

EM FOCO

PIOLIN, CADILAC, MAFALDA
MAFALDA ET CLOWNETTE
MARIA: TRADITION ET
L'ÉLARGISSEMENT DE LA SCÈNE
CLOWNESQUE VIVANTE

*PIOLIN, CADILAC, MAFALDA MAFALDA
E CLOWNETTE MARIA: TRADIÇÃO E
EXPANSÃO DA CENA CLOWNESCA VIVA*

*PIOLIN, CADILAC, MAFALDA MAFALDA
Y CLOWNETTE MARIA: TRADITION Y
EXPANSIÓN DE LA ESCENA CLOWNESCA VIVA*

PHILIPPE GOUDARD

LAURA MARQUES DE SOUZA SALVATORE

GOUDARD, Philippe; SALVATORE, Laura Marques de Souza.
Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria: tradition et
l'élargissement de la scène clownesque vivante.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **179-199**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35746>

RÉSUMÉ

Un clown ayant un corps de femme et un costume qui rend ce corps visible est actuellement reconnu comme étant une clowne [*uma palhaça*]. Présentement, au Brésil, ce terme est très usité dans les échanges entre artistes, même s'il existe toujours une résistance à l'acceptation de la figure de la femme clowne au cirque. Dès lors, il semble essentiel de s'interroger sur l'importance de l'avènement de la femme clowne dans l'art clownesque. La réflexion proposée dans cet article questionne la tradition et l'innovation, au Brésil, dans les arts du cirque en général et dans celui du clown en particulier. À cette fin, nous nous attacherons dans un premier temps à la documentation, à savoir les archives et la littérature existantes concernant les clowns, actifs au XX^e siècle, Piolin et Cadillac, ainsi que les clownes de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria. Par la suite, nous nous pencherons vers leurs legs, mémoires et biographies tout en sachant que Piolin et Cadillac sont des figures importantes pour la documentation, la mémoire et l'histoire des arts du cirque, alors que Mafalda Mafalda et Clowndette Maria louvoient entre interdisciplinarité et hybridation dans ce langage. À partir de cette étude, nous constaterons l'importance de l'entrée de la clowne dans le domaine pour l'innovation de l'art de la clownerie dans les sphères créative et esthétique. Étant donné que la présence du corps féminin occupe un espace historiquement reconnu comme étant celui des clowns masculins, le concept d'art clownesque s'élargira dans la mesure où l'on reconnaîtra et légitimera le féminin émergeant sur la scène clownesque.¹

MOTS-CLEFS:

Tradition. Clowne.
Paillasse. Corps féminin.
Rénovation.

1 Cet article est issu de la recherche de master 2 intitulée « Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria : tradition et rénovation de l'art clownesque au Brésil », soutenue en 2019, sous la direction des professeurs Philippe Goudard et Catherine Naugrette, à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

RESUMO

Um palhaço com corpo de mulher e com um figurino que torne este corpo visível é atualmente conhecido como uma palhaça. Já há algum tempo, no Brasil, este termo vem persistindo no diálogo entre artistas de nossos dias, embora ainda haja uma resistência para a aceitação da figura da palhaça no meio circense. Nessas circunstâncias, julgamos necessário pensar sobre a importância do surgimento da palhaça na arte da palhaçaria. A reflexão aqui proposta se baseia, portanto, na tradição e na renovação das artes circenses, em geral e, da palhaçaria, em particular, realizadas no Brasil. Para tanto, nos dirigimos ao estudo da história, do legado, das criações e repercussões dos palhaços Piolin e Cadillac, atuantes no séc XX, e das palhaças Mafalda Mafalda e Clowndette Maria, ativas na contemporaneidade. Piolin e Cadillac são figuras importantes para a documentação, a memória e a história das artes circense, enquanto as palhaças transitam entre interdisciplinaridade e o hibridismo nesta linguagem. A partir deste estudo e reflexão, afirmamos a importância da entrada da palhaça para a renovação da clowneria nos âmbitos criativo e estético. Visto que a presença do corpo feminino ocupa um espaço historicamente reconhecido como de palhaços homens, o conceito de arte da palhaçaria se expandirá na medida em que se legitime e se reconheça o feminino manifestado na cena clownesca.²

PALAVRAS-CHAVE:

Tradição. Palhaça. Clown.
Corpo feminino. Renovação.

