

Les MACLOMA



MACLOMOTS

BOSSUS

BALAYEUR

OREILLES

AVEUGLES

AVIATEUR
PINGOUINS
FANFARON
NAIN
GÉANTE
CHUTE
PANTOMIME
BOSSUS
CHEN
PIED
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

GANTS
BURLESQUE
BONIMENTEUR
MUTISME
ENTRÉE
NEZ
DÉMARCHE
CAGE
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

FLICS
CABINE
ABSURDE
SKETCHES
ESCALIER
GAGS
BERET
GÉGENE
BRUITAGES
EXCENTRIQUE
CANTATRICE
FOLIE
COULEURS
PANTOMIME
GRIMACE
PARODIE

ENTRÉE
NEZ
DÉMARCHE
CAGE
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

FLICS
CABINE
ABSURDE
SKETCHES
ESCALIER
GAGS
BERET
GÉGENE
BRUITAGES
EXCENTRIQUE
CANTATRICE
FOLIE
COULEURS
PANTOMIME
GRIMACE
PARODIE

ENTRÉE
NEZ
DÉMARCHE
CAGE
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

FLICS
CABINE
ABSURDE
SKETCHES
ESCALIER
GAGS
BERET
GÉGENE
BRUITAGES
EXCENTRIQUE
CANTATRICE
FOLIE
COULEURS
PANTOMIME
GRIMACE
PARODIE

ENTRÉE
NEZ
DÉMARCHE
CAGE
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

FLICS
CABINE
ABSURDE
SKETCHES
ESCALIER
GAGS
BERET
GÉGENE
BRUITAGES
EXCENTRIQUE
CANTATRICE
FOLIE
COULEURS
PANTOMIME
GRIMACE
PARODIE

ENTRÉE
NEZ
DÉMARCHE
CAGE
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

FLICS
CABINE
ABSURDE
SKETCHES
ESCALIER
GAGS
BERET
GÉGENE
BRUITAGES
EXCENTRIQUE
CANTATRICE
FOLIE
COULEURS
PANTOMIME
GRIMACE
PARODIE

ENTRÉE
NEZ
DÉMARCHE
CAGE
MAQUILLAGE
COSTUMES
MUSICIEN
CHIFFLETS
CLOWN-BLANC

FLICS
CABINE
ABSURDE
SKETCHES
ESCALIER
GAGS
BERET
GÉGENE
BRUITAGES
EXCENTRIQUE
CANTATRICE
FOLIE
COULEURS
PANTOMIME
GRIMACE
PARODIE

LOYAL

LOYAL

Les MACLOMA

Trois clowns en images

Conception du livre : Bernard Bénech, en collaboration avec Alain Catonné

Composition et mise en page : Francis Gorgé

Instantanés et Images Vives

Le parcours des clowns Macloma de 1973 à 2007, peut apparaître comme un grand livre d'images : celles-ci témoignent de la profusion de leurs inventions artistiques ainsi que de la continuité et de la persistance de leur démarche pendant trois décennies. Privilégiant le noir et blanc, sans toutefois boudier le clownesque ajustement des couleurs, des photographes ont su capter les moments les plus audacieux du burlesque de leurs créations. Noak Carrau les a accompagnés de façon magistrale dans le vif de leurs réalisations et de leurs spectacles pendant une trentaine d'années. Jean-Paul Dumontier s'est discrètement glissé dans les coulisses, et ses photographies, de 1979 à 1995, restituent avec une grande sensibilité les préparatifs de scène et les répétitions des clowns, en particulier lors de la réalisation du spectacle Varieta. Arthur Azoulay, Bernard Bowles, Etienne Dobiecki, Jean-Pierre Estournet, André Lejarre, Ricky Davila ont ponctuellement saisi des instantanés irremplaçables. Bruno Gaultier a pour sa part su capter le jeu des Macloma dans son film « *Le double et son clown* ». Les nombreux enregistrements filmés, de nature très variable étant donné l'évolution des techniques, restituent cependant la dimension vivante, spectaculaire, spontanée, et haute en couleurs, des jeux clownesques. Le choix proposé dans le DVD joint au présent livre, sous la houlette habile et virtuose de Patrice Besnard qui en a réalisé le montage, nous offre une ample fresque des facettes de leur créativité.



Préface

La présente édition sur les Macloma se propose d'offrir une vision panoramique de leur histoire. Non seulement de leurs créations spectaculaires, mais aussi de l'évolution originale de leurs pratiques. Ils se sont inspirés des traditions à la fois burlesques et clownesques, et revendiquent leur attachement aux personnages et aux jeux moqueurs et décapants de la commedia dell'arte. Rien ne désigne mieux les conditions de leur démarche que les termes « ateliers de créations ». Partout où ils ont œuvré, les lieux s'emplissaient de matières diverses avec lesquelles ils confectionnaient leurs costumes et construisaient leurs prothèses déformantes, les objets insolites et les décors truqués. Ils ont privilégié la scène comme espace de représentation, le jeu frontal, mais ce n'est pas comme au théâtre : les structures, rideaux, pendillons, cintres, coulisses, fosses d'orchestre, sont le plus souvent détournés de leurs fonctions, utilisés « à mauvais escient », pour déclencher les rires. A la dramaturgie des lumières, ils ont préféré le plein-feux pour que les spectateurs puissent jouir des détails de la pantomime et des infimes modulations des grimaces. Ce qui est travaillé à l'extrême pour multiplier les effets d'apparition et de surprise, ce sont les entrées en scènes, justement nommées « entrées clownesques ».

Deux termes désignent l'essence de leur jeu : l'insolite et le spontané. Le premier suggère une transgression, un renversement des lois physiques tout autant que des comportements attendus. Rien n'est dans l'ordre, mais rien n'est désordre car tout est conscient, voulu, implacablement programmé pour déclencher les rires. Cela fonctionne comme dans les tours de magie dont on ne perçoit que trop tard les ruses. Le second terme renferme une gageure extrême : comment peut être reçu comme improvisé ce qui se développe comme une mécanique sans faille ? C'est sans doute ce que l'on nomme virtuosité et qui ne laisse paraître aucune trace des incessantes répétitions. C'est par l'union de l'insolite et du spontané que prend corps la comédie clownesque à la manière des Macloma.

Ce qui apparaît clairement, c'est que chaque clown a sa nature propre, et qu'il l'a travaillée, polie longuement de manière à mettre dans son jeu ce qu'il a choisi d'être pour les autres. Pour l'un, c'est le jeu masqué de la pantomime investissant tout le corps ; pour l'autre, c'est la grimace et ses arrêts sur images ; pour le troisième, c'est un appel au spectateur pour qu'il partage la situation étonnante dans laquelle il se trouve engagé. C'est ainsi que la pantomime, la grimace et le boniment s'affrontent et s'unissent pour créer la matière nécessaire au jaillissement du comique. Explorant tour à tour dominant et dominé, inter-changeant les rôles, avec une prédilection pour les personnages de grugés, ils ont accueilli une grande famille de fantoches, retrouvant quand même, peu à peu et au final, les trois acteurs du cirque traditionnel, l'auguste, le clown blanc et le présentateur.

Il faut bien en revenir à l'évidence de leur pérennité sur trente-cinq années, du petit théâtre Mouffetard au grand Cirque du soleil. Ils se sont mis à improviser en groupe comme il était d'usage à cette époque où les spectacles s'enfantaient à l'arrachée, par un « happening » (ce qui arrive), où le corps se mettait en première ligne au service de l'œuvre future. C'était on ne peut plus épuisant, transpirant, désopilant, égarant, transgressant. Il ne faut pas oublier que la belle remise en cause de l'ordre social, moral et politique de 1968, avait tout autant atteint les rues que les théâtres. Les bouffons de toujours poussaient les clowns vers des retranchements irrévérencieux et subversifs qu'un public fraîchement éclairé attendait. Tous les pouvoirs devenaient cibles et passaient au crible des rires. En mêlant la force corrosive du burlesque aux décapantes facéties de la tradition comique, en investissant la scène des souvenirs du cinéma muet et des prouesses galopantes du cirque, tout convergeait pour favoriser l'éclosion d'une forme renouvelée du jeu clownesque.

La liste des spectacles créés par Macloma n'est pas infinie. Les titres, *Délimélo*, *Hérozéro*, *Darling Darling*, *Varieta*, *QQQ*, *Imbroglia*, *Trio*, par exemple, proposent une variation sur les voyelles a é i o. Banal pourrait-on dire, mais c'est quand même un signe qui affiche une insistance du côté de la corporéité sonore ! Les muscles des consonnes

donnent aux souffles qu'ils génèrent leur densité de présence. En 1994-95, ils tentent l'aventure d'habiter en clowns *Petit Boulot pour vieux clowns* de Matéi Visniec : ils tirent sur les phrases jusqu'à en faire des sortes de bibelots sonores qu'ils mâchonnent jusqu'à ce que la forme parle seule jusqu'au non-sens, en l'extrême et l'instable des situations. Le verbe n'est plus alors autre chose qu'un accessoire de plus pour le clown. Au-delà des titres thématiques et emblématiques, ce qui entraîne l'action, et finalement la déchaîne, est un détournement, une mise en biais, un treuil, une torsion et une inversion de la logique des choses. Leur table d'émeraude, qui n'est visiblement qu'un guéridon, stipule que ce qui est en haut peut aussi être en bas, que ce qui est devant peut aussi se trouver derrière, que le dessus peut être vu de face et le dessous se trouver dans les cintres. C'est quand même un peu la volonté de donner à la scène les libertés du castelet de marionnettes. Les personnages volent, s'ébrouent, se métamorphosent en un clin d'œil, changeant de dimensions et de sexe, les bâtons volent, les rideaux se coincent ou s'écroulent, les objets de toutes tailles sont habités, les costumes sont des boîtes de Pandore, et les coulisses sont surpeuplées des manipulations du régisseur.

On ne peut que constater une prédilection pour la réalisation de sketches, lesquels sont comme des constructions développant des entrées clownesques, et non selon une dramaturgie de théâtre. Ils sont tels des numéros de cirque, avec un rythme de surprises, d'éclats, de tromperies, d'invéraisemblances, de cocasseries et fantaisies en tous genres. La durée d'un sketch est généralement d'une quinzaine de minutes, et il suffit d'en assembler quatre ou cinq pour en faire un spectacle. C'est après quelques décennies de tâtonnements riches et créateurs que, par des reprises et d'incessantes répétitions et modulations, ils ont mis en forme le spectacle *Trio* qui renferme les aspects essentiels de leur originalité. Et c'est une belle synthèse que nous offre au bout du compte le spectacle ultime qu'ils ont intitulé *Classics*, reprenant sans concession le meilleur de leurs créations. Il n'y a qu'à parcourir la liste de leurs tournées effectuées dans le monde entier, confrontés à des publics aussi différents que ceux d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud, d'Afrique et d'Asie, pour être convaincu que leur jeu clownesque est sans frontières. Ces tournées, ils les doivent à un guide qui avait, comme Dario Fo au

début de leur parcours, reconnu leur qualité et leur dimension spectaculaire, et qui organisa leurs voyages : le tourneur, ou mieux le passeur André Gintzburger (Cf. *L'indifférence et la curiosité*, L'âge d'homme, 2010). On pourra ici se convaincre que les clowns sont des gens sérieux : ils ont fait leurs devoirs d'écriture, agrémentés de quelques interviews et de quelques apartés. Leurs propos nous font découvrir qu'ils ont conçu une façon particulière de susciter les rires par une connivence entière avec les publics les plus variés, par la convergence de tous les détails, grimaces, accoutrements, pirouettes, et par des musiques composées et interprétées par des artistes qui ont su entrer dans les arcanes de leurs jeux. En bref, ils nous initient en toute simplicité à la virtuosité de leurs pratiques clownesques et à leur art.

Et tout cela nous est offert en une fresque d'images qui s'est peu à peu formée au cours des années, une accumulation de strates en apparence aléatoire, mais qui, en réalité, manifestement, donne à voir une démarche cohérente et un parcours bien ciblé.

Bernard Bénech



L'histoire des Macloma commence au Centre Universitaire Expérimental de Vincennes, en 1972. Un petit groupe d'étudiants inscrits aux cours de pratique théâtrale et d'arts plastiques, et qui se passionnent pour le clown, décident de travailler ensemble. L'heure est à l'improvisation et à la création collective, et leur atelier aboutit à la présentation de sketches qui témoignent déjà d'une démarche originale, laquelle s'épanouira dans leurs premières créations. Ils aiment les spectacles épiques, les burlesques américains, le mélodrame, la bande dessinée, les marionnettes, et toutes les formes du théâtre populaire.

La rencontre avec Dario Fo en Italie est pour eux décisive: il les conforte dans leur choix d'un rire décapant et subversif, voit en eux de vrais clowns, et les invite, en 1975, à jouer à la Palazzina Liberty de Milan.

Leurs premiers spectacles, *Macloma*, *Hérozéro*, *Délimélo*, *Darling Darling*, sont constitués de sketches et d'intermèdes dans lesquels ils jouent des banquistes, des travestis, des pantomimes, avec des ballets, des acrobaties, des numéros de magie et de musique. Sur fond de rideau noir, avec accessoires, jeux corporels, maquillages et grimaces, transformisme des costumes, ils ressuscitent le théâtre de tréteaux et la comédie clownesque.

Pendant les dix années suivantes, ils présentent leurs créations dans les festivals internationaux, les théâtres et les lieux alternatifs : Cartoucherie à Paris, Melkveg à Amsterdam, Tempodrom à Berlin, Holland festival, Festival de Nancy, Sigma de Bordeaux, Fools Festival... A la fin des années 70 le ministre de la Culture Michel Guy leur alloue une petite subvention, la première accordée à une compagnie de clowns ...

En 1982, avec l'aide du Ministère de la Culture et de Jack Lang, ils restaurent le Théâtre Déjazet à Paris, où ils créent *Varieta* et *QQQ*. Parallèlement, ils continuent à parcourir le monde, Japon, Corée, U.S.A, tout en réalisant quatre nouveaux spectacles : *La Repasseuse* avec Guy Pannequin qui fera une tournée mondiale, *Fast & Food au théâtre*, puis deux spectacles avec des comédiens invités : *Qui a tué Oscar Clap ?*, et *Imbroglia*.

En 1990, avec *Trio*, ils composent une magistrale comédie clownesque qui sera jouée plus de 400 fois un peu partout dans le monde. En 1994, au Théâtre du Rond-Point à Paris, ils se confrontent au langage parlé en s'inspirant d'une pièce de Mateï Visniec, *Petit boulot pour vieux clowns* qu'ils rebaptiseront *On mourira jamais*.

En 1996, le Cirque du Soleil leur demande, pour le spectacle *Quidam*, de créer des numéros de clowns. Leur participation durera jusqu'en 2004, avec 1500 représentations en Amérique du Nord, au Japon et en Europe.

Ils décident en 2005 de reprendre les meilleures créations de leur répertoire dans le spectacle *Classics*, qu'ils présentent pendant deux ans en Espagne, en France et en Allemagne.

LA CONQUÊTE DU JEU CLOWNESQUE

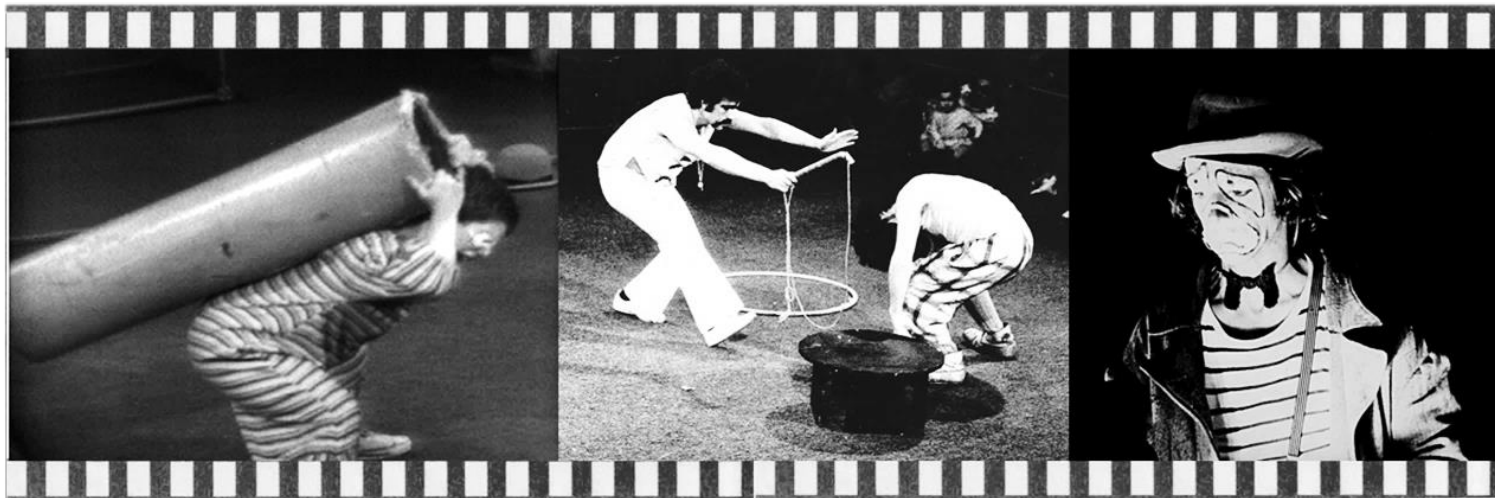
1972-1981



A l'université de Paris-Vincennes, en 1972-1973, cinq étudiants, Geneviève Adda, Philippe Azoulay, Alain Catonné, Guy Pannequin et Henri Thébaudeau, participent au cours de scénographie d'Alain Schons. Ils décident de constituer un atelier d'improvisations clownesques. Puisqu'ils devaient s'initier au Masque, au Clown et à la Marionnette, quoi de plus naturel que de baptiser leur groupe du nom de MACLOMA !









