration d'un discours par un clown est médiocre. Le clown tend, non sans conviction, à rater, d'une part les différentes actions qu'il entreprend, mais d'une autre part, plus importante à cette recherche, son inscription dans une position sociale cohérente. Il a été établi que le clown incarne une marginalité et que, en raison de celle-ci, « [...] il contribue à déconstruire certaines données sociales » (Cézard, 2014, p. 136). C'est ainsi que le clown réussit à perturber le « rite d'institution », en présentant le mot de bienvenue d'un vernissage (l'exploit). La nature *d'ex-centricue* du clown est fondamentale, puisqu'il évolue en périphérie de l'institution et ne comprend pas la charge d'autorité et de responsabilité qui vient avec le statut d'investi lorsqu'il tente d'inaugurer. Conséquemment, il rate son inclusion dans le « rite d'institution » de l'inauguration.

Ainsi, non seulement, le clown ne saisit pas l'autorité qui lui est conférée, mais en jouant authentiquement avec les faiblesses de l'acteur, il se crée un humour dans un rapport d'infériorité, mais en complicité avec le public. Ceci n'est pas sans rappeler la conclusion de l'article : *Les rites comme actes d'institution* de Bourdieu (1982) lorsqu'il écrit :

« Le véritable miracle que produisent les actes d'institution réside sans doute dans le fait qu'ils parviennent à faire croire aux individus consacrés qu'ils sont justifiés d'exister, que leur existence sert à quelque chose. Mais, par une sorte de malédiction, la nature essentiellement diacritique, différentielle, distinctive, du pouvoir symbolique, fait que l'accès de la classe distinguée à l'Être a pour contrepartie inévitable la chute de la classe complémentaire dans le Néant ou dans le moindre Être » (Bourdieu, 1982b, p. 63).

Alors que le clown devient inefficace dans son opération de sanction et de sanctification et que le pouvoir symbolique lui échappe par nature, peut-il alors devenir un agent de changement ? Un agent liant, qui, en s'excluant lui-même de cette lutte de classe dont parle Bourdieu, prône l'unisson plutôt que la catégorisation qu'implique la légitimation de la différence ? En vrai, la question fondamentale que le clown nous pose n'est-elle pas : si les différences étaient plutôt sanctionnées et sanctifiées en étant embrassées par l'échec et les ratés, que resterait-il des institutions ? Les notions de pouvoir et d'autorité, alors exclues du discursif et du pouvoir symbolique, retomberaient-elles entre les mains

du public... comme dans un spectacle de clown ? Cela nous amènerait peut-être à reconsidérer notre plaisir d'Être ; Être ensemble plutôt qu'Être différemment.

Tous et toutes cons, tous et toutes cons ensembles, sans distinction.¹¹

¹¹ Mais qui donc écrit ces dernières lignes? Un chercheur? Un clown? Pourquoi pas un clown-chercheur qui prend plaisir à rester en scène trop longtemps et rate, avec jubilation, sa conclusion ?

BIBLIOGRAPHIE

- Abbt, C., & Schmieden, S. (2018). Simulacra and the concept of authenticity in Diderot's Salon de 1765 and Paradoxe sur le comédien: *Lumières, N° 31(1)*, 51-66.
<https://doi.org/10.3917/lumi.031.0051>
- Anaël Lejeune. (2018). L'artiste en historien de l'art : La conférence-performance aux États-Unis dans les années 1960. Dans V. Athanassopoulos, *Quand le discours se fait geste : Regards croisés sur la conférence-performance*. Les Presses du réel.
- Angel, A. M. V. (2005). *Chercher son propre clown, un voyage à l'envers, chez Jacques Lecoq* [Mémoire, Paris III Sorbonne Nouvelle].
- Antoine, J.-P. (2009). *Un art exemplaire : La conférence-performance* [Catalogue du Nouveau Festival, Centre Pompidou 2009].
- Assemblée nationale du Québec. (2016, juin 30). « *Discours d'ouverture* », *Encyclopédie du parlementarisme québécois*. Assemblée nationale du Québec.
<https://www.assnat.qc.ca/fr/patrimoine/lexique/discours-d-ouverture.html>
- Aubin-Thuot, A. (2021). Libérez les bouffons, libérez les bouffonnes ! *Jeu*, 177, 30-36.
<https://id.erudit.org/iderudit/95342ac>
- Austin, J. L., Urmson, J. O., & Sbisà, M. (1975). *How to Do Things with Words : Second Edition*. Harvard University Press. <https://books.google.ca/books?id=B3ILEAAAQBAJ>
- Barthes, R. (Réalisateur). (2008). *Sémiologie littéraire leçon inaugurale au Collège de France le 7 janvier 1977*. Le Livre qui parle.
- Batalion, J. (2012). High time for humor. Dans J. Batalion, *The laughing stalk : Live comedy and its audiences*. Parlor Press.
- Bel, J. (2004). Véronique Doisneau. *Catalogue raisonné 1994-2005 de Jérôme Bel*.
- Benaiteau, C. (2016). *Concevoir et réaliser une exposition : Les métiers, les méthodes*. Eyrolles.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45003099s>