2 Este artigo nasce da pesquisa de mestrado Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria : tradition et renovation de l'art clownesque au Brésil, defendida em 2019, sob orientação dos professores Philippe Goudard et Catherine Naugrette, na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

RESUMEN

Un payaso con cuerpo de mujer y que lleve puesto un vestuario que afirme esta identidad es actualmente conocido en Brasil como payasa. Hace algunos años, este término ha ganado espacio en el diálogo entre artistas de nuestros días. Sin embargo, todavía hay una resistencia a la aceptación de la figura de la payasa en el circo. En estas circunstancias, creemos que es necesario pensar en la importancia de la aparición y de la legitimización de la payasa en el arte del y de la clown. La reflexión propuesta en este artículo se basa, por lo tanto, en la tradición y la renovación de las artes circenses, en general, y del arte del clown, en particular, llevado a cabo en Brasil. Con este fin, pasamos al estudio de la historia, el legado, las creaciones y las repercusiones de los payasos Piolin y Cadillac, activos en el siglo XX, y de las payasas Mafalda Mafalda y Clowndette Maria, activas en la contemporaneidad. Piolin y Cadillac son figuras importantes para la documentación, la memoria y la historia de las artes circenses. A su vez, las payasas nombradas contribuyen a la interdisciplinariedad y al hibridismo en este arte. A partir de este estudio y reflexión, afirmamos la importancia de la entrada de la payasa para la renovación de este lenguaje escénico en las esferas creativas y estéticas. Dado que esta presencia transgrede un espacio históricamente reconocido como el de los payasos masculinos, el concepto del lenguaje del clown se expandirá a medida en que reconozca y legitimize el cuerpo femenino puesto en la escena clownesca.³

PALABRAS CLAVE:

*Tradición. Payasa.
Payaso. Cuerpo femenino.
Renovación.*

3 Este artículo surge de la investigación de la maestría intitulada *Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria : tradition et rénovation de l'art clownesque au Brésil*, defendida en 2019, bajo la orientación de los profesores Philippe Goudard y Catherine Naugrette, en la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3.



INTRODUCTION

AU XIX^E SIÈCLE, plusieurs familles circassiennes arrivent au Brésil avec un savoir-faire propre à l'art circassien. Les familles Temperani (Italie, 1863), Albano Pereira (Portugal, 1871), François (France, 1881), Seyssel (France, 1886), Olimecha (Japon, 1888), Arethuzza (Portugal, 1890), Savala (Argentine, 1895), Queirolo (Uruguay, 1912) arrivent à São Paulo à une époque où le fonctionnement du cirque est basé sur une pratique itinérante des individus nés dans le cirque et devenus des artistes dès leur enfance. (SOUSA JÚNIOR, 2008) La diffusion de ces savoirs se faisait parmi les circassiens par transmission orale, de génération en génération, parallèlement au quotidien des spectacles. Ils jouaient presque chaque soir et l'apprentissage des artistes commençait dès le plus jeune âge, l'imitation contribuant à la consolidation des savoirs. « Tradition circassienne », voilà donc le terme choisi pour évoquer les particularités de la transmission du savoir-faire circassien. Cette « tradition » remonte au cirque moderne européen, né à la fin du XVIII^e siècle avec le cirque à cheval et l'école d'équitation de l'Anglais Philip Astley, nom qui « parmi les inventeurs du cirque moderne [...], l'Histoire a surtout retenu ». (GOUDARD, 2010) Cependant, « Astley et ses successeurs rendirent accessible au plus large public ce dont seuls les aristocrates jouissaient jusqu'alors en privé [...] ». (GOUDARD, 2010) Rappelons que cette tradition arrive au Brésil à partir du début du XIX^e siècle avec le cirque-famille pour y prendre alors d'autres formes, ainsi que l'explique la chercheuse Ermínia Silva (1996, p. 32, Notre traduction) :

[...] on constate la « fixation » et l'enchevêtrement de plusieurs familles par des mariages, des sociétés, des contrats et des incorporations de divers artistes locaux. De cette manière, en tant que conséquence de cette permanence, émerge un nouveau langage, on observe la naissance d'enfants brésiliens avec des noms brésiliens, l'interconnexion et la fixation de familles débouche aussi sur un processus de socialisation, de formation et d'apprentissage ainsi que sur une organisation du travail dans lequel les savoir-faire, les pratiques et la « tradition » seront les balises de la continuité et de la permanence du cirque.⁴