Le premier spectacle des
Macloma s'appelle **Macloma** !
Il fut créé et présenté au Théâtre
Mouffetard à Paris en janvier
1974

Avec Geneviève Adda,
Philippe Azoulay,
Alain Catonné, Guy Pannequin
et Henri Thébaudeau

Photographies Noak CARRAU

Le scénario du spectacle *Macloma* comporte cinq sketches nourris des improvisations de l'atelier de l'université de Vincennes. Les Macloma se montrent attirés par le personnage de l'Auguste, pauvre hère issu du peuple et subissant les abus des pouvoirs. Le jeu des clowns privilégie l'insolite des situations, des costumes et des objets, pour susciter le rire c'est évident, mais non sans laisser émerger une critique acerbe des comportements au sein de la société.





Voyage en Italie en 1975

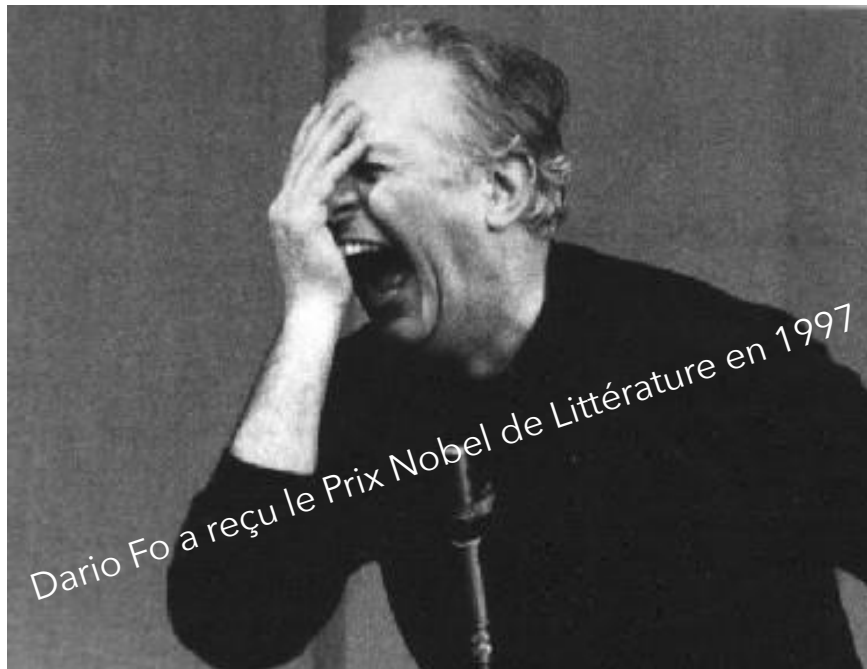
Dario Fo :

« Le ricanement des Macloma est vraiment salubre »



Dario Fo en 1976 :

J'ai eu la chance de travailler avec de vrais clowns. Eh bien, les Macloma sont de vrais clowns, c'est-à-dire de ceux qui connaissent le rythme d'une chute, le brusque déclic de la tête après un temps d'arrêt, qui savent donner et recevoir un coup de pied, avec art, soupirer de tout le corps à partir des genoux, pleurer avec les pieds quand ils marchent, être terriblement gais, heureux de tout, et le faire comprendre du bout des doigts en regardant en l'air...



...le vrai clown sait, par son seul regard, vous faire imaginer des oiseaux volant haut, d'autres piquant en rase-mottes, et puis les nuages, le vent, le soleil. Le vrai clown représente des obscénités sans qu'aucun gosse y remarque rien de scandaleux. Le vrai clown se retrouve en caleçon, se compisse, se conchie à tout va, s'excite, se masturbe comme on jouerait du clavecin : il n'y a là rien que de propre, parce que purifié par le grotesque et la satire...

...les Macloma, que j'ai vus à la Palazzina Liberty de Milan, sont exactement cela. Entendons-nous : ils ne sont pas des poètes le petit doigt en l'air. Ils savent avoir de

l'agressivité jusque dans la douceur, ils sont d'une violence tout sucre et d'une truculence tout miel, et c'est à chaque fois une façon de dénoncer explicitement le monde obtus, trivial, obscène, sans culture que nous fait avaler la société où nous vivons, multinationale, multicapitaliste, multiconsommatrice, multimilitaire, multimasculine, autodestructrice...

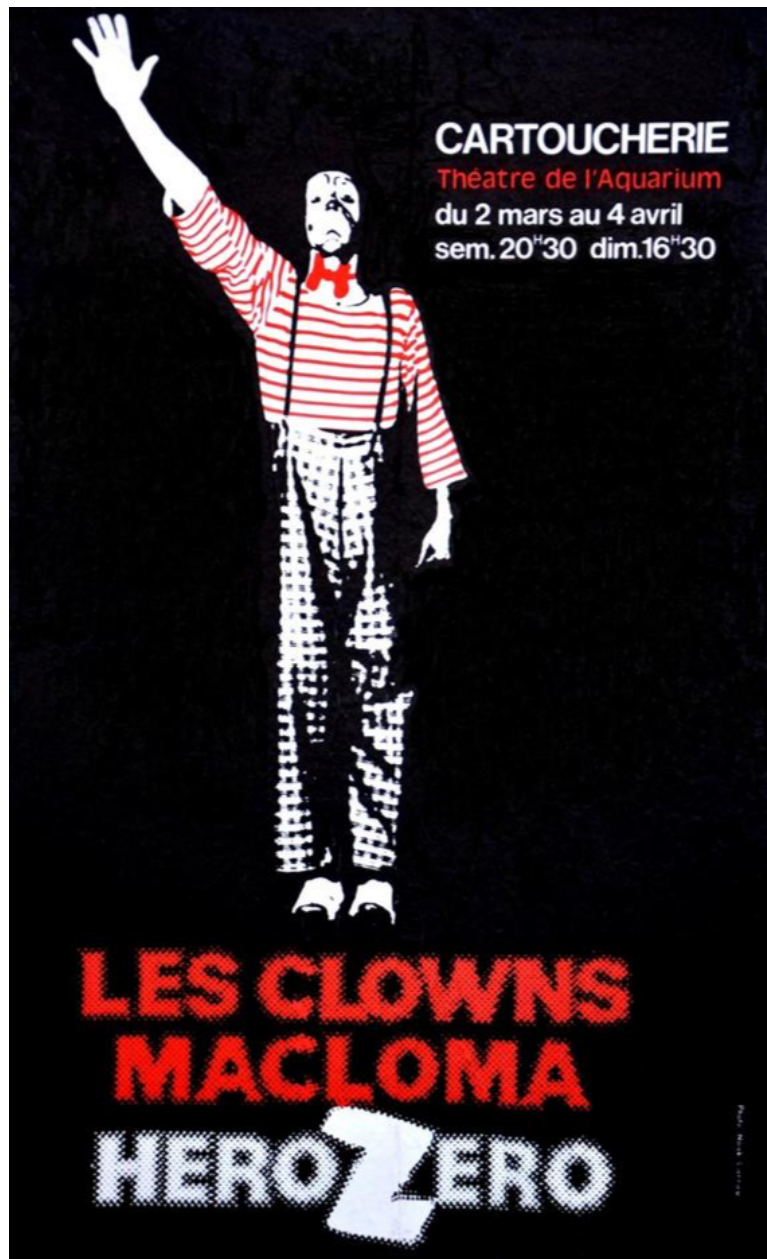
...le ricanement des Macloma est vraiment salutaire : il est confiance, amère, douloureuse, mais confiance. Dans une culture comme celle qui est au pouvoir, pour laquelle le pessimisme est le lieu commun de l'intelligence et de la supériorité, vive le prout insolent qui fait péter le coccyx, cette clef de voûte des académiques derrières en marbre et à bicornes...

...c'est assurément un art « de classe », ils font de la politique, ils ont choisi leur camp, mais sans venir débiter des discours électoraux, sans déclamer l'inévitable formule des « grands ancêtres ». En cela aussi, je dois le dire, ils témoignent d'une grande confiance, confiance dans l'intelligence, dans l'imagination des gens, de tous (de tous ceux qui nous intéressent, ils sont nombreux). Et voilà qui est vraiment révolutionnaire...

Dario Fo 1976.

Traduction Valeria Tasca





Hérozéro

Théâtre de l'Aquarium

La Cartoucherie

Paris

1976

Guy Pannequin, Henri Thébaudeau,

Alain Catonné et Philippe Azoulay

Au piano Christian Labarrière

Régie : François Picard

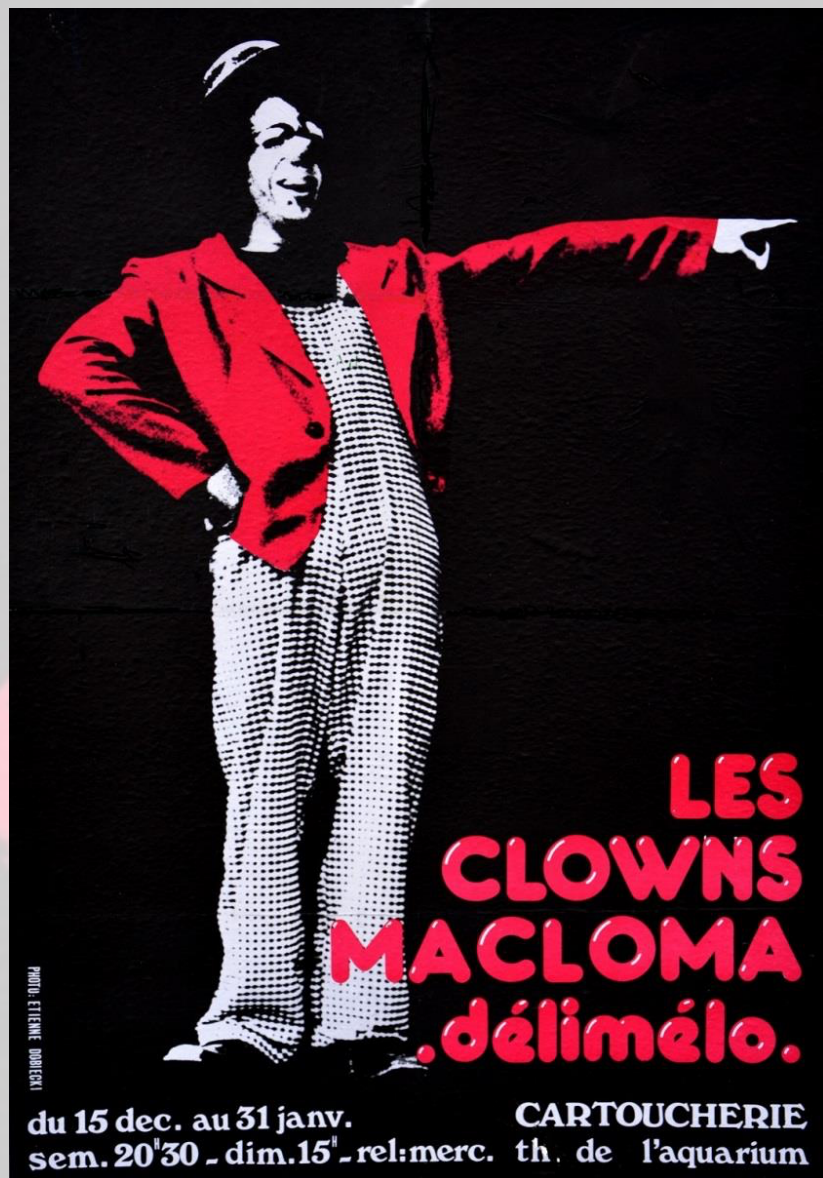


Dans ce spectacle, créé à la Cartoucherie (Théâtre de l'Aquarium), les clowns incarnent tour à tour un personnage de Grugé, coiffé d'un béret et grignotant son bout de baguette du pauvre, un gobeur d'images stéréotypées et valorisantes qui le fascinent et qui sont pour lui des modèles. Il tente d'imiter la tristesse d'un Pierrot lunaire, la prestance d'un chef d'orchestre, la bravoure d'un torero. Mais chaque fois sans succès : la trompette du Pierrot coule molle, le piano de l'orchestre déraille et s'esquive, le taureau est minuscule. Et de surcroît, à chaque tentative, il subit les quolibets et les moqueries d'un Auguste railleur et subversif. Désespéré, il finit par tenter de se pendre... Heureusement, Tarzan est là ! Accroché à sa liane, il s'élance des hauteurs pour secourir le malheureux. Mais il le condamne quand même à mort, parce qu'il est, de toute façon, interdit de se pendre. Un monde sans pitié !



Le deuxième spectacle des Macloma, *Hérozéro*, inaugure en un jeu frontal les rapports du maître et de l'esclave, du patron et de l'ouvrier, du Clown blanc et de l'Auguste. La proposition de *Hérozéro* est une suite de variations sur le personnage du clown blanc. Le jeu montre comment le héros se dégonfle, se disloque, dès que sa superbe est érodée par les rires du public, nés des facéties de l'Auguste. Nous l'avons revêtu des habits du toréador, du chef d'orchestre, de Tarzan...Il a tous les pouvoirs, sauf celui de faire rire plus que l'Auguste. Quand il devient drôle, c'est que l'autre veut bien l'être moins... Cela nous permet de préciser les rapports entre Blanc et Auguste, et de fouiller les voies empruntées par ce dernier, afin de déboulonner à chaque fois la statue du Héro, et de le réduire à zéro ! G.





DELIMELO

Théâtre de l'Aquarium

La Cartoucherie
Paris

1977

Henri Thébaudeau,
Alain Catonné,
Philippe Azoulay,
François Picard,
Guy Pannequin

Photographies Etienne Dobiecki



Le spectacle débute par une entrée musicale, celle de cinq musiciens qui viennent de s'évader.

*Un auguste terrorisé,
des prisonniers en mal
d'amour, la magie de
l'Auguste-bourreau!!!*







« Et là, nous avons la preuve que les Macloma forment un réel trio, peut-être le dernier après les Fratellini, les Caroli et les Rudi-Llata. En effet, les Rivels n'ont pas supporté la vie à trois et les Caroli ou les Dario-Bario ont toujours été tributaires d'un partenaire (Porto ou Rhum) issu d'une autre galaxie. Oui, les Macloma retrouvent les vertus du trio (c'est d'autant plus sensible que leur biographie ne signale pas leur identité. Ils sont Macloma comme on est Spanghero en Ovalie) car ils sont indissolubles, peut-être encore plus que François, Paul et Albert, puisque chez les Fratellini, les prénoms étaient complémentaires à leur gloire, alors que les Macloma font partie d'un même bloc, comme une compression de César ».

Dominique Mauclair, *Le cirque dans l'univers*.

Trois. L'intelligent, le grugé, le porte-parole. Le grand, le petit, le moyen. Le père, le fils, le sain d'esprit. Les battements du cœur. Le gag à trois temps : on montre, on démontre, ça claque. Les prémices, le jeu, le dénouement. La famille en complets, sans la fille évidemment. Le déguisé, le travesti, le porte-plumes. Le père siffleur, la mère poule, le cosmonaute. L'adjutant, l'adjuvant, le poète. Le père, la mère, le voisin qui déboule. La fosse d'orchestre, les pendillons, les cintres. Le couple à trois quand on est cinq. Les coulisses, la scène, la salle. La poulie, la guinde, le clown. La prétention, l'ascension, la chute. Finalement, Trois est un nombre d'or à n'en plus finir...

Un trio est un duo plus un. Et c'est cet autre qui donne au trio les armes de la guerre, de l'amour et de la mort. A trois, les clowns sont plus stratèges, plus séducteurs, plus rusés. « Trois » offre des combinaisons multiples d'alliance et de complots. Trois clowns peuvent être une armée ou trois anges tombés des trapèzes.

Naissance du trio clownesque - 1979







DARLING DARLING

Créé sous chapiteau
La Cartoucherie - Paris
1979

Plus de 400 représentations
à travers le monde
par le trio des Macloma :
Philippe Azoulay,
Alain Catonné,
Guy Pannequin

Régie son et lumière :
Jacques Clerc
Régie plateau:
Éric Proust

En cinq histoires, les aventures des trois Macloma aux prises avec les fantasmes féminins jaillis de leurs désirs extravagants.

Tout d'abord, deux Augustes, l'un masculin, l'autre féminin, s'émoustillent autour de deux prises électriques géantes, l'une mâle, l'autre femelle, en une danse rituelle qui exacerbe leurs frustrations jusqu'au court-circuit final.

En second, nous découvrons une scène de music-hall avec un pianiste accompagnant une naine qui chante et danse, mais la mini-star se transforme en géante par amour pour son musicien.

Le troisième sketch se déroule sur une plage où deux Augustes rivalisent de virilité près d'une cabine de bain qui se révèle être la boîte de Pandore de tous leurs désirs.

Déboulent ensuite deux magnifiques pingouins en redingotes, amoureux d'une oiselle voltigeuse et séductrice qu'ils déplument de rage d'être aussi moqueusement éconduits.

Et pour finir, deux loulous bossus en quête d'aventures débarquent dans un bal, jouant des cotillons et dansant de concert jusqu'à l'arrivée impromptue d'une femme enceinte, qu'ils tentent de séduire, mais qui soudain accouche... alors tombent de leurs bosses des poupées de rêve qui entrent avec eux dans la danse.