- Benelli, N. (2011). Rendre compte de la méthodologie dans une approche inductive : Les défis d'une construction a posteriori. *Recherches qualitatives*, 11, 40-50. http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v11/RQ-HS11-benelli.pdf
- Bertron, J. (2014). *De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours* (Numéro 2014DIJOL028) [Thèse, Université de Bourgogne]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01291149>
- Biet, C., & Roques, S. (2013). *Performance : Le corps exposé*. Le Seuil.
- Bonange, J.-B. (1999). Étude d'une pratique du clown contemporain dans la tradition du fou du roi : La clownanalyse. Dans N. Vigouroux-Frey, *Le clown : Rire et-ou dérision?* Presses universitaires de Rennes.
- Bonin, V. (2016, octobre 28). Montrer la contrainte économique dans les expositions. *La contrainte curatoriale*. Congrès de l'Association d'art des universités du Canada.
- Borras, Miguel. (2002). *Le clown : Réflexions autour d'une pratique* [Mémoire, Université de la Sorbonne Nouvelle].
- Bourdieu, P. (1982a). *Leçon inaugurale*. Collège de France.
- Bourdieu, P. (1982b). Les rites comme actes d'institution. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43(1), 58-63. <https://doi.org/10.3406/arss.1982.2159>
- Breitwieser, S., Teufel, T., Fraser, A., Jackson, S., & Lütticken, S. (2015). *Andrea Fraser*. Museum der Moderne.
- Brochu, T. (2018, décembre 29). Nombreux hommages pour Michel Dallaire, cofondateur du Cirque du Soleil. *La Voix de l'Est*. <https://nouveau.eureka.cc/Link/uqah1/news%c2%b720181229%c2%b7TVE%c2%b7bac6eb3ef3b0a393479b3fa7591766ed>
- Carey, E. (Réalisateur). (2021, septembre 30). *Matière*. <https://vimeo.com/619410972/f4454b6fad>
- Carey, E. (Réalisateur). (2022, avril 12). *Jeux de mots*. <https://vimeo.com/779859813/95a28530aa?share=copy>
- Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne. (s. d.). *Equipe pédagogique—École nationale de cirque*. Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne. Consulté 11 décembre 2022, à l'adresse https://cnac.fr/article/697_Equipe-pedagogique

- Cézard, D. (2014). *Les « Nouveaux » clowns : Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui*. L'Harmattan.
- Chamberland, M.-C. (2024). *Les imbroglios d'une communication exolingue comme véhicule humoristique. Une recherche-crédation performative* [Mémoire non-publié, Université de Montréal].
- Cie Le Bazar Ambulant. (s. d.). *L'équipe artistique—Cie Le Bazar Ambulant*. Consulté 17 janvier 2023, à l'adresse <https://cielebazarambulant.wordpress.com/la-compagnie/lequipe-artistique/>
- Coburn, V., & Morrison, S. (2013). *Clown Through Mask : The Pioneering Work of Richard Pochinko As Practised*. Intellect Books; EBSCOhost.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=590569&lang=fr&site=ehost-live>
- Collège de France. (s. d.). *Leçons inaugurales*. Consulté 1 décembre 2023, à l'adresse <https://www.college-de-france.fr/fr/editions/lecons-inaugurales>
- Cotton, N. (2016). Du performatif à la performance : La « performativité » dans tous ses états. *Sens public*. <https://doi.org/10.7202/1044398ar>
- Dallaire, M. (2015). *Le clown l'art la vie*.
- Davis, J. M. (2012). Pictorial Irony, Parody, and Pastiche : Comic Interpictoriality in the Arts of the 19th and 20th Centuries. *The British Journal of Aesthetics*, 53(3), 365-367.
<https://doi.org/10.1093/aesthj/ays050>
- Dream, C. (2014). *The clown in you : A guide to contemporary clowning*. Ediciones Clownplanet.
- Duyckaerts, É. (2012). *Festival 2ème édition / Centre Pompidou, après Wodehouse—Troisième conférence-performance : L'imposture*. Dailymotion.
<https://www.dailymotion.com/video/xp4pui>
- Duyckaerts, É. (2013). Les « conférences-performances ». *Communications*, 92(1), 231-237.
<https://doi.org/10.3917/commu.092.0231>
- École nationale de cirque. (s. d.). *Équipe—École nationale de cirque*. École nationale de cirque. Consulté 11 décembre 2022, à l'adresse <https://ecolenationaledecirque.ca/equipe-enc/>
- Ecole Philippe Gaulier. (s. d.). *Our History*. Ecole Philippe Gaulier. Consulté 21 janvier 2023, à l'adresse <https://www.ecolephilippegaulier.com/history/>