En remontant aux origines du cirque, en Angleterre, nous pouvons mettre en évidence certains éléments basiques de la tradition circassienne comme le cercle en tant que choix scénographique pour l'espace de la représentation – tout d'abord de treize mètres de diamètre – lieu de spectacle pluridisciplinaire. Au début, ils proposaient des numéros de voltige et d'acrobatie à cheval, entrecoupés de numéros comiques et acrobatiques réalisés par des artistes, danseurs de corde, saltimbanques, etc., venus des foires. Considérant la tradition clownesque, toujours depuis Astley, nous relevons plusieurs types de clowns à commencer par les comiques à cheval chez Astley, puis au XIX^e siècle, dans la pantomime anglaise, comme Joseph Grimaldi par exemple. En près d'un siècle de pitreries, plusieurs styles comiques ont fait leur apparition dans les cirques européens et nord-américains : les clowns acrobates, les clowns musicaux et les clowns parleurs – comme les jesters shakesperiens, lointains héritiers des clowns shakesperiens. Andrew Ducrow, (1793-1842, clown acrobate) et John Ducrow (1796-1834); W. F. Wallet (1808-1892, jester shakesperien); Jean Baptiste Auriol (1806-1881, clown sauteur); les Frères Price (clowns musiciens et acrobates); Gustave Fratellini (1842-1902); Tom Belling (1843-1900); Little Walter (1879-1937) sont des noms importants dans l'histoire de la clownerie ouest-européenne. Autour de la fin du XIX^e siècle, les figures comiques circassiennes aboutissent finalement au duo classique composé du clown blanc et de l'auguste. Footit (1864-1921) et Chocolat (1868-1917), Antonet (1872-1935) et Grock (1880-1959), Antonet (1872-1935) et Beby (1885-1958), Alex (1897-1983) et Zavatta (1915-1993), Dario (1880-1962) et Bario (1888-1974), etc. (BOLOGNESI, 2003; DAGENAIS, 2015), font partie d'une époque où les clowns parleurs ont pris la place des clowns essentiellement

4 “[...] verifica-se a “fixação” e o entrelaçamento das diversas famílias através de casamentos, sociedades, contratações e incorporações de diversos artistas locais. Desse modo, como a resultante da permanência é uma nova linguagem, o nascimento de filhos brasileiros com nomes brasileiros, a interligação e a fixação das famílias resulta, também, em um processo de socialização, formação e aprendizagem e em uma organização do trabalho em que os saberes, práticas e a “tradição” serão os balizadores da continuidade e manutenção do circo”.

acrobatiques comme Auriol ou les Hanlon Lee, pour une évolution en clowns parleurs (surtout le « Blanc ») et corporels (l' « Auguste »). Au milieu du XX^e siècle, le clown blanc deviendra moins comique et, désormais, l'auguste joue seul sur scène : Grock, Zavatta, etc. Néanmoins, d'autres compositions partenariales apparaissent, comme par exemple le trio Fratellini avec le deuxième auguste.

En ce qui concerne la tradition clownesque brésilienne, son inscription dans la tradition européenne s'étirole et une certaine émancipation par rapport à ce modèle se fait jour. Nous pouvons, ici, citer les clowns-chanteurs de la fin du XIX^e à Rio de Janeiro, tels Benjamin de Oliveira (1870-1954), Eduardo das Neves (1871-1919) et Polydoro (José Manoel Ferreira da Silva, 1854-1916). Ces clowns jouaient et, parallèlement, avec l'avènement de la radio, réalisaient leurs premiers enregistrements. Ils conservaient le modèle des duos classiques, mais alors les clowns-chanteurs tenaient le rôle du clown blanc – à l'exception de Polydoro qui jouait l'auguste. (CASTRO, 2005) Par ailleurs, les clowns Ripolim (Alcides Serrat Queirolo), Chicharrão (José Carlos Queirolo, 1889-1983), le clown blanc Harris (Julian Queirolo, ? - 1959), le clown Chic-Chic (Otelo Queirolo, ? - 1967) et le clown Torresmo (Brasil José Carlos Queirolo, 1918-1996) constituent une génération de clowns du *Circo Irmãos Queirolo*, essentiels dans la formation des caractéristiques du clown brésilien. (SOUSA JUNIOR, 2009) D'après Walter de Sousa Junior (2009, p. 106, Notre traduction):