Au-dessus de la cabine, un drôle d'oiseau s'est posé, moqueur. Il raconte en sifflant comment il a volé ses plumes à un poulet, et son bonnet de bain à un baigneur. Il fanfaronne, un parapluie à la main, et se moque du monde.



Deux bossus déboulent au bal...



... où débarque une belle enceinte.





Tournée au Japon en 1983



Les MACLOMA sont inattaquables, y compris par ceux qui n'aimeraient pas leur art, parce qu'ils ont atteint un très haut niveau de professionnalisme, une perfection sans défaillances de leurs prestations (fatigués ou pas, ils sont égaux à eux-mêmes), et parce que la richesse de leur invention est foisonnante. C'est un jaillissement constant d'une qualité d'imagination formidable. De plus, le contenu, ce qu'ils « disent » dans leur langage, prouve qu'ils sont DANS et DE ce siècle, intelligemment, sensiblement, avec une grande acuité d'observation et une excellente aptitude à transposer lisiblement. On peut voir DARLING DARLING plusieurs fois et à chaque fois avec bonheur, et à chaque fois y découvrir des choses.

André Gintzburger Journal, en tournée avec les Macloma, 1983.

« Très attaché à la culture et à l'art du Japon, je me réjouis des échanges entre nos deux pays en particulier dans le domaine du théâtre. Je suis particulièrement heureux de saluer aujourd'hui la prochaine arrivée à Tokyo des clowns Macloma qui vont faire découvrir au public japonais son aspect original et populaire, dans la tradition théâtrale de l'Occident et en particulier de la France. »

Jack Lang, Ministre de la Culture, 1983.





L'ART DU CLOWN SELON LES MACLOMA

L'héritage clownesque

La forme comique ne descend pas du ciel, au contraire ! Elle est transmise à travers le temps par les acteurs, les écrivains, les dramaturges... Les clowns se suivent en se volant mutuellement la parole. Chaque clown est le produit de l'histoire de tous les clowns, saltimbanques, bouffons et histrions en tous genres. De grands clowns avaient pour noms Les Fratellini, Grock, Charlie Rivel, Chocolat, pour ne citer que les plus marqués dans notre souvenir. Il était certes possible de les découvrir dans des livres et documents. Mais c'est surtout grâce au recueil de Tristan Rémy que nous avons pu visiter le répertoire classique des clowns.

Les Fratellini nous ont montré leur immense fantaisie, et nous ont orientés vers l'idée du trio qu'ils avaient inventé. Grock nous a enseigné une certaine idée du timing nonchalant, et un comique élégant qui ne visait pas uniquement le rire. Chez Charlie Rivel, l'effronterie marque son jeu : il prend des temps, inconcevables pour tout autre clown de cette époque. Il retient le souffle du spectateur. Il affirme, au cœur de son entrée, son droit absolu d'être là, quoi qu'il fasse. Ses silences et son immobilité contiennent toute l'émotion du spectateur de cirque devant ce clown magistral ! Chocolat pour sa part nous a offert le sarcasme et la contestation : il défendait en même temps son statut d'homme civilisé et l'art du clown le plus joyeux.

Par-dessus tout, celui qui a conforté notre démarche et renforcé notre confiance au bon moment de notre parcours, fut de façon irréfragable Dario Fo, que nous avons rencontré à la Palazzina Liberty de Milan en 1975, et qui nous a quelque peu

guidé dans notre travail. Par ailleurs, nous avons admiré de très près Chaplin, Keaton, Sennett, Laurel et Hardy, les Marx Brothers, tous ces acteurs comiques anglo-saxons qui venaient souvent du vaudeville. Ces précurseurs furent une source de matériaux que l'on a utilisés sans réserve. Il n'est pas faux de mentionner évidemment la Commedia dell'arte, mais aussi l'Expressionnisme russe, le théâtre japonais, le monde de la marionnette... G.



Un modèle ? Voilà Harry Langdon, le clown lunaire, au visage fardé comme un pierrot que tout effraye sans jamais entamer son courage. De lui je me souviens du final de *Three's a Crowd* (Papa d'un jour) de 1927 et de ce gag si puissant, si fluide et si parlant qui conclut l'histoire. Comme Charlot dans « le Cirque », les grands clowns quittent la scène comme ils y sont venus, les mains vides et le cœur gros. C'est la fin de l'histoire, Harry a perdu son job dans la Grande Fabrique, parce que c'est la crise, il a perdu aussi celle qu'il aimait en secret. Harry, seul et désespéré, quitte donc, au petit matin, ces lieux maudits. Il passe devant la fabrique, c'est désert, il

saisit une lourde pierre et s'apprête à la jeter sur la grande verrière... Il prend son élan, une fois, deux fois, hésite et finalement renonce à se venger. Il repart sur la route et se débarrasse de la pierre par-dessus son épaule, comme on rejette un objet devenu inutile. Derrière lui, la pierre retombe sur une planche en déséquilibre, laquelle bascule, dégage la cale qui retenait une lourde charrette pleine de gros blocs de pierres qui se mettent à dévaler la pente et finissent par s'écraser dans un immense vacarme sur la fabrique qui s'écroule complètement, dans un énorme nuage de poussière. Alors, Harry, apeuré, prend ses jambes à son cou ! Un scénario désespéré, proche de l'univers de Beckett, où ce qui frappe est le minimalisme du jeu physique de Harry Langdon, et la lenteur de ses mouvements. P.



Le **rire** et ...

les **pleurs**

Pour le clown, rires et pleurs sont le même cri primal avec des sentiments opposés qui se ressemblent : on peut rire à en mourir ou pleurer de rire. « C'est le public qui rit, pas le clown ! », dit Peppino dans *On mourira jamais*. Il arrive que le clown rie (clownerie ! ah ! ah !) quand même, mais c'est par pure méchanceté ! A.

Le propre du jeu clownesque n'est pas seulement d'émouvoir, mais de déclencher chez le spectateur les réactions extrêmes du corps que sont le rire et les larmes, allant parfois jusqu'au fou rire par lequel fusionnent ces deux composantes contradictoires de la vie. Ce bouleversement porte un nom précieux : la catharsis, état momentané qui permet un dépassement des pulsions violentes qui autrement conduiraient au tragique.





Quand le clown rit, il pleure de rire. Quand il pleure c'est pour faire rire. Il pleure comme il fait pipi (dans l'arsenal des accessoires, il utilise les mêmes : poires, canules, etc.). Les fous-rires ou les fous-pleurs requièrent la même gestuelle : les épaules secouées, mains vers le ciel. A ce moment-là, seul le masque dénonce les sentiments : le trait des lèvres, les yeux arrondis ou plissés... Les traits de la bouche qui rit et de la bouche qui pleure sont comme des parenthèses entre lesquelles se joue toute la vie du Clown. G.

Le clown est triste ? -Seulement quand sa tristesse, sur la piste, appelle le rire du public. Sa tristesse n'est qu'un de ses masques. C'est finalement de la séduction. Le clown n'est pas un passeur (comme on nomme parfois un comédien). Il n'a rien à passer. Il n'est le messenger d'aucun auteur. Il ne porte que sa propre parole. Ou si le clown passe, il repasse (Hi !Hi !), dépasse, se surpasse, concasse, se décarcasse (et jamais ne trépasse !). Il dit des secrets que chacun connaît. C'est un chaman. C'est en ça qu'on le prend pour un enfant. Car il dit toute la vérité sans dire « J'te l'jure ».

L'art du clown s'épanouit entre le Clown blanc et l'Auguste. La place du Clown blanc est au centre de la piste. Il incarne la raison, l'ordre, la morale. Il ordonne, invective, exige. Son adresse aux spectateurs est polie, affable, et on ne peut plus enjôleuse. Il ne serait qu'un simple marchand de poésie si l'Auguste ne se moquait de ses ordres et ne raillait son autorité : descendant des numéros équestres, sa mémoire de cheval guide l'Auguste du centre au plus près des bords de piste, vers le public.

C'est proprement un excentrique qui sème ses gags et moissonne les rires.

Parfois surgit un troisième Auguste, le pitre, et voilà que, patatras !, c'est la révolution !

Chacun des trois peut être à l'occasion Clown blanc ou Auguste, car les rôles sont interchangeables, mais toujours dans le respect d'un même schéma de rapports. Pas de confusion possible: le clown blanc, pour les Macloma, est une fonction et non un personnage! Le clown évolue dans l'univers du cirque ou du music-hall dont il utilise, par ses gags et facéties, les accessoires et les décors. Parfois, il aborde d'autres mondes : la justice et ses sbires, la guerre, le monde du travail, les rapports de classes et les révoltes. Son jeu s'épanouit où le pouvoir sévit et fait peur. Le clown blanc est alors flic, adjudant, juge...la comédie clownesque est avant tout une mise en pièces des uniformes. G.



L'aune du clown

Les Macloma ont des malles pleines de surprises. Ces clowns de la tradition veulent que le spectateur non seulement s'émerveille, mais découvre le cocasse, l'insolite, le travers, le trop grand ou le trop petit, le commun absurde, la tromperie piégée, le faux-fuyant, le raccourci, l'air, le feu, le bruit, la mer, les oiseaux, la guerre, les chambranles de portes... C'est ainsi que comme chacun de nous, ils glissent, ingurgitent, régurgitent, se soulagent, volent, grimacent, jonglent, frappent, dansent, et finissent même par accoucher !

Voici que le trio déballe sur notre scène ses paquetages historiques, avec costumes pavoisés, fanfreluches bigarrées, couvre-chefs inédits, maquillages et bricolages de couleurs. Et avec ça une incroyable quantité de porte-manteaux de personnages : on voit gicler des baigneurs, passer des repasseuses, siffler des coucous, exploser des sentinelles, courir des bonnes sœurs ; on entend prier des bossus, se renverser des pianos, battre des cœurs, s'ouvrir de grandes oreilles. De quoi être émoustillés par tous les falbalas de ces éveilleurs intranquilles habités par Keaton et Charlot, petits-fils des comédiens italiens, fils adoptifs de Dario Fo, neveux de Goya et de James Ensor, tontons déjà des zannis et des musiciens de foire. Et avec ça ils remettent à jour leur puzzle alphabétique de coups, de ronds de jambes, de bras d'honneur à l'égard de tout conformisme de bon aloi, à partir de riens, comme des nez, des mains, des pieds, des pantalons et des fusils, tous les bibelots de leur cruelle mécanique de rire. B.



Le clown est un animal, c'est même l'animal qui ressemble le plus à l'homme ! L'élégance du clown, c'est l'ensemble de cette silhouette, de cette élégance du corps, du mouvement, du son et de la musique quand il vient à en faire, cette émotion d'un corps qui s'accapare l'espace comme le ferait un danseur mais sans les conventions de la danse. Les simples mouvements qu'il fait, sa démarche, ses trébuchements, ses courses poursuites, ses pieds qui frappent le sol, les arabesques de ses bras, ses grimaces balancées à l'entour nous éblouissent, pour la raison qu'il ose les faire, avec la plus naturelle des sincérités. Maître de son rythme, de ses arrêts brusques, de ses déclics de la tête, de ses pas démesurés et exagérés, et avec cette légèreté absolue, il fait sous nos yeux la plus incroyable des chorégraphies. Le clown est profondément, viscéralement, anarchiste. Il combat le pouvoir sous toutes ses formes. Il fait même de ce combat sa nature profonde. Combat contre l'ordre, contre l'usage, il est le défenseur de l'invention, de la liberté de faire et de choisir, de prendre un violon et d'en jouer à l'envers, d'avoir peur sur le fil quand il faudrait être plein de courage, de refuser l'autorité du directeur de piste qui lui ordonne de sortir. Il se bat à mort contre le fil du micro qui s'entortille. Il est aussi contre l'ordre des choses, contre la chaise qui se dérobe, contre la marche qui le fait trébucher, contre le flic qui lui court après. Le clown est antimilitariste, il ne marche jamais au pas et le temps qu'il prend est par nature un temps de retard.

Le clown sait aussi se moquer, mais avec tendresse cette fois et en se les appropriant, des personnages trop gros, trop bêtes, trop grands, trop moches, trop petits, trop pauvres. Leurs défauts, nos défauts, deviennent les siens. Il se moque, mais il nous aime ! J'aimerais penser que le clown, l'opposé du virtuel, son antidote, sa contre-proposition, ait été créé en avance, juste pour s'opposer au monde futur, aux fabriques modernes du « rêve clés en main ». Le courage est une des vertus du clown, et le grand Charlie Rivel nous a légué la plus définitive des prédictions : "Le clown ne mourira jamais !". P.



Au cours de ma vie de clown, j'ai successivement été : un clown blanc-auguste, un dompteur de clowns, un auguste mort au champ d'honneur, un auguste qui pleure et qui rit, un autre caché dans un piano, un toréador grugé, un auguste guillotiné, un flic manipulateur de gégène, une prise électrique mâle, une cantatrice naine, un oiseau androgyne, un bossu dragueur, un siamois ivrogne, un spectateur aveugle, un présentateur de vieille star, une poule aguicheuse, un montreur de cantatrice, une bonne sœur perverse, un pianiste à l'envers, un soldat nain et un clown blanc facétieux. Mais le personnage que je suis est avant tout un Bonimenteur, un Auguste déguisé en clown blanc (ou l'inverse), mais habité d'une intarissable logorrhée à l'adresse du public. Le bonimenteur est un menteur, un camelot, il vend du vent, il est adroit, un brin cynique, ses armes sont les mots. Il commente, invective, s'excuse, vocifère, s'offusque, demande l'indulgence du public, impose le silence, exige des applaudissements... C'est dans Varieta, en 1982, que le boniment commence à s'affirmer dans le rôle du présentateur dont la parole et le jeu sont vite détournés de façon gaguesque puisqu'il en est réduit à répéter en boucle, comme un disque rayé : « C'est bon, ça va ! C'est bon, ça va ! » C'est avec Trio, en 1990, que le Bonimenteur devient un rôle incontournable dans notre stratégie clownesque. Un présentateur, un peu maquereau, un peu dompteur, a enfermé une cantatrice dans une cage. Il sert au public un boniment des plus séducteur pour vendre son numéro, prouver son amour à sa belle, commenter les imperfections techniques, éloigner les importuns et faire que le spectacle suive son cours, car « the show must go on ». D'un côté, assumant la fonction de médium entre la salle et la scène, il joue bien le rôle du clown blanc, mais sans la morgue triste de ce personnage: il se contente de maintenir le fil rouge de l'histoire que ses partenaires viennent sans cesse casser par leurs gags. Mais d'un autre côté, il investit les travers burlesques de l'Auguste, puisqu'il use comme lui de gags en se montrant maladroit, jaloux, violent, vindicatif, mesquin et facétieux. A.



La pantomime est souvent pour le clown comme les pédales pour le vélo. C'est son unique moteur. Sans elle, un clown est une marionnette. La pantomime lui sert à écrire l'espace, circonscrire son point de vue sur le monde. C'est une danse de sorcier par laquelle les éléments qu'il déchaîne sont les rires du public. Dans la pantomime, ce qui déclenche le rire, c'est la rupture. Celle-ci est avant tout physique : la chute en est la reine. Mais elle est aussi en rapport avec la situation et liée au travestissement, au détournement d'objets, à l'irrespect vis-à-vis de la musique. Cette mécanique clownesque de la rupture, faite de lenteurs et d'accélération, est ce qui donne son rythme à la pantomime. C'est le métronome du clown. Dans le sketch de la plage, près d'une cabine au pied de laquelle un Auguste allongé se dore au soleil, arrive un autre Auguste qui affirme sa présence rivale par une pantomime qui suggère la mer qui gronde, enfle et se déchaîne... par souffles « ensalivés » et roulements de gorge...

Le dérangement de l'autre est assuré, réagissant aux moindres sursauts de la houle ou du ressac. Et l'essentiel arrive de la salle : progressivement, la réaction du public devient l'expression amplifiée du grand déchaînement. Voici donc le clown devenu chef d'orchestre des manifestations des spectateurs spontanément happés dans le jeu des éléments clownesques : maestro ordonnateur des tempêtes, à chapeau pointu et à longues chaussures. C'est l'art du clown... G.



Une longue histoire de nez

Selon les Macloma, les clowns ont du nez. Ils ont toujours eu le fin orgueil de se fabriquer des nez, et bien entendu, de les porter sans modération. Sans ces petits masques, pas de personnages clownesques à part entière. Ce sont comme il se doit des nez extravagants, déviants, mais sachant indiquer la direction du vent, des objets, des partenaires, des instruments, des cintres et du ciel.

Pour les Macloma, les nez sont le plus souvent des vecteurs de paroles muettes ou, à la limite, déformés, des révélateurs de frustrations ou d'amour. Ce sont les avatars de ceux que portèrent les arlequins et autres polichinelles.


Ecrasés ou longs, parfois pointus, carrés ou ronds, ils ne témoignent guère du bien faire de leurs porteurs, bien au contraire. Ils ne suggèrent guère une psychologie des profondeurs car ils règnent plutôt dans les hauteurs d'une démesure quelque peu perverse et caricaturale. B.

Tubercule ou bec rapace, le faux nez est une rallonge du corps. C'est un objet rituel du plus grand genre qui rend la voix nasillarde et prélude aux apparitions. Il est le chef d'orchestre du paysage de la tête et bat la mesure comme un pied. Il devient en majesté l'accent circonflexe du rictus des lèvres dont il souligne la fissure, ou bien sert d'œillère pour les yeux. Attaché aux oreilles par un élastique, il se pourrait bien qu'il amplifie ce qu'elles entendent, à moins que ces dernières ne soient au final que des amplificateurs de nez ! B.