- Emelina, Jean. (1996). *Le comique : Essai d'interprétation générale*. SEDES.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36160348f>
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.
- Fuller, M. (2015). Less than Friends, More than Acquaintances : Artists, Markets and Gallery Openings in New York. *International Review of Social Research*, 5(2), 120-129.
<https://doi.org/10.1515/irsr-2015-0011>
- Gaulier, P. (2007). *Le gégèneur : Jeux Lumière Théâtre = The tormentor : « Le Jeu » Light Theatre*. Éditions Filmiko.
- Hert, P. (2014). Apprendre à faire le clown. *Techniques & culture*, 62, 30-47.
<https://doi.org/10.4000/tc.8285>
- Hesla, J. (2016). *The Idiosyncratic Body : Contemporary Clown Theory and Practice* [Thèse, University of Maryland]. <https://doi.org/10.13016/M2QR3W>
- Hoffman, A. (2017, janvier 24). *This Dutch TV Show's Parody of Donald Trump's Inaugural Speech Is Going Viral*. Time. <https://time.com/4645127/dutch-tv-donald-trump-video/>
- Houben, J. (Réalisateur). (2013). *L'art du Rire* [YouTube].
<https://www.youtube.com/watch?v=7WCJe9N5JJI>
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody the teachings of Twentieth-century art forms*. University of Illinois Press.
- Huthwohl, J. (2012). École de création, école de la vie. Chez Jacques Lecoq. *Revue de la BNF*, 40(1), 40-43. Cairn.info. <https://doi.org/10.3917/rbnf.040.0040>
- Kreuz, R. J., & Roberts, R. M. (1993). On Satire and Parody : The Importance of Being Ironic. *Metaphor and Symbolic Activity*, 8(2), 97-109.
https://doi.org/10.1207/s15327868ms0802_2
- Labar, M. (2014). Clowns et saltimbanques : L'art contemporain face au divertissement populaire. *Humoresque*, 40, 171-182.
http://www.humoresques.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=527:h40&catid=36&Itemid=54
- Labbé, M., & Reverseau, A. (2012). Le XIXe siècle en exposition. *Le Magasin du XIXe siècle*, 2.

- Le Robert, dico en ligne. (s. d.). Performance. Dans *Le Robert, dico en ligne*. Consulté 14 décembre 2023, à l'adresse <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/performance>
- LeBank, E., & Bridel, D. (2022). *Clowns : In conversation*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003202820>
- Lecoq, J., Carasso, J.-G., & Lallias, J.-C. (2016). *Le corps poétique : Un enseignement de la création théâtrale*. Actes Sud-Papiers.
- Macherey, P. (2010, octobre 8). Pierre Macherey : "Discours inauguraux : Hegel/Heidegger". *La philosophie au sens large*. <https://philolarge.hypotheses.org/678>
- McCarthy, P. (Réalisateur). (1995). *The Painter*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccarthy-painter-t12606>
- Nauman, B. (1987). *Clown Torture*. <https://www.artic.edu/artworks/146989/clown-torture>
- Paga, C. (2019). *Clownférence – Le nuancier du clown*.
<https://www.flsh.unilim.fr/events/event/clownference/>
- Paquin, L.-C. (2017). *Méthodologie de la recherche-création : Écriture de mes notes de cours*.
http://lcpaquin.com/MethoRC_notes_de_cours.pdf
- Rejali, D. M. (2009). *Torture and democracy*. Princeton University Press.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=286619>
- Roberti, J.-C. (1999). Un clown d'Église : Le fol en Christ ? Dans N. Vigouroux-Frey, *Le clown : Rire et-ou dérision?* Presses universitaires de Rennes.
- Salmona, M. (2013). La dissociation traumatique et les troubles de la personnalité : Ou comment devient-on étranger à soi-même. Dans R. Coutanceau & J. Smith, *Les troubles de la personnalité en criminologie et en victimologie*. Dunod.
<http://www.memoiretraumatique.org/assets/files/v1/Documents-pdf/La-dissociation-traumatique-et-les-troubles-de-la-personnalit-Dunod-2013.pdf>
- Schulze, D. (2017). *Authenticity in contemporary theatre and performance : Make it real*. Bloomsbury Methuen Drama. <https://doi.org/10.5040/9781350000995>
- Schweitzer, P. (2016, décembre 3). *Andrea Fraser, la performance critique à l'œuvre*. <https://yaci-international.com/fr/andrea-fraser-la-performance-critique-a-loeuvre/>