L'excentrique [Chicharrão] crée l'image qui prévaudra chez ses successeurs à venir ; parmi eux, Piolin, le paillasse coiffé d'un chapeau melon, portant un large col, des chaussures gigantesques et une grande canne. Chicharrão est le créateur de numéros anthologiques comme celui du « Cafard grincheux » [*Barata Sorumbática*] [...] et l'« Idylle des pinsons » [*Idílio dos Sabiás*] [...], numéro qui célèbre Piolin, son disciple et remplaçant au sein du cirque Queirolo.⁵

Au-delà de ces clowns, il en existe d'autres, essentiels pour l'ancrage de ce qui est en vigueur dans la clownerie brésilienne de nos jours, que ce soit dans le cirque itinérant ou dans les théâtres et sur les places. Lorsque l'on s'intéresse aux origines du clown des cirques modernes et du clown brésilien, on doit se pencher sur leur mémoire, préservée par certains et au sein des archives et ce,

5 “O excêntrico [Chicharrão] cria a imagem que irá prevalecer entre seus futuros seguidores, entre eles Piolin, a do palhaço com chapéu coco, colarinho largo, sapatos enormes e bengala grossa. Chicharrão foi ainda o criador de números antológicos, entre eles o da “barata sorumbática” [...] e do “idílio dos sabiás” [...], número que celebriza Piolin, seu discípulo e substituto no Circo Queirolo.”

malgré le caractère éphémère des arts du spectacle vivant. En revanche, nous préoccuper de la tradition des « clowns », *palhaças*, la question revient à savoir où la retrouver ? La France a eu ses clownesses : Miss Loulou, Atoff de Consoli et Yvette Spessardi du trio Leonard. (RÉMY, 1945) Certaines femmes camouflaient leur corps féminin derrière de larges costumes de clown et leur visage par l'usage du masque clownesque. Ainsi, l'artiste faisait rire sans que sa féminité soit perçue en adoptant un personnage clownesque masculin. Les femmes-augustes jouaient l'auguste en duo avec un clown blanc, tel fut le cas d'Annie Fratellini (1932-1997) et Pierre Etaix (1928-2016). Au Brésil, le paillasse Xamego⁶ (Circo Guarani, vers les années 1930, à São Paulo), était joué par Maria Eliza Alves dos Reis (1909-2006), une chanteuse noire adepte de la plaisanterie et fort joyeuse. Xamego constitue aujourd'hui une figure importante du combat pour la reconnaissance de la femme dans la clownerie. Toutefois, même si nous rencontrons une minorité de femmes clownes œuvrant dans les cirques, le savoir et le savoir-faire circassien ont été constitué et perpétué par une tradition masculine. De fait, lorsqu'une femme jouait dans un cirque au début du XX^e siècle, le personnage clownesque traditionnel prenait place au détriment des singularités de son corps et celui-ci n'était pas pris en compte pour ses créations clownesques. Autrement dit, le féminin n'était pas envisageable en tant que comique dans la clownerie circassienne traditionnelle.

Puisqu'au cirque le jeu de femmes clownes était un phénomène exceptionnel, surtout au Brésil, ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'elles exerceront officiellement ce métier, notamment après l'avènement des écoles de cirque et de l'intérêt mutuel que le théâtre et le cirque se porteront (dorénavant). Dans ce contexte, il pouvait être considéré que les femmes clownes telles que Mafalda Mafalda et Clowndette Maria n'appartenaient pas à la tradition circassienne et qu'elles puisaient davantage leur inspiration dans le théâtre comique. A contrario, les clowns comme Piolin et Cadillac suivaient un répertoire dramaturgique d'entrées et de reprises établis par la tradition circassienne. Pourtant, les femmes clownes ne pourraient être considérées comme déshéritées de la tradition clownesque circassienne puisqu'elles dialoguent avec cette dernière en mobilisant des codes communs aux clowns de cirque, comme l'usage du nez rouge et du costume disproportionné tel qu'on l'observe dans la formation du duo « clown blanc et auguste » et par l'appropriation de certaines dramaturgies classiques. Finalement, la différence principale entre les clowns d'autrefois et les clownes

6 Le clown Xamego sera connu des Brésiliens grâce au documentaire réalisé par sa petite-fille Mariana Gabriel, à partir de documents et de la mémoire familiale.

d'aujourd'hui tient non seulement à la présence de la femme mais également du corps féminin légitimé dans ce métier. Ainsi, le processus créatif de ces clowns se trouve enrichi par la mise en dialogue de ces deux univers, tradition et contemporanéité, agrémentés d'un comique féminin. De ce point de vue, la définition du « clown » se trouve potentiellement développé et élargi par la figure de la *palhaça* et par la prise en compte des particularités du féminin sur la scène clownesque. C'est, selon nous, dans ce cadre, précisément, où se trouve l'idée de rénovation de l'art de la clownerie.