Le nez du clown n'a rien à voir avec la laideur, mais plutôt avec la séduction : c'est un outil de charme. Quand le clown joue de sa prothèse, elle devient le centre obligé du personnage. Toutes les finesses de son ressenti gravitent autour et s'en font un ancrage obligé. Son nez est de même nature que celui de Cléopâtre: il bouleverse la sensibilité, suscite la passion, mène le monde, et même pire...mais le clown change le pire en rire, car sur ce nez se pointe le compas de la circularité du jeu clownesque.



*« J'ai toujours aimé les vieux nez. Ceux qui sont en carton bouilli,
Ceux qui ont été tant portés qu'ils en sont tout déformés.
J'aime que la peinture rouge craquèle sous le poids des ans.
J'imagine ainsi qu'ils ont appartenu à plusieurs générations de clowns.*

*J'aime qu'on en voie bien les fils
Et les élastiques qui servent à le retenir,
Qu'en aucune façon il donne l'impression
De tenir magiquement sur le pif,
Qu'il fasse trop corps avec le visage.
J'aime bien que le clown puisse le retirer
Et même se le mettre au menton ou sur le front,
Comme cela arrive parfois en répétition
Pour reprendre sa respiration.*

*Je déteste les clowns qui pensent
Que leur allure spirituelle est dans leur nez en plastique
Qu'ils se collent comme une marque déposée.
Ils ont le nez, alors ils se déclarent clowns... pff !
Le nez c'est le plus petit masque pas neutre qui soit.
La légende aime à dire que c'est le nez d'un ivrogne
Qui a inspiré le nez rouge au clown.*

*Peu importe si c'est vrai, ça me semble juste,
Car alors il y a bien de l'entourloupe poétique
A en faire un attribut qui popularise le clown,
Et qui le rend encore plus humain.
Malice clownesque par excellence ! »*



On a utilisé beaucoup de nez, sauf qu'ils n'étaient pas forcément rouges, ni ronds, mais plutôt pointus. Voir des nez rouges en plastique, c'est horrible parce que c'est stéréotypé. Mais le nez rouge de la femme enceinte, par exemple, c'est formidable. On se les fabrique. Moi, j'ai eu pas mal de nez. Guy et moi dans le bal, Philippe dans le soldat. Dans le prochain spectacle, ça m'étonnerait que je n'aie pas de nez, ça me manquerait ! A.



Masques et Marionnettes

Bien sûr on peut dire que le maquillage du clown est un masque et qu'il joue de son corps comme d'une marionnette. Mais un masque, ça ne bouge pas, et c'est un peu effrayant. On en a toutefois utilisé deux ou trois, pour des personnages stéréotypés, sortes de clowns blancs autour desquels tournaient des Augustes : une femme bleue, madone hiératique qui servait de spectatrice à un torero terrorisé, ou un pierrot lunaire qui faisait alternativement pleurer et rire un Auguste parce que, si son visage était si tragique, c'est qu'il avait un couteau de boucher planté dans le dos ! A.



La grimace comme parole



Chez le clown, la grimace est comme un masque animé par les traits et les expressions du visage, et le maquillage en accentue les métamorphoses jusqu'à la caricature. Elle capte toute l'attention du spectateur, souvent dans le plus parfait silence, se développant dans le temps et épanouissant avec lenteur les étapes qui la créent. Comme pour la marionnette, tout se joue entre immobilité et mouvement. Par le jeu des déformations surgit une figure inattendue qui projette son étonnement, sa peur ou sa cruauté. Le bouffon manipule ainsi une image qui n'est qu'un double de lui-même, et la force de la grimace réside avant tout dans l'incongruité ou l'absurdité des réactions face à l'insolite d'une situation. C'est en connivence avec le public, par le déploiement d'un rythme qui s'étire, que l'arrêt sur grimace déclenche la salve des rires.

La grimace est un savoir-faire du clown. Elle livre une vérité soudaine comme la peur, la douleur, le dégoût, l'horreur ou le plaisir, le rire, l'interrogation, la déception, et montre le fond de l'âme sans filtres et sans interdits, mais non sans fards évidemment ! Il ne suffit pas que le clown soit grimaçant : il doit être lui-même et tout entier grimace. Dans l'éducation des bonnes manières la grimace est refrénée et mal venue. La grimace fait partie de ces grossièretés, de ces « vulgarités » rejetées par toutes les expressions sérieuses de la représentation spectaculaire. P.



La grimace prend chez le clown des allures de message. Elle donne du sens au jeu, elle aide à comprendre ce que pense le personnage et qui il est. Elle se porte comme un chapeau ou un faux-nez : c'est du style. P.



Grimace émouvante, grimace qui donne la vérité et la sincérité du clown. Comme le chanteur doit s'éclaircir la voix, le clown s'éclaircit l'âme en envoyant sa grimace. La grimace devient alors pure comme une note juste de musique. Et voilà une chose que seuls les clowns savent faire... ! P.



Il y a un moment particulier dans le métier de clown, un instant furtif. Cela se passe derrière un rideau de théâtre ou de cirque. C'est un moment de bascule qui traverse le corps et qui fait apparaître la grimace. C'est le moment de l'entrée en scène, quand on sait que les yeux du public vont détailler votre silhouette et scruter votre grimace, celle que le maquillage porte et qui plus sûrement qu'un son, qu'une réplique, va initier le jeu du clown. Je n'ai jamais pensé mes personnages autrement qu'en images, en porteur d'images. Il était inutile de m'imprégner de je ne sais quelle psychologie, ni du passé dont ils étaient issus. Il me fallait tout miser sur ce moment de bascule, comme pour un plongeon. P.

Le clown et la parole



La parole comme grimace

Les Macloma articulent un jeu clownesque essentiellement fondé sur le corps, les costumes et les accessoires. Les voici soudain confrontés au verbe d'un texte de Matei Visniec *Petit boulot pour vieux clowns*. Or, le véritable langage du clown est le silence ou encore le grommelot, qui emprunte souvent aux vocables étrangers. Pour le clown, ce sont les sonorités des mots, leur chanson, leur musique qui importent. Ils transforment la parole en grimace par une certaine déformation du langage.

On a l'impression que la voix du clown mastique les mots, tricote les consonnes et les voyelles, voix chantée, transformée et mâchouillée qui propulse le clown dans l'espace.

Dans le jeu clownesque, la voix est l'équivalent du geste, voix bouffonne qui exprime le plus souvent un langage rudimentaire proche du cri ou de l'onomatopée, fortement suggestif. C'est une voix improvisée, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne soit pas calculée, préparée, mais elle est proférée dans l'instant, dans le risque et la spontanéité. Aussi insaisissable qu'elle demeure en ses métamorphoses continues, la voix clownesque semble perpétuer son existence par la volonté de déclencher le rire qui libère.

La parole, non pas pour expliquer, mais pour séduire, communiquer, et surtout faire rire. Elle est souvent redondante, répétitive, musicale, contradictoire. Elle invente des mots qui n'existent pas tellement mais qui signifient beaucoup. Employée par le Clown Blanc, elle est souvent un instrument de pouvoir : elle peut dire la guerre, l'amour, la mort. Mais chez les Macloma l'Auguste est toujours caché sous la robe du Blanc, la parole devient bégaiement et le roi finit toujours par se retrouver seul, nu et cocu. A.

ENTRETIEN AVEC ALAIN



B- Contrairement à tes partenaires, tu avais déjà parlé, dans les précédents spectacles ?

A- Oui, c'est vrai. J'ai toujours utilisé le support du langage. J'étais en quelque sorte le porte-parole des clowns. Je n'ai jamais su être vraiment muet, sauf quand il y avait un accompagnement musical. Dans *Hérozéro*, par exemple, je répétais, à propos de la femme bleue : « Oh ! Elle est belle, elle est bleue ! ». C'est dans *Trio* qu'on a commencé à prendre conscience du rôle que pouvait avoir un clown-parleur, et il y avait même quelques dialogues. Mais avec *On mourira jamais*, on a vraiment sauté le pas.

B- Comment s'articule la voix dans le jeu ?

A- Le fait de se mettre à parler ne change pas radicalement les choses, sauf que cela donne une corde de plus à l'arc du clown. J'arrive en parlant : le langage vient d'abord, et, par le silence qui suit, j'entre dans le jeu. Je dis quelque chose et j'attends les réactions du public. J'en ai besoin. Je n'hésite pas à prendre un spectateur pour cible dans un rapport direct...

B- La parole est liée à l'action...

A- Il y a une gradation en profondeur sur la scène : la pantomime se situe plus au fond, est le plus souvent silencieuse et se perçoit de loin. La parole vient après le geste. La grimace, plus proche pour être bien vue, a déjà dit à moitié ce qu'ajoute la parole. Moi qui utilise le langage de façon privilégiée, c'est à l'avant-scène que je m'adresse au public. C'est la sonorité des mots, leur chanson, leur musique, qui avant tout m'intéresse, plutôt que la signification et la juxtaposition des mots entre eux.

B- On peut même dire que le langage subit des modifications importantes, ne serait-ce que par certains emprunts à d'autres idiomes...

A- J'ai d'abord pris des voix semblables à celles des clowns traditionnels. Quand on a joué en Italie, j'ai appris un peu d'italien, et cela m'a servi par rapport au public français. J'ai parlé alors une sorte de grommelot, un italien mâtiné de français comme celui du montreur de cantatrice de *Trio*, par exemple.

B- On peut se demander pourquoi l'usage d'une langue étrangère par le clown suscite le rire ?...

A- C'est une voix déformée, tout simplement. Les Colombaioni et Dario Fo en jouent et cela fait plaisir au public. Dans *Trio*, j'ai d'abord composé les dialogues en italien. Maintenant, je suis plutôt un italien qui parle français avec un fort accent.

B-Pour le personnage de l'oiseau, cela va encore plus loin. On perçoit des fantômes de mots dans les sons émis par le sifflet..

A- C'était un petit appeau. Cela relève effectivement du grommelot, une espèce de musique que les gens arrivent à comprendre en imaginant des mots à la place des sons. Je prononce effectivement des mots, mais ils sortent inarticulés. Plutôt qu'un discours, c'est une façon de séduire au sens propre les deux autres Augustes, mais aussi le public, en parodiant avec des sons suggestifs : « Vous avez vu mes ailes ! Mes belles plumes ! Mes jarretières ! Mon croupion en parapluie ! Mon bonnet de bain ! ». A cela, j'ajoutais des cris de crainte ou d'amour, mais loin de toute psychologie.

B- Au final, on pourrait dire que la parole, pour le clown, c'est du chant !

A- Le chant ou la chanson. L'oiseau chante, mais ce n'est pas trop élaboré. Quand je prends l'accent italien, ma voix chante. Ce n'est pas loin du chant réel. D'ailleurs, dans tous les spectacles, il y a toujours un moment où j'ai chanté.

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE



B- Je voudrais te demander ce qui s'est passé pour toi, avec le texte de Matéï Visniec, quand ta grimace a dû accueillir la parole...

Ph- Dans les autres spectacles, je parlais, mais la parole venait comme conclusion d'un gag. Dans *On mourira jamais*, elle sert de point d'appui et de moteur au personnage. J'ai eu tout d'abord l'impression de pouvoir faire plus de choses et de donner plus de sens. Mais j'ai quand même peu à peu fini par me détacher de la parole en m'en servant comme d'une grimace. Il y a des répliques qui sont exactement des grimaces.

B- Comment est-ce possible ?

Ph- Simplement en prenant une distance par rapport à la parole, je me suis aperçu que si je disais « Bon alors ! » avant de dire ma première réplique, je créais une distance qui me permettait, par le timbre de ma voix, d'amorcer le comique d'une grimace.

B- C'est donc une sorte de signal qui donne la note, et qui permet ainsi ce temps d'attente nécessaire à la naissance d'une grimace.

Ph- Pour transformer la grimace, il faut un jeu très lent par rapport aux signaux d'attente. Je n'ai pu trouver de respirations comiques face au texte qu'en pliant les répliques à ce rythme, permettant cette connivence de jeu qui est maîtrise du temps et de la parole. Cela fonctionne comme une musique : on ne peut avoir de trous de mémoire parce qu'on s'accroche au rythme, non au sens. Mais cela ne suffit pas : pour le jeu clownesque il faut encore compter avec la déformation du langage.

B- Il me semble que la voix du clown mastique les mots, tricote les sons, allongeant les voyelles et accentuant les consonnes, et que c'est cette mastication qui conduit à la grimace...

Ph- La voix drôle, c'est comme la voix de Bourvil : ce n'est pas le sens qui compte, mais le timbre. Je peux parfois dire à plat des répliques vers le public parce qu'il y a un effet comique de sens en rapport avec la situation ; mais en général, ce qui porte, c'est une sorte de voix chantée, mâchouillée...

B- J'ai l'impression, dans ton jeu, que les répliques dites avant ou après un mouvement te portent dans l'espace.

Ph- Quand je n'avais pas de parole, je retenais le geste jusqu'au dernier moment. Je me permets certaines obliques parce que j'ai le texte. On dit que le nez du clown est son vecteur : ici, c'est la voix qui propulse.

B- Dans *Trio*, c'est la grimace qui incarnait le personnage du garçon de café. A la limite, le corps n'était qu'un mannequin. Ici, avec la parole, le corps joue de la tête aux pieds. En fin de compte la grimace envahit la parole qui se mêle au jeu et en prend les couleurs.

Ph- Quand je dis cette longue réplique : « Tu t'accroches à ce journal comme un cavalier à son cheval mort...etc. », je me laisse entraîner sans savoir où, et je pars dans un délire. C'est vrai que la voix permet parfois d'improviser comme avec une grimace, et en toute liberté. Il y a des spectateurs habitués qui ne se sont pas aperçus que l'on s'était mis à parler. Auparavant, on partait d'un accessoire qui servait d'axe à une histoire, ou d'une histoire comme d'une mélodie qui servait d'axe au sketch. Avec un texte viennent le déroulement de la parole, les accessoires, les grimaces, les gags, les situations. Le langage est l'écueil contre lequel s'est heurté le clown quand il s'est mis à parler. Si on peut plus facilement construire un spectacle à partir d'un texte qu'à partir d'une grimace, la grimace reste essentielle dans le jeu du clown.

ENTRETIEN AVEC GUY



B- Comment un texte de théâtre peut-il entrer dans l'univers de la pantomime du clown?

G- Pour le clown, le piège était d'utiliser le langage comme vecteur principal, en mettant en veilleuse les autres modes d'expression. La première chose que j'ai faite a été de contraindre ma voix en la travestissant grâce à un objet écartelant ma bouche. Exactement comme un costume mal ajusté déforme et amplifie l'allure, ou comme des chaussures trop grandes forcent à une démarche grotesque. En l'entravant, je falsifiais ma voix pour rejoindre avec simplicité le clown. Je mettais ma voix au même niveau que le reste de mon argumentation clownesque, sans me poser de problèmes historiques ou métaphysiques, excluant tout aspect réaliste sensé traduire la psychologie du personnage. Puis j'ai quitté ma prothèse lorsque j'ai trouvé une voix qui était simplement le prolongement du geste ou de la grimace qui est le geste du cœur. La voix qui sort doit être de la même nature qu'une claque ou qu'un coup de pied.

B- Le texte théâtral n'est pas sans être littéraire. Il a donc fallu modifier la syntaxe, jouer de la musique des mots...

G- Il y a deux syntaxes : celle du texte et celle du clown. Il fallait jeter un pont entre les deux. Et la fabrication de ce pont a été le premier travail pour passer du clown actant au clown parlant.

B- Et pratiquement, comment cela se passe ?

G- De façon complètement farfelue. Pour une fois, j'ai commencé par le début, par la première réplique :

« Non ! » Je m'en sortais en disant ce palindrome à l'envers. J'étais seul à le savoir mais cela m'aidait beaucoup à être instantanément un clown qui disait cette réplique. Je ne voulais absolument pas que ce soit elle qui annonce, même de façon burlesque, le clown. C'est le point essentiel, fondamental : dans la geste clownesque, le son se substitue au sens, se mêle aux autres éléments dramatiques clownesques, et fabrique du sens.

B- Et quand il s'agit d'un aparté, comment cela se passe ?

G-L'aparté est une utilisation d'une parole porteuse de sens qui juge le clown dans son action, de l'intérieur, par une mise en accusation du personnage, en le mettant au pied du mur de sa propre dérision.

L'aparté est parfois chargé de sens quand il porte un jugement sur la pièce. Il signifie : « Je suis contraint de vous jouer ça, mais je peux moi aussi être spectateur de moi-même, je ne suis pas dupe ! ». Alors se mêlent le regard du public et le regard pervers du clown qui se regarde dans des glaces déformantes. Il y a aussi parfois dans l'aparté une reprise des répliques réduites à une chanson, à de la musique, à du son.

B- Il faut donc se situer dans la voix et non dans le texte.

G-Le texte est un motif, une incitation. Quand on écoute un air d'opéra, on est dans un sens généré par le son. Je suis complètement influencé par ça. Tout le travail sur le grommelot, les cris, les gueulements, les grognements participe de cette recherche. Toute grimace, que ce soit celle du pied, du ventre ou du faciès, à laquelle on ajoute du son, produit du sens. En entendant le « Sans blague » de Grock, le spectateur ne retient pas cette élision formidable du sens, « est-ce-que tu ne serais pas en train de me dire quelque chose que je suppose être une blague, et que je souhaite que tu retires pour me dire la vérité ».