- Stanislavski, K. S. (1984). *La formation de l'acteur*. Payot.
- Strasberg, L., Hethmon, R. H., & Minot, D. (2014). *Le travail à l'Actors Studio*. Gallimard.
- Sud-Ouest. (2015, novembre 16). Un film sur Michel Dallaire, clown philosophe, mercredi. *Ouest-France*.
<https://nouveau.eureka.cc/Link/uqah1/news%c2%b720151116%c2%b70F%c2%b770775490>
- TLFi : Trésor de la langue Française informatisé. (s. d.). Vernissage. Dans *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*. Consulté 27 novembre 2023, à l'adresse <http://www.atilf.fr/tlfi>
- Uhl, M. (2013). Le mode « conférence ». Un acte performatif, ludique et réflexif. *Inter*, 115, 36-38.
- Vangelis Athanassopoulos. (2018). *Quand le discours se fait geste : Regards croisés sur la conférence-performance*. Les Presses du réel.
- Yembergenova, A., & Kabdiyeva, S. (2023). The genesis of the terms « physical theater » and « Plasticheskiy theater ». *The scientific journal « Keruen »*, 79(2).
<https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.2-22>
- Žerovc, B. (2018). *When attitudes become the norm : The contemporary curator and institutional art*. Igor Zabel Association for Culture and Theory.

ANNEXE A

La conférence-performance, *Jeux de mots*, présentée, le 12 avril 2022, à la Galerie UQO de l'Université du Québec en Outaouais dans le cadre de l'exposition *Devant l'informe* (Carey, 2022).