DÉVELOPPEMENT

Les artistes Maria Silvia do Nascimento et Andrea Macera, respectivement créatrices des clowns Clowndette Maria et Mafalda Mafalda, ont pénétré l'art de la clownerie par d'autres moyens, non circassiens. D'une part, Clowndette est née à la *Fundação de Arte de São Caetano do Sul*, jouant, ensuite, au début du XXI^e siècle au *Clã Estudio das Artes Cômicas*, dirigé par Cida Almeida. D'autre part, Mafalda prend conscience de son existence à travers une expérimentation d'isolement des clowns, c'est-à-dire lors du stage de clown de dix jours animé par le Lume Teatro. Elle verra réellement le jour lors de la rencontre avec sa formatrice, Sue Morrison. Toute deux, Clowndette et Mafalda, sont nées hors du cirque certes, mais elles ont eu l'occasion d'être à son contact à travers le théâtre. Ainsi, bien que leur approche du milieu n'ait pas été le cirque, elles n'en sont pas pour autant très éloignées puisqu'elles ont choisi la clownerie comme métier. En effet, ces deux artistes ont eu accès à l'art de la clownerie après l'apparition d'écoles de cirque au Brésil, à partir des années 1980⁷ environ. Conçues par des artistes circassiens, ces écoles dispensaient des cours pour l'apprentissage du métier de clown auxquels les femmes pouvaient participer, même si la figure clownesque ne pouvait jamais être envisagée en tant que femme à cette époque.⁸

Par conséquent, les expériences de ces femmes qui mènent leur vie en tant que clowns ne se limitent pas à la scène théâtrale, au texte et au public contemplatif.

7 En effet, l'*Academia Piolin de Artes Circenses*, en 1978, à São Paulo, et l'*Escola Piolin de João Pessoa* ont été les premières à transférer les connaissances circassiennes hors des limites d'un chapiteau. Ensuite, ce fut au tour de l'*Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro*, en 1982, puis au *Circo Escola Picadeiro*, de São Paulo, en 1984 et, en 1985, de l'*Escola Picolino de Circo* qui a été créée au Salvador.

8 Voir les interviews réalisées avec Débora Serretiel et Verônica Tamaoki dans Sarah Monteath dos Santos (2014), sur l'expérience à l'*Academia Piolin de Artes Circenses*, dans les cours de clown, animés par Roger Avanzi, le clown Picolino II, et Gilberto Fernandes, le clown Piri.



FIGURE 1: Clowndette Maria - En tant que maîtresse de piste à la présentation du spectacle de variétés du cirque de l'UNESP, à São Paulo, en 2015. Photo : non identifié. Archive personnelle de l'artiste.

Clowndette Maria a pour base de sa recherche empirique l'improvisation. Aussi bien dans ses jeux en tant que « maîtresse de piste » lors des présentations de spectacles de variétés du cirque de la *Universidade Estadual Paulista « Julio de Mesquita Filho »*, que dans ses interventions de rue à travers la ville. La réaction du public est une réponse à la réussite, ou non, de ses jeux. D'autres aspects de la tradition circassienne sont présents à la façon d'exister de Clowndette : elle interprète certaines entrées clownesques en usant des figures comiques classiques adaptées dans les cirques brésiliens à partir de la tradition européenne, à savoir un duo d'augustes. Plus précisément, les fonctions du clown blanc ont été dissoutes dans le comportement d'un auguste partenaire d'un autre auguste, ou plus.