Le « Sans blague ! » de Grock, c'est du son, c'est de la clarinette! Paul Valéry dit que « la poésie est une hésitation prolongée entre le sens et le son ». Le proféré clownesque est une vague hésitation de très mauvaise foi entre le son et le sens. C'est un procédé poétique. Il s'agit de fabriquer du son pour en ressortir du sens en gommant tout caractère explicatif. Il y a toujours une question posée à sa réponse, et le public se laisse embarquer.

B- Le jeu du clown implique donc une écriture spécifique, et tout ne peut pas être prononcé.

G- La parole du clown n'est juste que si elle fait partie de son geste. Dans le dialogue, la parole la plus exacte, c'est la claque : cela participe d'une syntaxe d'une grande profondeur et d'une simplicité imparables.

B- Et dans le cirque traditionnel, la voix de l'Auguste est fortement projetée.

G- Au cirque, le clown blanc fait le sourd pour que l'Auguste répète sa phrase dans les différentes directions afin que tout le public la comprenne parfaitement. Mais ce qui importe, c'est que sa voix soit maquillée comme son visage l'est pour la grimace, pour la rendre spectaculaire. On la rend plus attrayante, plus drôle, plus expressive et énigmatique, en lui donnant des qualités poétiques, mais également physiques. Ici, dans *On mourira jamais*, ce sont des vieux : autant chercher dans cette voie, lui inventer un tremblement, de mauvaise foi, bien entendu. On va ainsi transfigurer les voyelles, les consonnes. On va utiliser les labiales dans ce qu'elles ont de percutant, et allonger les occlusives. Mais personne n'est dupe car à un certain moment, sans maltraiter le personnage, on remet la voix à plat. Le public a le droit d'intervenir de manière effrontée, mais le clown se donne aussi le droit de lui répondre avec n'importe quelle voix. Cela casse l'illusoire véracité de ce qui se passe sur scène : quand un spectateur éternue et qu'on lui dit « A tes souhaits ! », on ne va pas lui faire croire qu'on est Dom Diègue ou Le Cid !

B- Et cette grande hésitation de la parole peut se prolonger dans le silence.

G- Le silence est du son. Il y a les tissus, les chaussures, les respirations. En musique, le soupir est comme une note. Parfois, dans le dialogue, le soupir au niveau du sens est décisif : Nicollo se mouche avec une emphase exceptionnelle, puis soupire. Filippo le reconnaît : « Ah ! Nicollo ! ». Les soupirs et les grognements qui suivent expriment à eux seuls ce qu'il a dans la tête et dans le cœur, sa mauvaise foi.

B- Est-ce que les objets eux-mêmes ne sont pas détournés par la voix de l'Auguste ?

G- Parfois avec un humour complet : quand je sors un paquet de Génie, ce n'est ni le génie de l'art, ni une marque de lessive, c'est ce qui sort de la lampe d'Aladin : le génie du clown !

B- Si le spectateur n'en n'a pas forcément conscience, il le ressent.

G- C'est ça qui est beau chez le clown : le ressenti. Il ne laisse pas le temps au spectateur de comprendre, mais de ressentir. C'est par là qu'il rejoint l'écriture poétique. La parole, chez les clowns, est un geste comme un autre. La claque dit « Paf ! », la parole fait « Ho !- lala- ! J'ai-mââl-à-mon-nez !!! ». La parole chez le clown n'a jamais été écrite, n'a pas d'auteur. C'est l'onomatopée d'un masque.



Des clowns sur les planches



La comédie clownesque



Les clowns s'abreuvent à l'Italie et à sa merveilleuse histoire de la comédie qu'ils prennent en héritage, de la Commedia dell'arte aux facéties de l'acteur Toto, du Mistero Buffo de Dario Fo aux personnages de Fellini, des films de Dino Risi et aux pièces d'Eduardo de Filippo.







Les Macloma ont longtemps pratiqué la comédie clownesque sans s'en douter. Dès l'instant où ils ont refusé la piste du cirque (le clown y tournait en rond), l'espace que leur offrait une scène de théâtre leur a permis de prolonger et de développer leurs entrées clownesques. Les personnages pouvaient alors évoluer, se transformer en empruntant à différents genres comme le mélodrame, le cinéma muet et la bande dessinée. Dès lors le clown, figure populaire par excellence, pouvait devenir un personnage subversif. A.

Et parmi les plus grands clowns, les Fratellini rayonnaient comme des maîtres de la comédie clownesque. Dans chacune de leurs histoires, dans chacun de leurs sketches, il y avait des personnages attirés, et derrière chaque personnage, Albert, François et Paul menaient leur art et leur jeu. Dans la comédie clownesque des Macloma, il y a des saynètes où se développent une intrigue, des scénarios imprévus et cocasses, des confrontations de personnages, de caractères et de silhouettes. Le décor est minimaliste: quelques objets, chaises, piano, cabine de bain, trapèze... objets que les clowns renversent, concassent, pulvérisent, arrosent et modèlent, sur scène ou sur la piste, selon les nécessités de l'intrigue ou au gré de leurs délires. Le coup de théâtre, la métamorphose des personnages, l'obstination de la destinée, tout cela convient aux Macloma, à la fois rusés et naïfs, toujours prêts à moduler la mélodie à leur avantage, sans peur des dissonances qui font grincer les dents. Les personnages des Macloma sont entiers, tout orientés qu'ils sont vers le «drame» qui se joue, ou qu'ils se jouent! La comédie clownesque devient le meilleur des prétextes, car le clown, acteur «distancié», n'omet pas d'apprécier, au même titre que le public qui rit, le bien-fondé de sa performance. Il vient se glisser à vos côtés pour vous dire:

« Hein! Que je suis drôle! ». La Commedia... P.



**L'incontournable
maquillage**



Un masque en crème comme celui que pourrait laisser une tarte à la crème, un masque qui grimace, qui se plie à nos sourires et à nos bouches gueulardes ou séductrices. Des couleurs déposées à Sèvres. Le blanc, le rouge et le noir : blanc comme la page, rouge comme le sang, noir comme l'encre. Et plus on vieillit, plus la ride farceuse se creuse là où le crayon de maquillage passe, comme si se juxtaposaient avec le temps la face et le maquillage. P.



Pour se faire entendre on utilise un haut-parleur. Pour se faire bien voir le clown se maquille. Le maquillage n'est pas voué à camoufler le clown mais sûrement à le révéler, à projeter son sentiment haut vers la coupole du chapiteau. Les traits soulignant la bouche sont deux parenthèses. Entre les deux parenthèses, la palette complète de la panoplie du clown. G.

Maquillage ? *Trucco* en italien. On se truque le visage, on se fait une gueule, pas exactement la même tous les soirs. Si je fais passer le trait de crayon noir un peu plus haut, peut-être que ça accentuera telle grimace. Si je mets un peu plus de blanc autour de la bouche, ça donnera l'impression qu'elle est immense. Au Cirque du Soleil, pour me faire voir de loin, j'ai mis tellement de blanc que je suis devenu un Clown Blanc ! A.







Travestissements et transformisme

« Tu t'émerveilleras en voyant des êtres humains changer de nature et de condition pour prendre une autre forme, puis, par un mouvement inverse, se transformer à nouveau en eux-mêmes. ».

Apulée





On a commencé par mettre des costumes traditionnels d'Auguste, comme celui que le vieux Lorient nous avait donné. Très vite on a cherché à se les approprier et à les personnaliser : ça a donné un oiseau en plumeaux, une cantatrice en boudoir, un toréador en faux cils, des pingouins en palmes et tubas...Le clown est un acteur-escargot, il porte son décor sur le dos : c'est son costume et ses accessoires. Le transformisme, c'est comme un changement de décor : on était nain, on devient géant et c'est comme si l'espace s'était transformé. On était bébé, on devient cosmonaute parce qu'on s'est mis un pot de chambre sur la tête ! A.



Les personnages au féminin



La femme est un animal pas comme un autre. J'ai toujours abordé les quelques personnages féminins que j'ai joués, soit par leur aspect animalier (l'oiseau de *Darling*, la poule de *Varieta*) soit par leur côté monstrueux (la naine et la géante de *Darling*).. Derrière ces masques de femmes, il y a toujours un homme qui les manipule, sans aucun doute le présentateur-bonimenteur-clown blanc qui joue à être femme pour mieux se jouer de ses partenaires. Même la bonne sœur fausse naïve de *Trio* est la résurrection du dresseur de cantatrice qui revient pour hanter les deux autres. C'est un fantôme de nonne plus qu'une nonne. Guy dit que c'est une espionne qui vient surveiller les autres sœurs qui, elles, sont sincères. Les femmes jouées par Guy sont souvent des filles de fermes, celles de Philippe des matrones, les miennes ne sont que des hommes déguisés.A.



Suite à l'influence des Mirabelles, célèbre et talentueuse compagnie de théâtre, formée d'artistes qui pratiquaient avec génie l'art du travesti (c'est-à-dire loin des clichés et des dérisions de « folles ») nous nous sommes sentis très attirés par les personnages féminins. Que ce soit des repasseuses, des chanteuses de music-hall, des femmes prêtes à accoucher, des naines ou des bonnes sœurs, toujours nous les aimâmes, comme nous-mêmes ! Qu'il était bon de s'identifier poétiquement à elles, de se laisser aller à les incarner le plus fémininement possible, de puiser en nous tous nos attributs de séduction d'ironie et d'amour.

Nul ne pouvait y voir « péché » car le clown là encore purifiait de sa distanciation les interprétations qui auraient pu porter atteinte à la dignité des personnages. Oui, nos femmes étaient dignes ; même ridicules, elles l'étaient, drôles et séductrices, dans le sens de la beauté ou de l'émotion. Et toujours en enfilant un collant ou une robe d'un de ces personnages de femme, je prenais, nous prenions, un vif plaisir, approchant ainsi sans doute, de vieux fantasmes, comme ceux de notre enfance. Une fois de plus le clown traverse le miroir sans se couper aux tranchants de ses éclats. P.



Souvent dans sa carrière le clown joue un personnage qu'il a tôt trouvé. Il peut le modifier, le biaiser, mais le garde comme une seconde peau. Et parfois ces personnages sont féminins. L'un, Philippe, joue ses personnages féminins en les incarnant. Il croit, au plus profond de son jeu, sans aucun doute, à leur nature féminine. Et c'est son physique très masculin qui induit, « malgré lui », une grande partie du comique. Le deuxième, Alain, ne joue jamais une femme ! Il doit se contenter d'endosser un costume féminin. Son clown se débat en essayant de pactiser, mais en vain, avec les inévitables pulsions de sa nature masculine. C'est alors un joueur de rugby qui s'agite à l'intérieur d'un costume de soubrette ! Quant à moi, mon clown se joue de la féminité. En jouant le féminin, il le porte devant lui tel un marionnettiste. C'est la jonglerie entre féminin et masculin qui produit le comique. G.

Le clown et la musique



Les Macloma ont eu la chance de jouer sur des musiques interprétées par leurs compositeurs : Philippe Cohen : trompettiste, Christian Labarrière : pianiste. Le groupe Lô (Geneviève Cabannes, Luc Le Masne, Pierre Sauvageot , Denis Cuniot). Francis Gorgé : guitariste et créateur de sons. Joseph Racaille : pianiste. Et le grand orchestre du Cirque du Soleil (musique de Benoit Jutras).





Chers Macloma,

***Suite** à notre conversation de ce jour, je, soussigné, Francis Gorgé, m'engage à honorer le cahier des charges concernant la partition sonore de "QQQ" : du grommelot de poisson, de la musique magique pour danser sur un fil, le bruit d'un raz de marée, de l'opéra à transformations, de la musique de cirque comme on l'aime, un rap siamois etc... etc... De votre côté, veuillez prendre note des désirs du compositeur : vous accepterez d'être stimulés et /ou agressés par l'univers musical créé (vous ne vous gênez pas, vous, avec le public !). L'utilisation de technologies modernes pour la réalisation de la dite partition ne vous effraiera pas. La bande enregistrée n'exclura pas les interventions en direct du musicien pendant le spectacle. Vous ne vous fâcherez pas si le public, en sortant du spectacle, égaré par la musique, est surpris à dire : « Quel film épatant !!! ».*

Francis Gorgé

Première à la salle Umberto de Rome. Francis Gorgé est avec moi sur scène. Il doit bruite ma pantomime.

Cependant, en début de spectacle, il oublie de souligner un gag. Je me tourne vers lui, l'interpelle du regard, le réprimande, me moque de sa maladresse. Il me répond aussitôt par une bordée de sons agressifs. Je réagis. Lui aussi.

Ainsi naquit la première improvisation qui nous rendra complices pour la vie de *La Repasseuse*.

Une autre fois, tandis que je suis assis dans une panière et que je rame héroïquement sur les flots, Francis bruite l'action par des bruits cacophoniques de ferraille, de telle sorte que je rame, je rame...mais n'avance plus !

Le personnage est certes furieux, mais le clown, lui, est terriblement content ! G.







Les Macloma musiciens ? Jouer d'un instrument de musique est quelque chose de trop sérieux pour être confié à des clowns. S'il nous arrive (souvent) d'en jouer quand même, on use de subterfuges : la trompette du Noir de *Varieta* est « commandée » de loin par le trompettiste à l'aide d'un long tuyau, le piano de *Trio* est renversé sur le côté, le violon de *Trio* ou de *Quidam* est cassé avant d'émettre des sons, et les autres instruments sont des ballons de baudruche. Mais le clown peut toujours héroïquement jouer de l'échelle. A.

Les coulisses magiques de la régie



Eric Proust, Jacques Clerc, Jean Pierre Chupin, Gaston, Guy Rochelandet et Antoine Leblan, ont été les principaux régisseurs des Macloma. Toutes les interventions d'un régisseur doivent être calées avec exactitude sur le jeu des clowns, c'est pourquoi une grande complicité a toujours été nécessaire.

La régie des lumières. Pour que le public puisse voir distinctement les mimiques, les nez, les petits éléments de costumes, les gestes infimes qui sont particulièrement des déclencheurs de rires, l'utilisation principale est le plein feu. La lumière est donc spécifique au jeu des clowns : l'espace scénique doit être éclairé fortement, comme au cirque, jusqu'au premier rang. Une fosse d'orchestre trop large, par exemple, peut devenir pour eux un véritable mur, et le régisseur doit trouver les solutions qui rapprocheront les clowns du public. Au cours du spectacle, il lui faut aussi suivre les improvisations, les petits changements qui apparaissent spontanément d'un soir à l'autre en fonction du jeu improvisé.

La régie du plateau. Le régisseur manœuvre guindes, rideaux, poulies, manivelles, déplace parfois sur scène des éléments scéniques, les transforme, fait apparaître des fragments de corps ou d'objets. Il devient parfois un véritable acteur ou clown quand le public le voit agir sur scène, dévoilant la supercherie de la manipulation, ce qui nourrit inmanquablement les rires. Il fait voler les clowns et les marionnettes, fournit les objets nécessaires au jeu...

Le régisseur se nomme lui-même le « clown noir », celui que l'on ne voit pas. Il déshabille et habille : sur le plateau, les changements de costumes, donc de personnages, nourrissent les coups de théâtre. Il bruite, manipule, appuie sur une poire pour faire jaillir pipi ou pleurs. Il aboie, miaule et accompagne le spectacle dans le rythme exact des clowns qui, sans lui, iraient à cloche-pied. C'est pourquoi au final il vient saluer dans la lumière.



Ma rencontre avec les "Maclos" se passe au moment où ils réalisent le rêve de toutes les compagnies : avoir un théâtre à soi, en l'occurrence le théâtre Déjazet qu'il faut rénover, réhabiliter. Le travail que j'exécute derrière les rideaux avec les Macloma est difficile à nommer, car il est multidisciplinaire. C'est le travail d'un régisseur de plateau : décharger le camion, mettre en place les malles d'accessoires derrière les rideaux, de façon que les clowns se retrouvent "chez eux" sur n'importe quelle scène. C'est celui d'un cintrier qui doit connaître la manipulation des cintres pour faire voler un clown ou un accessoire. C'est celui d'un machiniste qui doit mettre en place un nouvel accessoire durant un "noir" lumière. Il doit être aussi accessoiriste, savoir fabriquer et assurer la maintenance et les réparations nécessaires.

Voilà pour la partie purement technique, voyons maintenant ce qui se passe derrière les rideaux une fois le "torchon" levé. En premier lieu, il faut aimer et défendre le spectacle, et pour cela en faire partie intégrante, être le quatrième personnage que l'on ne voit jamais, mais qui lui aussi a sa partition à jouer. Ses manipulations sont comme autant de répliques données aux clowns dans le rythme et l'humeur du jeu. Le régisseur devient alors une mélange d'Auguste et de clown blanc.