Vidéo intégrale : <https://vimeo.com/779859813/95a28530aa>



Figure 3 – *Jeux de mots*, par Emile Carey

Photographie Sophie Bélair Clément

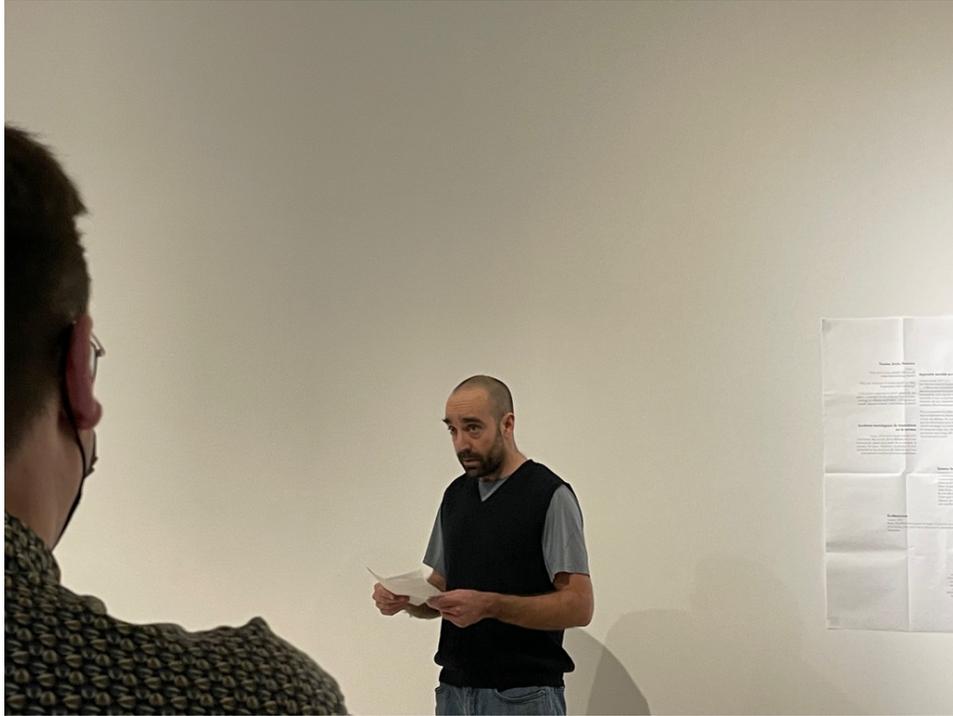


Figure 4 - *Jeux de mots*, par Emile Carey.
Photographie Sophie Bélair Clément

ANNEXE B

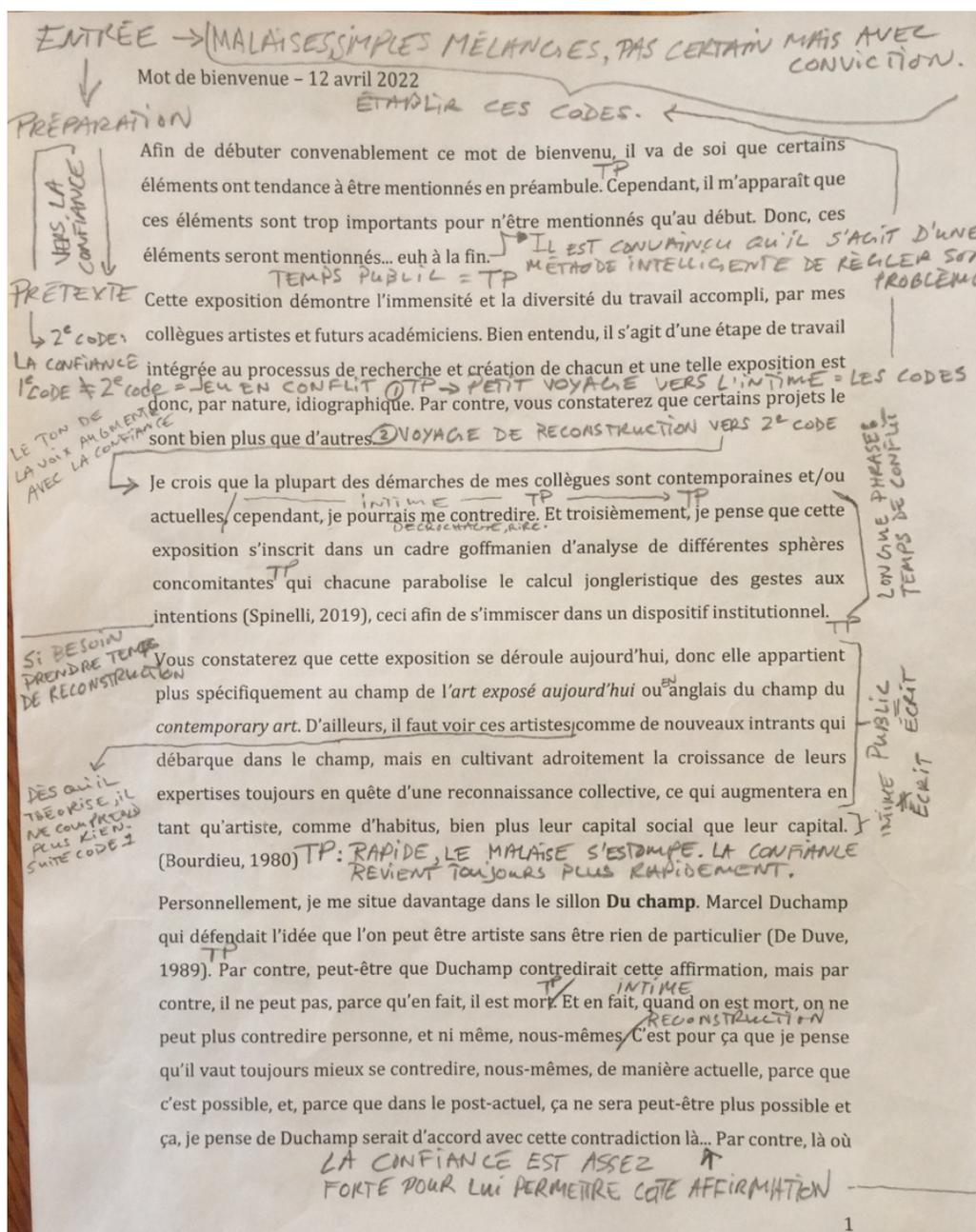


Figure 5 – Texte annoté du mot de bienvenue, 1^{re} page

Texte du mot de bienvenue annoté à des fins de pratique (pour moi) et d'explication (pour, à la base, ma directrice)