Dans le cas de la clowne Mafalda Mafalda, l'interaction avec le public est un élément qui se répète lors de ses interventions. Au « *Bloco Carnavalesco Circense* », organisé par le *Centro de Memória do Circo*, à São Paulo, Mafalda Mafalda, des jongleurs et le groupe de musique « *Banda A5 em PB* »⁹ se sont réunis devant les passants. La clowne jouait constamment avec les spectateurs, comptant beaucoup sur le hasard. C'est dans le rapport qu'elle établit avec eux qu'elle révèle sa personnalité. Pendant des années, Mafalda Mafalda a conservé un caractère proche de celui du clown blanc, c'est-à-dire la domination. Son costume affirme son élégance et sa ressemblance avec ce type comique. Malgré tout, elle cherche à s'approcher de son côté « auguste » dans son numéro « *Cisne* » [Le cygne], dans lequel elle interprète une ballerine qui ne sait pas danser. Parmi les entrées clownesques proposées au cirque, le travestissement des clowns masculins en ballerines est une technique utilisée encore de nos jours. Avec un corps masculin le comique naît du contraste entre la figure absurde et ridicule d'un homme vêtu d'une délicate robe de danseuse. S'agissant de l'expérience de la clowne, celle-ci fait rire du fait qu'elle ne sache pas danser telle une ballerine et de la joie de parvenir à réaliser un pas de ballet.

Au-delà de son interaction avec le public, de sa ressemblance au clown blanc et de son adaptation d'un numéro classique à la réalité de son corps féminin, Mafalda Mafalda présente une autre caractéristique de la clownerie classique et du savoir-faire traditionnel circassien : le comique en duo. D'une part, elle est le « clown blanc » dans son duo avec Zabobrim (Ésio Magalhães), dans le spectacle « *A Julieta e o Romeu* » et, d'autre part, dans le spectacle « *A-las-pi-pe-tu-á* »,¹⁰ Lily Curcio, la clowne Jasmin, joue l'auguste du tandem. Même si Mafalda présente

9 Événement "*Todo Mundo Vai ao Circo*", le 03/02/2020.

10 Le nom du spectacle est une sorte de « mot magique » appris aux spectateurs et, après, prononcé par eux afin de déclencher une action des clowns sur la scène.

des caractéristiques traditionnelles, ses spectacles et numéros dévoilent des aspects du cirque contemporain, comme par exemple donner une représentation entièrement mono-disciplinaire, c'est-à-dire que parmi toutes les disciplines circassiennes, seule la clownerie intervient dans le spectacle.



FIGURE 2: Mafalda
Mafalda - Présentation
du spectacle *Sobre
Tomates, Tamancos e
Tesouras*, en 2010
Photo: Michele França.
Archive personnelle
d'Andréa Macera.

Nous intéressent aux clowns Piolin (Abelardo Pinto) et Cadillac (João Francisco da Silva), nous avons constaté qu'ils ont été très actifs durant leur carrière clownesque et ont laissé un héritage important. Piolin est né dans une famille du cirque, foulant la piste pour la première fois à l'âge de sept ans en tant que contorsionniste. De dix à douze ans, il a participé à des entrées comiques « Charivari » aux côtés du clown Alcebíades. (BENÍCIO, 2018) En 1917, il fait ses débuts comme clown Careca. À l'issue de cette première apparition sous les traits d'un clown, il n'a plus jamais cessé de l'incarner, jusqu'à son décès en 1973. Tout en transmettant l'art clownesque traditionnel de la famille Queirolo lors de son partenariat avec le clown Chicharrão, Piolin a également été le disciple d'Henrique et Vincent Seyssel, du cirque des Seyssel, dans lequel intervenait le renommé paillasse Arrelia. Il a travaillé au cirque Americano, de son père, dans le Circo Irmãos Queirolo, le Circo Alcebíades ainsi qu'au Circo Piolin. Ce dernier a existé de 1930 à 1961 touchant un large public venu assister à près de 450 pièces de cirque-théâtre. Durant ses 57 ans de carrière en qualité de clown, Piolin a satisfait deux générations de modernistes¹¹ qui le considèrent comme l'incarnation de l'art brésilien. Depuis sa mort, le jour de sa naissance, le 27 mars, a officiellement été déclarée journée nationale du cirque au Brésil.

Cadillac, pour sa part, était photographe *lambe-lambe*¹² dans le centre de la ville d'Aracaju, dans l'État du Sergipe, dans les années 1940. En 1950, il découvre le cirque du paillasse Tarugo auquel il propose ses services de photographe. À la mort de sa première épouse, Maria Lira Conceição, le paillasse Tarugo lui propose que son cirque devienne sa maison ; Cadillac y emménage alors avec ses quatre enfants. Une année seulement leur aura suffi pour apprendre le fonctionnement de certaines disciplines artistiques d'un cirque. Cette expérience passée, ils quittent le cirque en compagnie de Josefa, une chanteuse elle aussi accueillie par Tarugo et ensemble fondent la « Trupe dos Silva » avec bien peu de moyens. C'est dans un tel contexte que Cadillac fait ses débuts en tant que clown au cours d'une représentation intimiste ayant lieu dans la famille de Josefa.