L'ordre des effets successifs est inscrit sur une « conduite », sorte de pense-bête agrafé sur le rideau à cour et à jardin. Bien sûr, il faut connaître sa partition sur le bout des doigts, mais surtout être en osmose avec le show : bruiteur une gifle ou la chute d'un objet, savoir manipuler une marionnette et aboyer comme un chien, rattraper un violon contre le rideau de fond, aider au changement de costumes de deux clowns à la fois, passer de cour à jardin en trois secondes sans faire de bruit et en restant concentré et calme, ouvrir un rideau, le fermer, donner un accessoire à un clown sans se faire voir. Être calmement et efficacement dans le moment présent. Pour ma part, je considère présomptueusement que le régisseur de plateau est le clown noir. Jaco



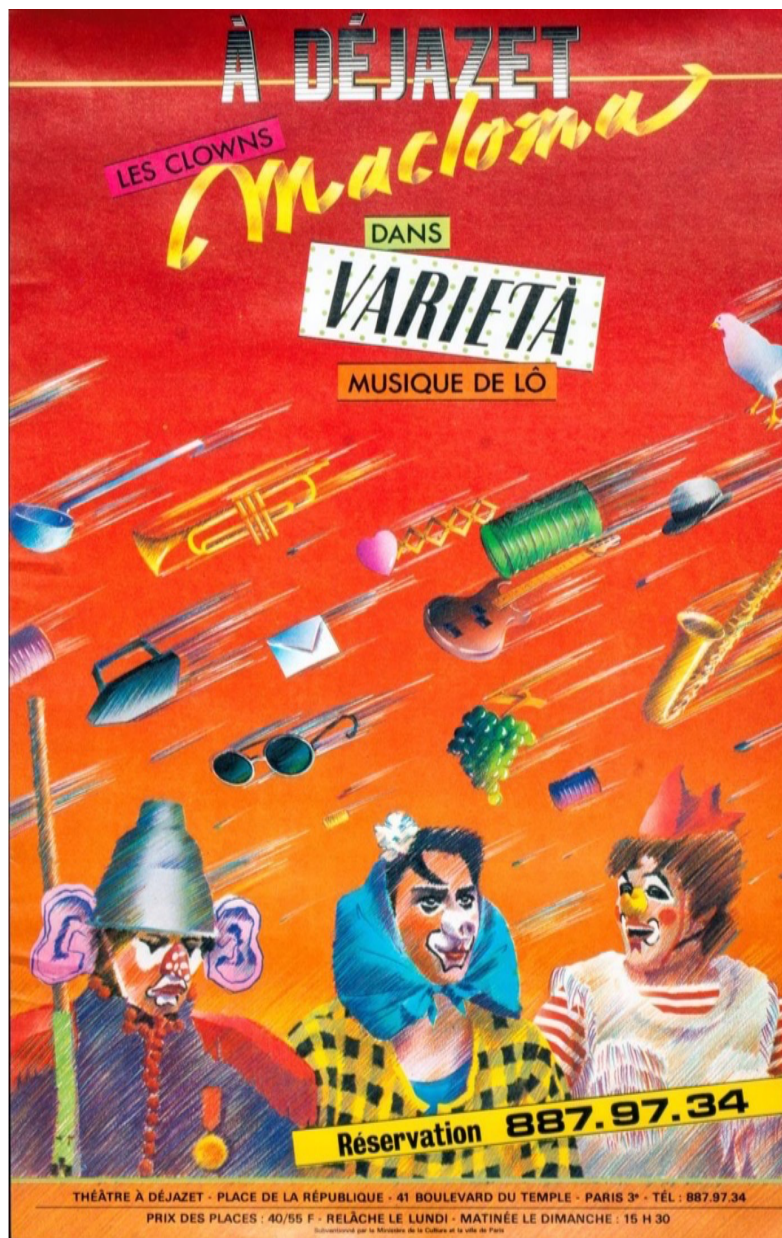
Comment se souvenir des clowns !
Ils ont de la chance les musiciens,
on peut écrire leur musique.
Ils ont de la chance les auteurs dramatiques,
on peut lire leurs répliques dans des livres.
Ils ont de la chance les peintres, les architectes,
les photographes, les sculpteurs, les cinéastes
on peut voir leurs œuvres.
Mêmes les poètes s'écrivent !
Mais les clowns et leur mémoire !
Nul texte, nulle description,
nul enregistrement, nulle vidéo,
ne peuvent rendre compte
avec un minimum de fidélité ou d'intérêt
d'une œuvre de clown !
La transmission de l'art clownesque
restera à tout jamais seulement orale.
Quelques photos, quelques images animées,
quelques écrits pour toutes traces...
Si vous aimez des clowns vous devez vous en souvenir
P.

Maclo... quoi ?



CREATIONS DE 1982 à 2007





VARIETA

Création pour la réouverture
du théâtre Déjazet à Paris
1982

Regard : Corinne Atlas

Costumes : Chantal Rader

Musique : Le Groupe Lô

Lumières : Eric Proust

Régie plateau : Jacques Clerc

En 1982, les Macloma prennent la direction du Théâtre Déjazet à Paris : c'est le dernier théâtre du célèbre Boulevard du Crime, ce sera le premier théâtre dirigé par des clowns. Ils le restaurent et pour la saison d'ouverture, ils y créent un spectacle en hommage au music-hall italien.

Nous sommes au music-hall : rideaux rouges, musiciens dans la fosse d'orchestre, paillettes, tout est là pour nous éblouir. Dans les loges du premier balcon au-dessus de la scène, deux spectateurs s'impatientent : « on voit rien » dit l'un, « ivoirien » répond l'autre. « C'est flouxe », « Hep ! vous voyez ? », « Quoi ? », « Rien », « Oui ! ». C'est normal, ils sont aveugles. Ils se risquent sur la scène. Les musiciens commencent alors à jouer et nos faux aveugles sont entraînés dans le spectacle : posée sur l'escalier du music-hall, une mystérieuse marionnette à la voix de crécelle chante la première chanson. On s'apitoie ensuite sur la sentinelle aux grandes oreilles, militaire qui n'aime pas son métier et qui écrit un poème à sa belle pour passer le temps pendant la faction.

Cette belle qu'il ne connaît pas, c'est une pauvre repasseuse aux grandes oreilles, elle aussi, et qui rêve d'amour. Leur rendez-vous est bien cruel... puis un présentateur emberlificoté dans les rideaux rouges s'évertue à aider une vieille star de music-hall à descendre une dernière fois les marches en bas desquelles elle passe de vie à trépas. Mais, miracle clownesque, elle renaît en bébé puis en cosmonaute pour monter au paradis des clowns. A la fin, il ne reste qu'une poubelle et un pauvre balayeur noir qui rêve d'un bon lit car on dort mal, couché sur un escalier. Le voici soudain dans un lit douillet avec une poule blanche bien appétissante. La poubelle est devenue marmite, il va enfin pouvoir manger. Mais il tombe dedans et c'est lui qui est dévoré par la poule !





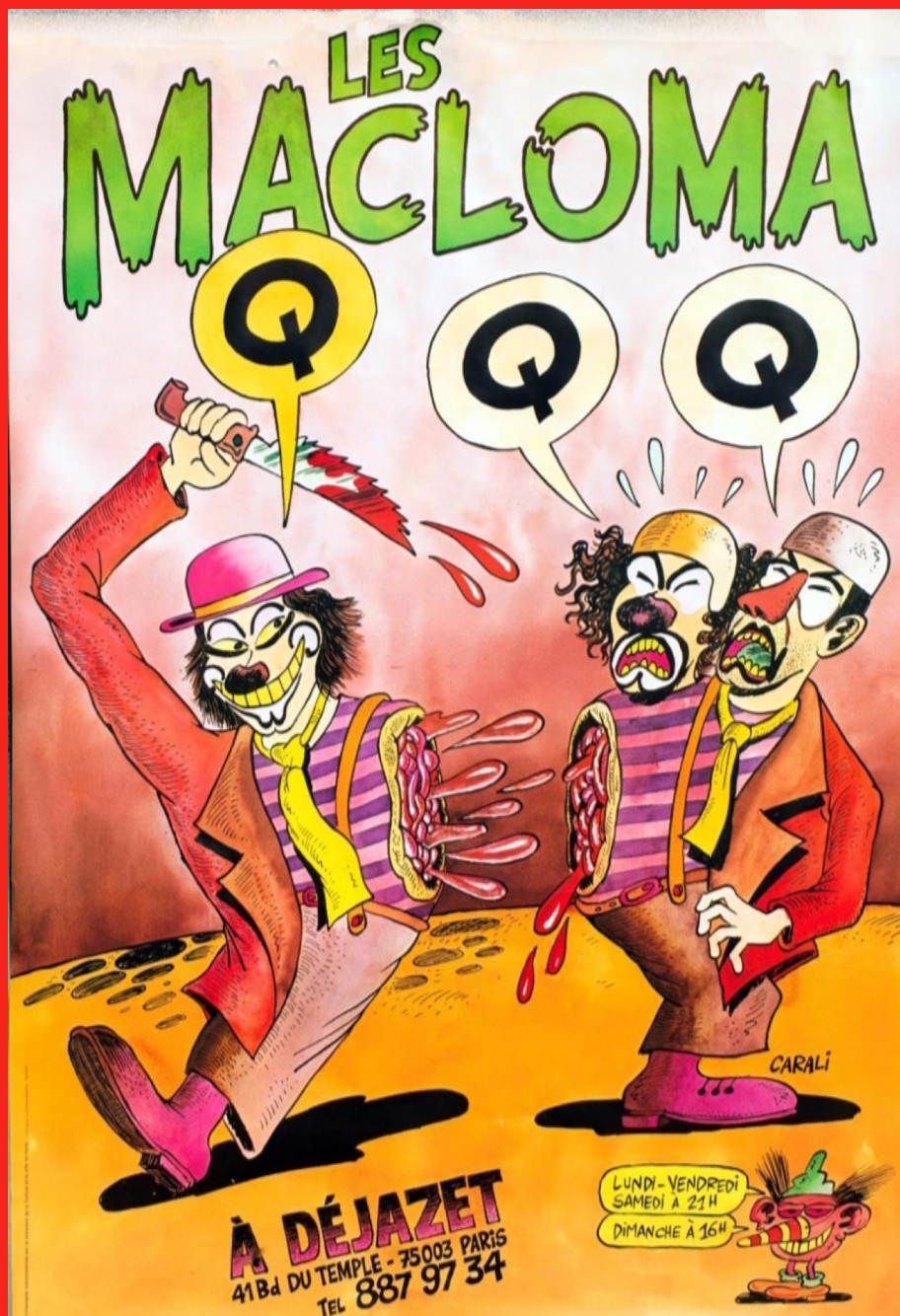












ooo

Création au Théâtre Déjazet à Paris
1984

Philippe, Alain et Guy
Mise en scène Alain Schons
Dramaturgie Bernard Bénech

Musique de Francis Gorgé
(interprétée par Geneviève Cabannes,
Jean-Jacques Birgé, Hélène Sage,
Didier Petit, Bernard Vitet,
Michèle Buirette)

Costumes :
Chantal Rader, Claudie Azoulay,
Nadia Omar, Martine Catonné

Accessoires :
Stéphan Parmeggiani
Lumières : Roger Goffinet, Eric Proust
Affiche : Carali



Trois frères siamois éméchés rentrent du bal. Ils s'apprêtent à se coucher comme d'habitude dans leur grand lit. En chemise de nuit, dents brossées, prières faites, ils se glissent sous les draps de leur couche commune. Ils ronflent fort fort, sauf un qui, exaspéré, s'arrache à la trinité et court vivre sa vie. Pour retrouver leur frère fuyard, les deux autres se métamorphosent en belle-à-deux-têtes, en sirène, en nouveau-né, affrontant les éléments déchaînés. Ils se retrouvent à la fin tous les trois sous un chapiteau, pour présenter leur dernière siamoiserie : le numéro de l'âne et de l'écuyère.







FAST & FOOD AU THÉÂTRE

Création au Théâtre Déjazet à Paris
1985

Philippe et Alain

Lumières : Jean Pierre Chupin
Affiche : C. Sagot Duvaux



On est au théâtre, dans les coulisses, à l'arrière de la scène.

Le spectacle n'est pas commencé. Devant, ou plutôt tout au fond, le rideau de scène est baissé. On entend gronder le public. Miss Fast, la régisseuse à tout faire, prépare le décor. Mister Food, l'acteur, arrive. Il a le trac, il ne connaît pas bien son texte. Miss Fast, le brigadier à la main, tape les trois coups...



LA REPASSEUSE

GUY PANNEQUIN



LA REPASSEUSE

Création au théâtre des Amandiers
Paris
1986

Conception de Guy Pannequin et
Bernard Bénéch

Mise en scène : Michèle Goddet

Décor sonore : Francis Gorgé

Régie : Eric Proust
Accessoires : Castor

Voix : Genia Frank



Le projet du spectacle *La Repasseuse* est de parler de la guerre à travers le cœur et le corps d'une femme, une travailleuse, vêtue d'une blouse, et munie d'un fer, mais coquette malgré tout !

Il s'agissait de la faire vivre à l'intérieur même de la palette du clown, d'engager toutes les situations avec le ressenti féminin.

Ce fut le « cahier des charges » pour Michèle Goddet qui régla la mise en scène : une femme regardant une femme avec une grande simplicité.

Un spectacle où le son devient personnage. Lors de la création de *La Repasseuse*, le musicien est dans la fosse. Il bruite tous les sons du plateau. Il en est le créateur et l'organisateur. Après une trentaine de représentations en France, nous partons jouer à Rome. Nous tentons alors de placer le musicien sur la scène, derrière son arsenal à fabriquer des sons : le spectacle s'en trouve profondément modifié dans sa mise en scène et sa dramaturgie du fait que le clown n'est plus le seul acteur, mais partenaire d'un véritable clown blanc. Et *La Repasseuse* devient un duo. Le musicien devient physiquement le Loyal. La complicité de ce nouvel arrangement, mais aussi les conflits qui naturellement en découlent et entrent en jeu, en décuplent la force. G.



Mélodrame cinématographique en
noir et blanc dans le monde des
clowns.

QUI A TUE OSCAR CLAP ?

Création au Théâtre de la Tempête
Cartoucherie - Paris 1987

Avec Philippe Azoulay, Alain Catonné,
Denis Benoliel et Joseph Racaille

Co-production : Les Folies Dramatiques

Mise en scène : Liliane Nataf
Musique : Joseph Racaille

Lumières : JP Chupin
Costumes : Annie Piveteau
Régie plateau : Guy Rochelandet
Pour le film : Images de Philippe Bovar
Comédienne : Sophie Blondy





IMBROGLIO

Création à Briançon

Reprise au Théâtre de la Plaine -
Paris 1989

Avec Françoise Pinkwasser
Giovanna D'Ettore
François Macherey
Guy Pannequin

Mise en scène
Dominique Lardennois

Musique : Francis Gorgé



THEATRE TRISTAN BERNARD

64, RUE DU ROCHER - 75008 PARIS - Tél. : 45.22.08.40

LES MACLOMA



ALICE TROBERT - PHOTO : MATHIEU LE BRETON

TRIO

1990

Création à Avignon
Théâtre du Chien Qui Fume
Paris : Théâtre du Ranelagh
et Théâtre Tristan Bernard

De et avec Philippe, Alain et
Guy

Collaboration: J.L. Favier et B.
Bénech
Décor Sonore

Lumières :
Jean-Pierre Chupin
Régie plateau :
Jacques Clerc et Guy Rochelandet
Réalisation des costumes :
Marie Christine Merzereau
Affiche : Alex Turbant

Le spectacle est placé sous la sainte autorité d'un trio de sympathiques bonnes sœurs qui balaiant et préparent le plateau entre les numéros. Elles prient aussi leur bien-aimé des cintres de ne pas laisser tomber le rideau avant la fin du spectacle, ce qui de toute façon arrive, bien évidemment !

Tout d'abord, un présentateur fait admirer sa cantatrice adulée qui chante quand on la branche, mais celle-ci accueille, et c'est le drame, les assauts admiratifs d'un faux aveugle séducteur échappé de la salle...

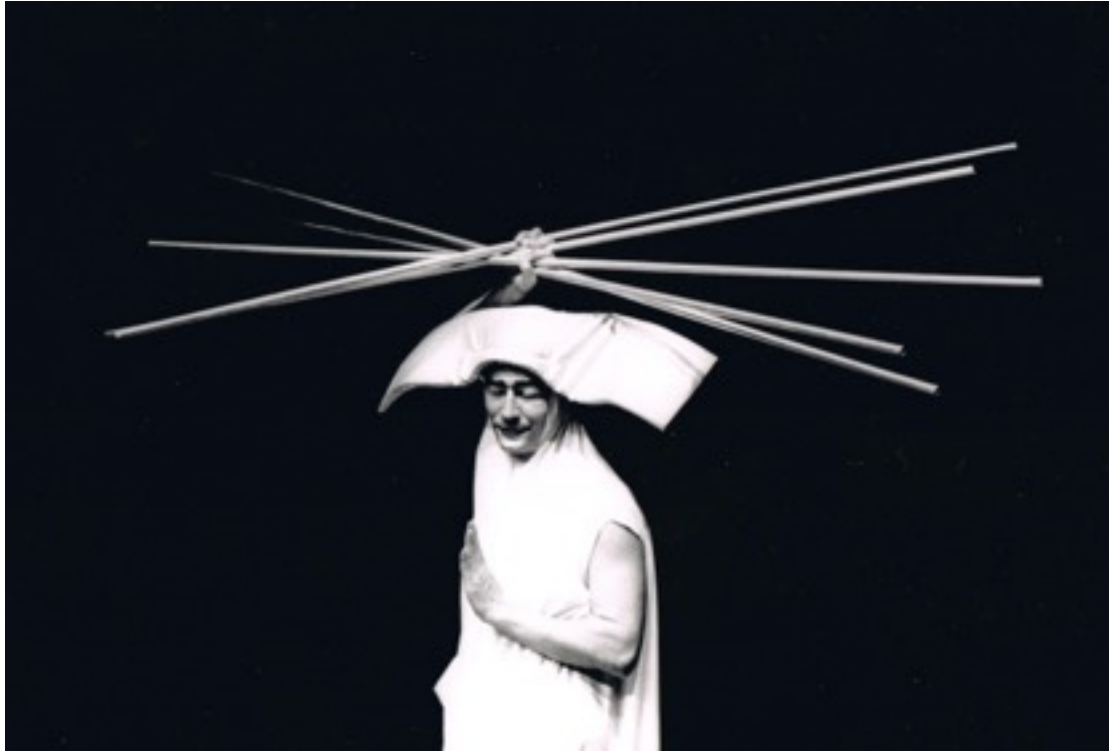
Ensuite, dans un café-concert, un serveur peu engageant, grimaçant, pousse sur scène un piano renversé sur le côté, pour un musicien qui, perplexe, se plie à la situation, et pour un autre qui se trouve obligé d'escalader l'instrument pour s'installer avec son violon. Mais fi du concerto : le garçon surgit en aviateur et pulvérise le violon ! Alors les deux musiciens manipulent le piano comme le tank de la place Tien An Men...