Mot de bienvenue - 12 avril 2022

ET ENCORE PLUS AVEC CELLE-CI

je suis vraiment en désaccord avec Duchamp, c'est avec sa pierre tombale qui dit que :

① LE FAIT QU'IL TROUVE PAR LUI-MÊME L'ILLOGISME DE L'INSCRIPTION SUR LA PIERRE TOMBALE EST CHARNIÈRE. LE CONFLIT ENTRE DEUX CODES N'EXISTE PLUS = JEU DE FAMILLE, OUI ET... → FANTASIE PAR DES DE CONFIANCE

JE LA CITE: « D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent. » Par contre, on le voit dans son œuvre posthume qu'il est mort (Shambroom, 2018). C'est pour cette contradiction que ceci sera un mot de bienvenue vivant, parce qu'un mot de bienvenue posthume, c'est plutôt difficile à dire. Et ça, je pense que Duchamp serait d'accord avec cette contradiction là, mais en même temps c'est très dur d'être d'accord si on est mort... TP → IL N'Y A PLUS DE MALAISE. TP → CONVICTION.

CE QUI FAIT QU'IL ARRIVE PRÊT ET CHARGÉ POUR EXPLIQUER LA CONCEPTUALISATION. IMPORTANT

Huitièmement, dans le contexte des cours d'Atelier, vous n'avez pas idée à quel point, il faut avoir des idées, et ce, idéalement à chaque jour, donc de manière actuelle. Je ne peux parler pour mes collègues, mais pour ma part, la conceptualisation fini par arriver alors que des idées apparaissent. Cependant, il s'en dégage une problématique, car les idées n'apparaissent pas toutes en même temps. Voyez-vous cette idée-ci, ce mot de bienvenu. Est placée au début, mais en fait, je ne l'ai pas eu au début. ^{INTIME} Je l'ai eu à la fin. ^{VIVANT} Donc, il est important de comprendre que les idées, elles arrivent soit au début ou à la fin et la vraie problématique c'est que ce sont les idées du milieu qui pose problème. Car, si elles proviennent du milieu, elles briment possiblement l'authenticité de la créativité, ou, si elles sont issues d'un autre milieu, elles engendrent l'interdisciplinarité (Lesage, 2008), ce qui devient probablement contemporain, actuelle et même *contemporary*. Je formule, donc, l'hypothèse que les idées du milieu, et bien, elles ne sont pas toutes centrales. Vous serez ainsi, témoins, aujourd'hui, d'artistes actuellement contemporains qui se sont remis les idées en ordre, dans un cycle de création, du début à la fin. Et ça c'est le concept de l'exposition. ^{TP} Donc, vous, les regardeurs critiques et savants, avez encore chance de vous contredire inconsciemment en tangente face au cercle de l'œuvre et c'est ça le concept. Nous tournerons donc tous ensemble... en rond autour du concept. ^{TP} CETTE SECTION EST DIFFICILE POUR UN CLOWN COMME MOI. IL S'AGIT D'UN TRAVAIL DE CONVICTION PURE, QUI DIRIGE LE CLOWN VERS L'ENVOL. L'ENVOL EST LE CLOWN TRAVAIL SEUL SANS L'ARTISTE. IL N'Y A QUE DU PLAISIR ET AUCUNE CONSÉQUENCE DÉMÉSURÉE.

ICI, IL COMPREND COMPLETEMENT LA THEORISATION.

L'INTERPELLATION EST DE PIÈRE EN PIÈRE.

Je conclus avec un préambule. Ce mot de bienvenu se voudra inclusif, il s'agira donc d'un discours et même temps d'une allocution. Je m'appelle Emile Carey et avant de ne plus pouvoir me contredire, je vais sans plus tarder, vous présenter cette exposition. ^{TP} DANS LA DÉMESURE LA CONFIANCE SE MÉLANGE À L'INTERPELLATION.

TEMPS PUBLIC. PRENDRE DESCENTE ÉMOTIONNELLE. VOYAGE VERS LES PREMIERS CODES, MAIS TEINTÉS DE L'ENVOL. SORTIE →

2

Figure 6 – Texte annoté du mot de bienvenue, 2^e page

Texte du mot de bienvenue annoté à des fins de répétition (pour moi) et d'explication (pour, à la base, ma directrice)