Cadillac et sa famille ont suivi un long processus de résistance pour demeurer des artistes itinérants. Au fil des années, Cadillac apprend non seulement les entrées clownesques mais également le répertoire des pièces de cirque-théâtre. Il prend l'habitude de noter sur un cahier tout ce qui est important pour un bon jeu

11 Les artistes intellectuels de l'élite caféière de São Paulo comme « Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Yan de Almeida Prado, Mário de Andrade, entre autres modernistes, cherchaient la personnification d'un art qui pourrait être qualifié de national et avaient trouvé chez Piolin [...] ce qu'ils cherchaient dans son mouvement artistique, à savoir un art qui exprimait l'esprit de la culture brésilienne. » (SALVATORE, 2019, p. 56)

12 Photographe de rue travaillant avec un appareil photo trépied.

de clown et devient, par la suite, auteur de nouvelles pièces de cirque-théâtre. João Francisco da Silva et Luzinete, sa deuxième épouse, ont eu onze enfants qui, tous, ont appris l'art circassien. C'est avec le Circo Iquiloni que Cadillac acquiert sa renommée de clown et forme un duo avec le clown Calhambeque. C'est là une période faste pour lui et sa famille. Après certains malentendus, les membres de ce cirque se séparent et constituent d'autres chapiteaux. De nos jours encore, les descendants de Cadillac perpétuent l'art circassien dans leurs cirques situés dans le nord-est brésilien. Cadillac s'est éteint à l'âge de 81 ans en 2002. Mais même s'il a mis un terme relativement tôt à sa carrière de clown – du fait de la tuberculose dont il souffrait – il a suivi les répétitions de ses petits-enfants, les guidant dans la pratique clownesque.

S'agissant de ce que nous avons appelé la rénovation, il convient de citer les singularités de chaque artiste étudié dans cette recherche, ainsi mettrons-nous en évidence le côté novateur de chacun. Cadillac apporte sa touche personnelle simplement avec la « réinvention d'une tradition », (SOUZA, 2016) c'est-à-dire que n'étant pas né dans un cirque, il a dû apprendre les techniques à l'âge adulte. Néanmoins, cela ne l'a pas empêché de transmettre ce savoir à tous ses enfants de façon à faire perdurer la tradition jusqu'à nos jours, et même après son décès. Il a renouvelé l'art circassien dès qu'il s'est attelé à l'écriture de pièces de cirque-théâtre. Par ailleurs, il a laissé une trace dans les numéros clownesques en les transmettant à ses petits-enfants. Cadillac ainsi que sa famille ont forgé une tradition nouvelle au fil des répétitions bien qu'ayant lieu sans entreprise, sans chapiteau, reprenant inlassablement les représentations malgré les nombreux échecs.¹³

13 Pour en savoir plus sur l'histoire de Cadillac et de sa famille, voir Alda Fátima de Souza (2016), en portugais, ou Salvatore (2019), en français.



FIGURE 3: Cadillac
- Dessin du paillassier Cadillac, créé par Dalmir Rogério Pereira, en 2019, et réalisé à partir de la description du paillassier Cadillac (SOUZA, 2016, p. 92), de sa photo (SOUZA, 2016, p. 20 et 97) et de la caractérisation de l'artiste Almeida en tant que clown (SOUZA, 2016, p. 91).
Photo : Archive personnelle de Dalmir Rogério Pereira.

Piolin impulse un renouvellement lorsqu'il dépasse son maître, Chicharrão, devenant unique dans sa façon de jouer les pantomimes en émettant des interjections et d'autres exclamations comiques, largement louées par les modernistes. L'attrait de son public et des modernistes met en évidence le caractère inspirateur de sa prestation en tant que clown. Considéré comme l'un des artistes les plus importants de la ville de São Paulo, Piolin est à l'origine de la transition entre culture populaire urbaine et rurale, festivité et divertissement et culture liée à l'académie et aux modèles européens et nord-américains répandus par les modernistes.



FIGURE 4: Piolin

Photo: Collection en ligne *Museu da Imagem e do Som* à São Paulo.