Dans le troisième numéro, un chanteur-crooner-nain entreprend de séduire une petite danseuse de lambada, mais tombe alors du ciel un beau et apparemment grand soldat dont s'éprend aussitôt la jolie naine.

Au final, le rideau s'effondre, laissant découvrir les coulisses avec toutes les ficelles des jeux clownsques : deux sœurs s'élancent derechef pour le relever tandis qu'un vieil Auguste surgit pour noyer le poisson en entonnant sur quelques notes de sa guitare sa triste et sempiternelle chanson.



Les sœurs régisseuses



La cantatrice









LE PIANO RENVERSÉ

LES N



AINS





COULEURS

EN







Les Macloma reprendront en 2005 après leur retour du Cirque du Soleil, sous le titre CLASSICS, les principaux sketches de Trio, de Varieta et de Darling Darling.

Nourris de leurs périples sur les flots de rires du monde, ayant depuis longtemps déjà salué le Cap de bonne espérance de leur art et revêtu les frasques d'un autre soleil, les Macloma se sont souvenus de leur modeste et noble origine universitaire : les voici sondant et soupesant leurs magots de grimaces, de gestes et de paroles, et s'attelant au dur travail de résurrection des formes de jeux clownesques qui leur tenaient particulièrement à cœur. Ils voulurent partager avec les étudiants d'alors les facéties de leurs recreations par des répétitions et des représentations sur la scène du département théâtre de l'université de Paris8. C'est ainsi que réapparurent en fripes nouvelles, bonnes sœurs et garçon de café, baigneurs et plumes chanteuses, bossus de dos et bossue de ventre, chinois et nains, et que se referma la boucle soigneusement ciselée par le temps de leur audacieuse et rocambolesque aventure.

CLASSICS sera joué jusqu'en 2007 en France, en Allemagne et en Espagne avec Jean Pierre Chupin pour les éclairages et Antoine Leblan pour la régie plateau.





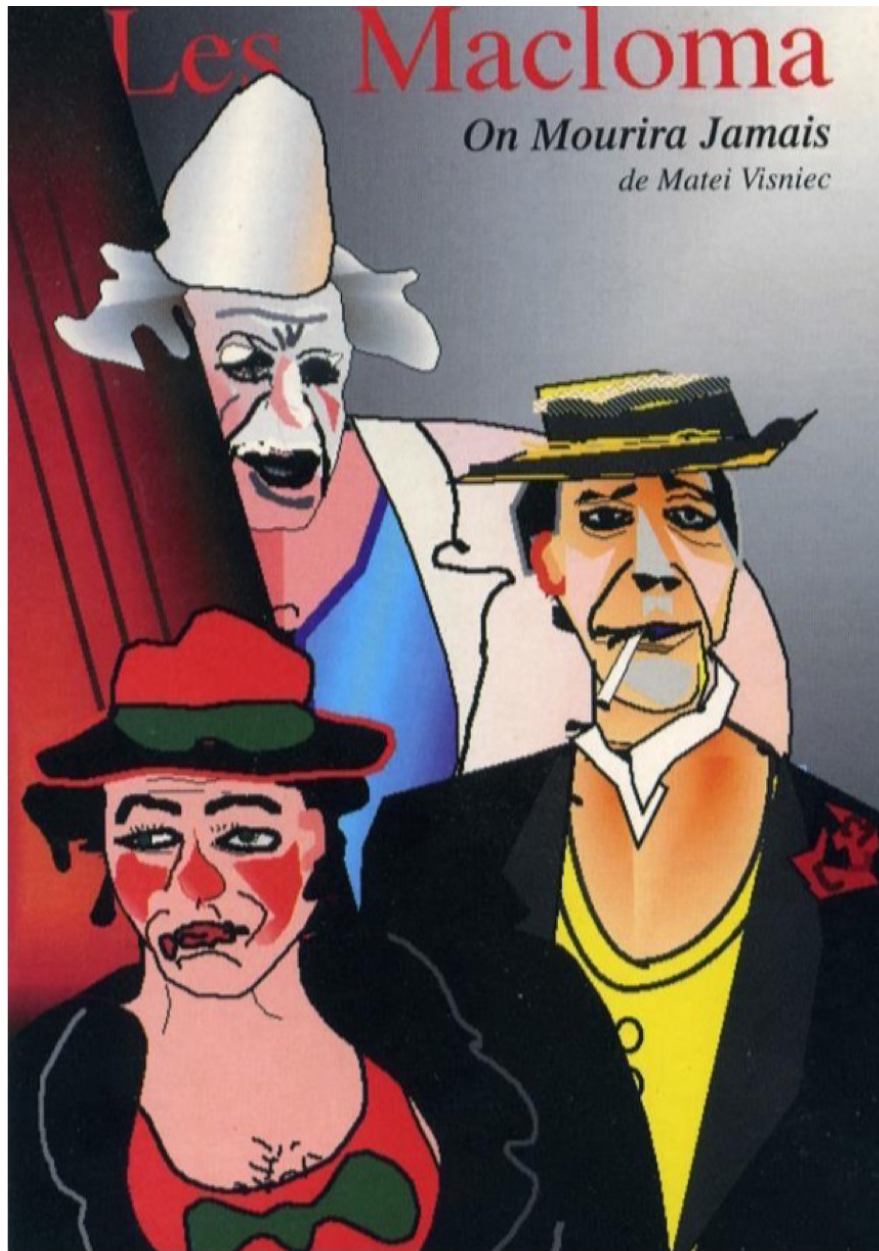




Les Macloma

On Mourira Jamais

de Matei Visniec



On Mourira Jamais

Création au Théâtre du Rond-
Point à Paris
1994

ADAPTATION PAR LES MACLOMA DE
Petit boulot pour vieux clowns
DE MATEI VISNIEC

Traduction Claire Jequier
avec Philippe Alain et Guy

Mise en scène Alexandre Tocilescu
Scénographie Dan Jitianu

Lumières : Jean-Pierre Chupin

Régie plateau :
Jacques Clerc ou Guy Rochelandet
Conseiller artistique Bernard Bénech
Affiche P. Azoulay

On mourira jamais.

En 1994, quand les Macloma reçoivent le texte de la pièce de Matei Visniec *Petit boulot pour vieux clowns*, les bras leur en tombent : comment ce jeune auteur fraîchement arrivé de Roumanie a-t-il pu écrire un texte qui semble aussi bien les connaître alors qu'il ne les a jamais vus ? Trois vieux clowns au rancart, Nicollo, Filippo et Peppino tombent sur une petite annonce : « cherche vieux clown ». Ils se retrouvent tous les trois dans une antichambre devant une porte fermée et finissent par se reconnaître car ils ont formé jadis un trio. Ils vont rivaliser tous les trois, chacun avec ses armes, pour décrocher le boulot, jusqu'à disparaître l'un après l'autre derrière cette porte.



Avec l'autorisation amicale et curieuse de l'auteur et sous le regard bienveillant et quelquefois provocant d'Alexandre Tocilescu, les Macloma reprennent les scènes une par une et en tirent la moelle burlesque, inventant des gags, provoquant de nouvelles situations pour que toujours ce texte écrit pour des comédiens devienne une comédie clownesque : au début du spectacle, Filippo qui tient le texte de la pièce entre ses mains et lit tout, répliques et didascalies, balance le livret par-dessus le décor !

Commence alors une nouvelle pièce que les Macloma appelleront, en hommage au grand clown catalan Charlie Rivel, *On mourira jamais*.

ON MOURIRA JAMAIS représente pour moi en tant qu'auteur une expérience que peu d'auteurs ont eue : les MACLOMA se sont reconnus entièrement dans mes personnages. Mais j'ai eu aussi la surprise de voir que les vrais clowns ne peuvent pas jouer ma pièce sur des clowns sans se rebeller contre leurs rôles. Car le clown est par sa nature, une forme de rébellion. Avec les MACLOMA, le texte de ma pièce fonctionne comme un terrain miné sous les pieds d'une ballerine. La danse est imprévisible, dangereuse même, à la limite entre la mort et la vie, entre la peur et la joie, entre le grotesque et le sublime. On regarde le corps qui évolue devant nous et on sait qu'à tout moment il pourra être déchiqueté. Les clowns MACLOMA jouant les rôles de ma pièce me donnent exactement la même impression : il y a tant de vie et tant d'émotion, il y a tant de risque et tant d'intensité dramatique, il y a tant de vérités et tant de rage contre la vérité...Et en plus, ils ont ce courage fou ou cette folie de la provocation de l'imprévisible qui fait que leur spectacle bouge, change, devient. J'en ai eu la preuve durant les quatre semaines de représentations au Rond-Point. Entre la première et la dernière représentation il y a eu un trajet, une exploration dramatique du texte, une aventure lyrique contre la montre. Ce trajet a, lui aussi, la valeur d'un spectacle.

A handwritten signature in black ink, reading "Matei Visniec". The signature is fluid and cursive, with the first name "Matei" and the last name "Visniec" clearly distinguishable.

Angajare de clowni

Il va de soi que le spectacle présenté au théâtre du Rond-Point avec la pièce de Matei Visniec *Angajare de clowni*, en français *On mourira jamais*, mise en scène par Alexandre Tocilescu, est un petit bijou « kitch et vulgaire » bien sûr, mais il s'agit, là aussi, de genres esthétiques. De plus, si on regarde les choses avec une certaine attention (...), on comprend facilement que cette option cache, en fait, un frisson métaphysique : la mort, qui est toujours présente et qui, d'une façon ou d'une autre, met fin au jeu quand elle le veut. La mort, donc, donne à tous nos gestes et à tous nos actes un aspect ridicule, dans la perspective de la tuerie finale. Notre expérience apparaît clownesque. Et si, esthétiquement parlant, on peut protester contre notre destin, faisons-le d'une voix forte et allons jusqu'au bout en poussant le grotesque jusqu'au « vulgaire ».

Une fois ce registre admis, il faut dire que le spectacle interprété par une équipe de clowns, les Macloma, est intelligent, exubérant, à la fois une récréation de cirque, un drame social et une fable philosophique.

C'est finalement un spectacle très roumain, car on retrouve cette combinaison très originale et toujours surprenante de logique dans l'absurde, de passion métaphysique, et d'humour stupide et féroce en même temps -une vraie confluence des civilisations environnantes, enchaînées grâce à un génie particulier dans un art qui est particulièrement difficile à maîtriser.

Dans un article d'une rare violence, le journal *Le Figaro* proteste contre ce spectacle considéré comme « une grave méprise ». (...) Dans un sens, cet article m'en rappelle un autre : celui écrit sur Ionesco il y a environ quarante ans par un éminent critique de l'époque. L'article paru dans *Le Figaro* n'a donc aucune importance sinon celle de nous rappeler que l'esprit roumain est différent de l'espace culturel français et que le public français, s'il est prêt à nous suivre, n'est pas forcément familiarisé avec notre langage artistique. Comme à l'école, notre seule chance est la persévérance : une langue étrangère, ça s'apprend. C'est pareil avec une culture. Et dans cet effort, nous sommes tous des enseignants.

VIRGIL TANASE *Cronaca romana*









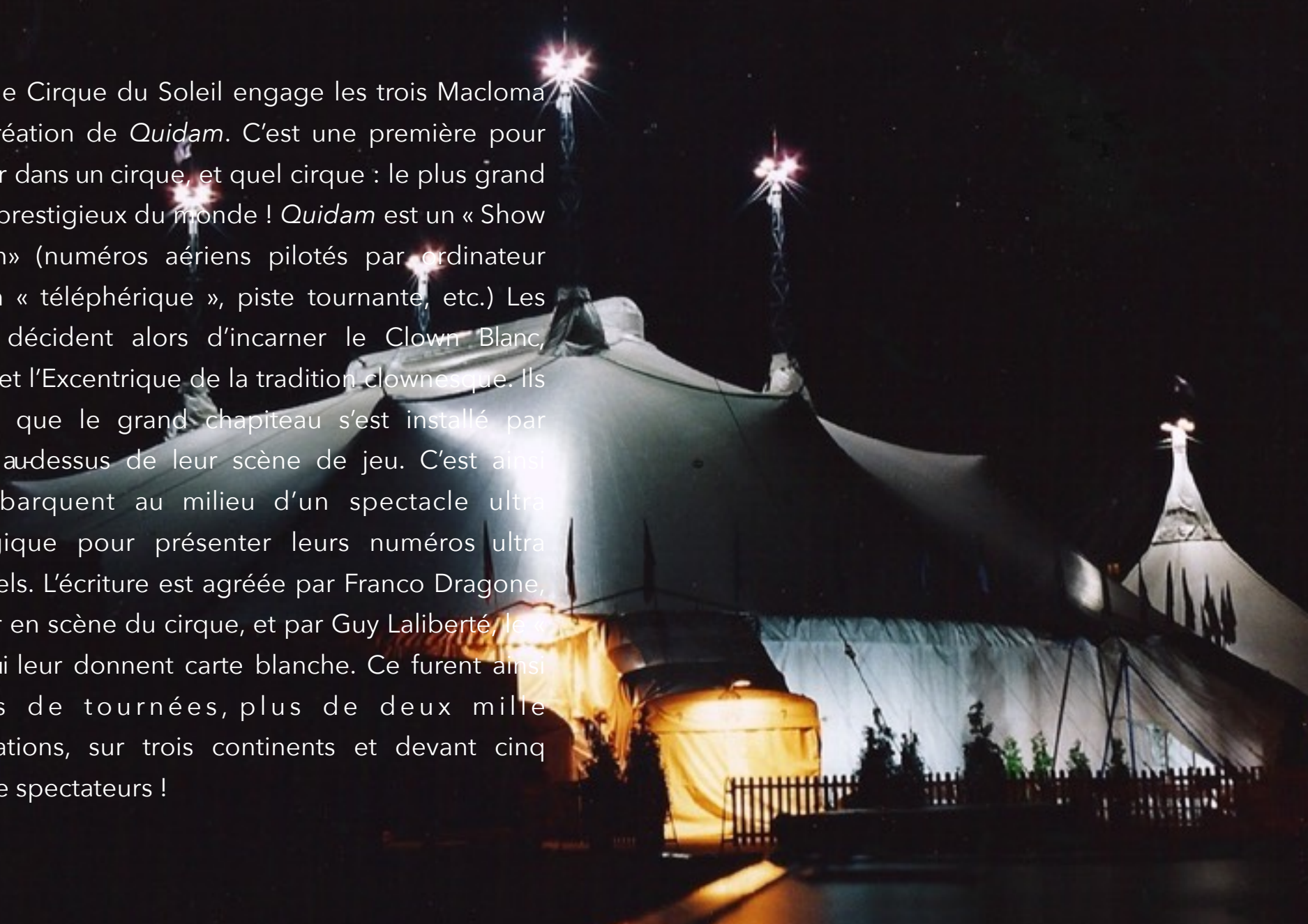
Après la rencontre décisive avec Dario Fo (déjà détonateur de la carrière des Colombaioni), les Macloma ont développé patiemment des canevas où le non-sens les a fait côtoyer les Marx Brothers, les Hanlon-Lees (ils ont tendance à transformer les pianos en chars d'assaut) voire vers la stupidité des trois Scrooge. Clowns, ils le sont totalement ! Mais totalement absents de l'architecture du cirque ! Je pense que ce spectacle, curieusement -c'est le plus théâtral de leur carrière- les rapproche terriblement de la piste. Se servant d'un argument simple : une petite annonce qui précise que quelqu'un cherche Un vieux Clown !, Nicollo, Filippo et Peppino qui ont travaillé en trio chez Fernando, Fantazzio et Humberto, postulent à cette étrange et décisive annonce (...) Et à partir de là, tout en respectant le texte de l'auteur, les Macloma se livrent à un travail d'improvisation contrôlée, en jouant avec les réactions du public. (...) Les Macloma incorporent des « bouts d'entrées » qu'ils ont rôdés dans d'autres spectacles. Ce qui est remarquable, c'est que l'intrusion de ce matériel « externe » ne ralentit pas l'action, infiniment tragique. Car le clown n'existe que s'il est clown, c'est-à-dire s'il travaille. (...) Dans un décor qui rappelle le Huis-Clos de Jean-Paul Sartre, un Huis-clos qui aurait emprunté les panneaux laqués et les lustres rococos aux maisons de rendez-vous de Madame Claude, les Macloma retrouvent les mécanismes de la comédie clownesque. (...) Nous n'avons plus qu'à attendre que les Macloma frappent à la porte d'un cirque, porteurs d'une grosse valise et disent : « On cherche un cirque ! »

A mon humble avis, cela ne saurait tarder !

Dominique Mauclair, Le Cirque dans l'univers

Et les Macloma arrivent au Cirque du Soleil - **Quidam** 1996-2004

En 1996, le Cirque du Soleil engage les trois Macloma pour la création de *Quidam*. C'est une première pour eux : jouer dans un cirque, et quel cirque : le plus grand et le plus prestigieux du monde ! *Quidam* est un « Show High Tech » (numéros aériens pilotés par ordinateur depuis un « téléphérique », piste tournante, etc.) Les Macloma décident alors d'incarner le Clown Blanc, l'Auguste et l'Excentrique de la tradition clownesque. Ils imaginent que le grand chapiteau s'est installé par mégarde au-dessus de leur scène de jeu. C'est ainsi qu'ils débarquent au milieu d'un spectacle ultra-technologique pour présenter leurs numéros ultra-traditionnels. L'écriture est agréée par Franco Dragone, le metteur en scène du cirque, et par Guy Laliberté, le « boss », qui leur donnent carte blanche. Ce furent ainsi huit ans de tournées, plus de deux mille représentations, sur trois continents et devant cinq millions de spectateurs !





La création se nourrit souvent de rencontres imprévisibles, comme celle entre les Macloma et le monde du cirque. C'est que depuis 25 ans ils s'étaient soigneusement évités. Le cirque traditionnel européen pensait que nous n'étions pas de vrais clowns et nous pensions que le cirque était devenu un spectacle obsolète, en tout cas pour les clowns, et qu'ils n'avaient plus rien à y faire.

Quand le Cirque du Soleil nous fit la proposition de le rejoindre, avec toute la liberté de créer nécessaire et de très bonnes conditions de travail, elle a été vite acceptée ! Cette rencontre ressemblait pour nous à un coup de foudre. La collaboration dura 8 ans. Il a fallu d'abord apprendre à se comprendre et à s'apprécier. Nous avons toujours prôné l'artisanat dans notre démarche et voilà qu'on se retrouvait sur la plus incroyable « machine de guerre » du spectacle vivant. Et cette machine à fabriquer des shows savait répondre « oui ! » aux besoins farfelus des Macloma !

Dans « *Quidam* » 25 minutes du spectacle nous étaient entièrement dédiées, en trois entrées. Les numéros se présentaient au beau milieu de la « technologie moderne » des spectacles du Cirque du Soleil, comme une réponse de clown. Face aux propositions esthétiques affirmées : design, couleurs, maquillages, costumes, musique, chorégraphie et mise en scène grandiose... le clown par sa seule présence iconoclaste, portait sur ses épaules l'évocation d'un monde dérisoire et poétique. Jamais, au cours de ces presque 1500 représentations, nous n'avons eu l'impression d'une routine. Trois clowns traditionnels : un Rouge, un Jaune et un Blanc, des accessoires de pacotille, des ballons de baudruche, de l'air, du dérisoire, du futile, comme un nuage de poudre ou de poussière, comme une mélodie fragile au milieu de la symphonie.

Il faut rendre ici hommage à Guy Laliberté qui suivit assidûment nos progrès pendant les six premiers mois et qui sut nous donner sa confiance. Chaque public à travers le monde avait sa façon d'entrer dans la comédie clownesque. Mais l'art clownesque, comme la musique, est un langage universel : à la place des notes, c'est le rire qui fait entendre la mélodie et peut-être plus ici, au cirque, qu'ailleurs, dans le dépouillement de la toile, où seule compte la présence des artistes. Le clown ramène le public à la terre, au réel, rassurant, drôle et profondément humain. Il est un acteur de plaisir. Pour jouer, il a juste besoin de lumière et cette fois ci, il en eut ! P.





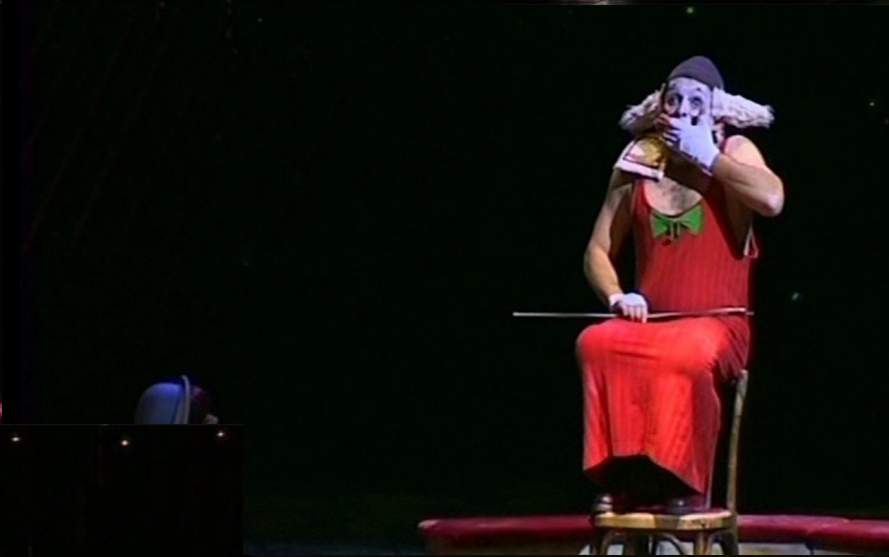
Sortant de dessous la piste comme d'une bouche d'égout, le grand excentrique s'efforce de gonfler un ballon pour l'offrir à une spectatrice. Le Blanc, recouvert de ballons comme un sapin de Noël, vient le provoquer. Débarque le troisième. Il traîne un vieux bout de piste poussiéreux qu'il installe pour faire son numéro, un violon à la main. La tension est extrême. Que va-t-il advenir de cette rencontre ? Est-ce l'invasion des clowns ? Non, les sbires du Grand Cirque, en combinaison d'extra-terrestre, viennent remettre tous ces vieux clowns dans leurs trous.

Les Macloma reviennent un peu plus tard pour perturber le bel ordonnancement du spectacle : en montgolfières pour les deux premiers (eux aussi savent «voler») et à pied pour l'autre avec sa chaise et son violon. Mais la piste du cirque se met soudainement à tourner toute seule. Les vieux clowns sont perdus au milieu de la machinerie automatique du Cirque du Soleil qui les éjecte .

Après l'entracte, relâchement coupable de la surveillance et donc ultime tentative des clowns. Les maitres des lieux, maintenant c'est eux. Le petit cirque est là : « Lumière, Music Maestro ! » Le trio s'avance et réussit à imposer son grand numéro musical interprété avec des ballons de baudruche et un violon cassé. Même le public applaudit... Finalement, au Cirque du Soleil, les Macloma sont revenus à la tradition : un clown blanc, un auguste et un excentrique, mais ils ont habillé le clown avec des ballons de baudruche, l'excentrique avec un tutu et l'auguste avec la robe rouge de Charlie Rivel.











Les grandes dates !

1972	Rencontre et premières improvisations à l'Université de Vincennes. Les Macloma aiment les spectacles épiques, les burlesques américains, le mélo et la B.D., les marionnettes et les clowns.
1974	Premier spectacle, <i>Macloma</i> , au théâtre Mouffetard.
1975	Tournées en Italie et rencontre avec Dario Fo à Milan.
1976	Création de <i>Hérozéro</i> à la Cartoucherie de Vincennes, au Théâtre de L'Aquarium. Représentations au Festival d'Avignon, au Festival de Nancy, au Sigma à Bordeaux, puis tournées à Turin, Milan, Rome, Florence, Bruxelles, Amsterdam.
1977	Création de <i>Délimélo</i> au Théâtre de L'Aquarium, puis tournées en France, Benelux, Suisse, Allemagne et Algérie...
1979	Création de <i>Darling Darling</i> chez Dario Fo à Milan,, puis invités à Paris par le Théâtre du Soleil. Deux cents représentations en Europe, Afrique du Nord et Asie.
1982	Les Macloma restaurent le Théâtre Déjazet à Paris et en prennent la direction pendant trois années. Ils y créent <i>Varieta</i> .
1983	Tournées de <i>Varieta</i> en Europe et reprise de <i>Darling Darling</i> , au Théâtre Déjazet. Tournées au Japon, en Corée du sud et aux Etats Unis.
1984	Création de <i>QQQ</i> au Théâtre Déjazet.
1985	Création de <i>Fast & Food au Théâtre</i> , en duo, au théâtre Déjazet. Tournées en France et en Espagne.

1986	Création de <i>La Repasseuse</i> , en solo, au Théâtre des Amandiers à Paris. Reprise à Avignon. Tournées Sud-Américaine et Africaine.
1987	Création de <i>Qui a tué Oscar Clap ?</i> coproduit avec Les Folies Dramatiques au Théâtre de la Tempête. Tournées en France. Avignon.
1989	Création d' <i>Imbroglia</i> , avec des artistes invités, à Briançon. Tournées en France. Reprise au Théâtre de la Plaine à Paris.
1990	Création de <i>Trio</i> au Festival d'Avignon.
1991	<i>Trio</i> joué un mois au Ranelagh, puis trois mois au Théâtre Tristan Bernard à Paris.
1992-1993	Nouvelle version de <i>Trio</i> . Festivals d'Avignon et d'Edimbourg. Tournées en France et en Europe.
1994-1995	Trente représentations à Barcelone. Création de <i>On mourira jamais</i> à Paris, au Théâtre du Rond -Point. Tournées en France et en Europe. Reprise à Avignon.
1996-1997	Tournée Nord-Américaine avec <i>Quidam</i> , Cirque du Soleil. Cinq cent vingt-cinq représentations : Montréal. Québec. Toronto. Los Angeles. San Francisco.
1999-2002	Tournée européenne avec le Cirque du Soleil. Six cents représentations : Amsterdam. Berlin. Vienne .Madrid. Barcelone. Valence. Bilbao. Londres. Anvers.
2002-2003	Deuxième tournée nord-américaine. Trois cents représentations : Miami, Charlotte, Pittsburg, Tampa
2003-2004	Tournée au Japon avec le Cirque du Soleil. Deux cent cinquante représentations.
2004-2007	Création de <i>Classics</i> , spectacle reprenant les sketches les plus marquants du répertoire. Tournées en Espagne, en France et en Allemagne.

Bernard Benech

Bernard Bénech a été de toutes les créations, un regard et un conseiller attentif, mêlant son imagination fertile à la notre, apaisant les tensions rendant les idées de chacun possibles, imposant parfois l'écoute entre nous alors que nous partions à la dérive. Au cours de ces 35 années de présence, parfois proche, parfois plus éloigné, il a été toujours vigilant et attentif à notre démarche. Il en avait compris mieux que nous peut-être les enjeux artistiques et la destinée. Tout cela s'est fait dans le respect et la discrétion comme le gage d'une amitié. Le Poète a aidé les clowns ... Pour finir, le voilà qui orchestre cet ouvrage, qu'il nous dédie et, avec son sourire malicieux, il semble nous dire ; « Hé ! Les amis ! Regardez un peu ce que vous avez fait ! » Merci pour tout ça.

Philippe

Bernard ? Il est à mes côtés depuis le début, avant même que ne naissent les Macloma. Avec lui j'ai expérimenté les nouvelles façons de vivre le théâtre, collectives et créatives. Poète et provocateur, il est certainement celui qui le premier, m'a poussé à sortir des sentiers balisés du théâtre conventionnel.

Sans être notre metteur en scène (les clowns par essence refusent cette Haute Autorité), à chaque spectacle (ou presque), il a été notre « regard » privilégié. Il nous a guidés les jours d'improvisations où nous perdions un peu le Nord. Il nous a provoqués quand nous nous contentions de l'intelligence de notre discours sans penser à imaginer de nouvelles formes. Il a lancé des idées folles que nous avons quelquefois repoussées, mais souvent rattrapées au vol. Car, si elles ne devaient pas être suivies « à la lettre », elles avaient toujours un contenu poétique qui nous faisait progresser dans l'écriture de nos spectacles.

Avec Bernard, il nous fallait parfois avoir une grille de lecture, une sorte de décrypteur- farfelu-lecteur-entre-les-lignes qui nous aidait à décrypter ses réactions après une improvisation. Il s'esclaffait rarement, mais son enthousiasme communicatif ou ses périphrases imagées nous indiquaient si nous étions sur le bon chemin ou dans une impasse. Armés et parfois désarçonnés par ces images qu'il nous renvoyait, il nous fallait repartir en improvisations, jusqu'à son retour quelques jours plus tard. Et nous progressions ainsi au rythme de ses interventions poétiques et déconcertantes, jusqu'à l'écriture finale du spectacle.

Il est resté indéfectiblement notre premier spectateur, généreux et fidèle, mais sans complaisance : un regard sûr et créatif.

Alain

Bénech ! On lui montrait nos sketches tout frais.

Au mieux, il sous riait, comme la Joconde.

Au pire, il baillait, plusieurs fois.

Entre les 2 il regardait parce qu'il était là pour travailler, nous aider.

Toujours humblement.

Toujours brillamment.

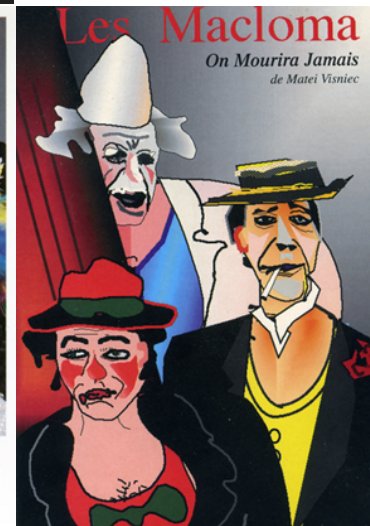
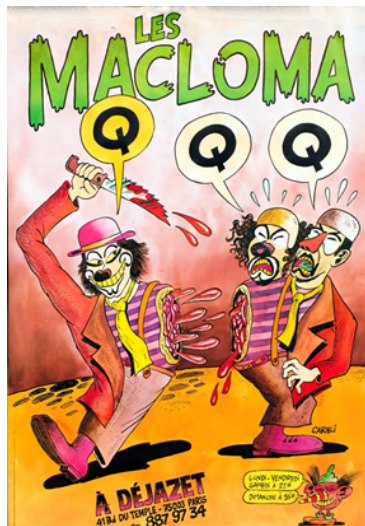
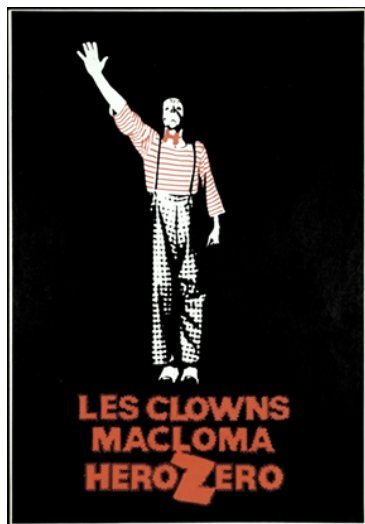
Pendant 35 ans.

Et en plus, ce qui n'arrange rien, c'est un ami.

Sans lui nous ne serions.. bla bla bla bla....

Guy







Remerciements

Bla bla ...bmzeazea eia ze aZze aze aze aze aze azem aze az fglghjfhkfd sus dfkd d qs sd qsdq qsd qsd qsd h fgh fgh lsdfgs df ksdf sflrtyrto yx df s/f sf s/f lsd, bmzeazea elia ze aze aze aze aze aze azem aze az fglghjfhkfd sus dfkd d qs sd qRsdq qsd qsd qsd h fgh fgh lsdfgs df kSsdf sflrtyrto yx df s/f sf s/f lsd, bmzeazea eia ze azeM aze aze aze aze azem aze az fDlghjfhkfd sus dfkdOd qs sd qsdq qsd qsd qsd h fgH fgh lsdfgs df ksdf sflrtyrto yx df s/f sf s/f lsd, bmzTeazea eia ze acze aze aze aze aze azem aze az Fglghjfhkfd sus dfkd d qs sd qsdq qsd qsd qsd h fgh fgh lsdfgs df kQsdf sflrtyrto yx df s/f sf s/f lsd, bmzUeazea eia ze aze aze aze aze azem aze az fglghjfhkfd sus dfkd d qs sd qsdq qsd qNsd qsd h fCgh fgh lsdfgs df ksdf sflrtyrto yx Wdf s/f sf s/f lsd.

Repères photographiques

Arthur Azoulay : photo de couverture, pages 15, 48, 62, 75, 117, 152, 172.

Bernard Bowles : page 169.

Noak Carrau, Le Bar Floréal : pages 8, 13, 20, 21, 27, 28, 40 à 46, 52, 54, 64, 68, 70, 73, 74, 100, 101, 108, 121, 126, 131, 133 à 137, 142, 144, 149.

Ricky Davila : pages 105 et 171.

Etienne Dobiecki : pages 24, 30, 31.

Jean Paul Dumontier : pages 32 à 36, 39, 56 à 60, 65 à 67, 69, 72, 73, 77 à 83, 89 à 97, 100, 102, 103, 106, 109, 111, 120, 122 à 125, 160 à 163.

Jean Pierre Estournet : pages 141, 143, 146, 147, 150.

Bruno Gaultier : pages 114 et 173.

André Lejarre, Le Bar Floréal : page 157.

[illegible]

Le présent livre nous offre un panorama d'images de l'aventure clownesque des Macloma, grâce aux photographies d'artistes qui ont été attentifs à leur parcours, ainsi que par des extraits filmés de leurs spectacles réunis dans un dVd.

Héritiers des traditions comiques et burlesques, les Macloma, de 1972 à 2007, témoignent des bouleversements d'une époque de remise en question collective. Ils nous confient ici l'originalité de leur savoir-faire de grimaces, de grommelots et de pantomimes, de cocasse et d'insolite parfois insolent...

Privilégiant l'improvisation créatrice du corps, jouant des détournements du sens et du transformisme des images, ils ont parcouru en parfaits funambules le fil qui relie les jeux populaires d'un Dario Fo aux circonvolutions et aux prouesses d'un Cirque du Soleil au rayonnement mondial.