Avant de détailler les innovations apportées par les clowns Mafalda Mafalda et Clowndette Maria, il est fondamental de préciser que le fait même d’êtres femmes et d’assumer sur scène cette singularité, tout simplement, fait d’elles des artistes créatrices de nouveauté. Ce qui viendra après, en termes d’innovation, ne sera qu’une conséquence de cela.

Avec « *Corretando no Parque Augusta* » [Les agents immobiliers du parc Augusta], Clowndette Maria participait aux assemblées politiques du mouvement, mettant en question la figure de la femme clowne et l’humour dans des moments « sérieux ». En revanche, avec « *Casada Consigo Mesma* » [Mariée avec soi-même], Clowndette et d’autres clowns jouent leur propre mariage et invitent d’autres femmes, des passantes, à y participer. Ici, la clowne use du comique pour s’interroger sur les normes figées de l’univers féminin. Une clowne dans la rue, une

clowne-performeuse dans la rue, une femme-clowne-performeuse crée ainsi un discours par le biais du comique, le mettant en avant auprès du public ; c'est-à-dire qu'elle investit l'espace public pour dévoiler ses questionnements aux spectateurs réunis devant elle afin d'en discuter avec eux. Les participants à cette manifestation auront alors la liberté d'intervenir et de générer du mouvement avec les clowns-performeuses. Si nous analysons plus en détail cette façon de créer des scènes comiques, nous relevons toujours plus d'aspects novateurs dans l'art de la clownerie.

Mafalda Mafalda a une manière particulière de procéder pour ses créations. Ses idées sont issues de sensations, de sentiments et/ou de sujets qu'elle a envie de mettre en scène. Quand elle en a une, elle a besoin de la jouer accompagnée d'un regard extérieur afin de comprendre ce que cela déclenche s'agissant de la scène comique, ce qui naît au cours de ces investigations et explorations scéniques. Le corps grotesque, les variations de rythme, les différentes dynamiques corporelles et les pauses contribuent à la construction d'une nouvelle farce. Notons que la personnalité de Mafalda et son comportement sont des éléments qui singularisent ses choix créatifs.

En ce qui concerne la transmission des savoirs, Maria Silvia do Nascimento (2015) a créé le *Grupo de Estudos em Máscaras Teatrais e Arte da Palhaçada*, à la *Universidade Estadual « Julio de Mesquita Filho »*, dans lequel le chapiteau était disponible, sous la direction de Cida Almeida et la coordination de Mario Fernando Bolognesi. Une étude, qui s'est déroulée de 2014 à 2016, a alors été proposée gratuitement aux étudiants de l'Université – ou aux personnes intéressées. Par ailleurs, Maria Silvia a rédigé un mémoire de licence puis de master sur des clowns importantes pour l'histoire et la mémoire de la clownerie féminine du Brésil. À propos d'Andrea Macera, elle a créé la « *Escola de Palhaças* » [École de clowns], structurée à partir de ce qui est essentiel dans l'apprentissage clownesque selon elle. Dans ce projet, elle génère un certain marché du travail pour des femmes artistes, chercheuses, clowns, etc. De plus, ce partenariat accroît l'espace de formation, la création et l'expression scénique. En complément de l'école, Macera a conçu le « *Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo* », à partir de 2013. Dans ce lieu de formation, d'expression et d'échanges

artistiques, les clowns se nourrissent de leurs propres échanges, engendrant de la visibilité tout en renforçant la présence de la femme dans l'art de la clownerie.

Ceci étant dit, Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria se sont tous avérés originaux, créateurs, novateurs à leur façon, selon leur époque. En effet, ils ont largement contribué au développement, à l'expansion et à la continuité de ce langage artistique. Mais concernant ce que les clowns apportent de nouveau à la clownerie, insistons sur ce qui est unique et singulier : la présence du corps féminin.



CONSIDÉRATIONS FINALES

Notre réflexion est donc dirigée vers ce que le corps féminin permet à l'art clownesque. Un rire féminin ? Si nous regardons vers l'histoire officielle du répertoire clownesque circassien, nous remarquerons que le féminin n'a jamais été conçu en tant que symbole comique. À titre d'illustration, voyons l'emblème masculin de la figure clownesque classique engendrée au Brésil, à savoir, celui qui est chauve, porte une canne (c'était le cas de Chicharrão et Piolin) et joue librement avec cet attribut phallique. Ainsi, osons-nous approfondir le sujet de l'innovation en soulignant ce que les clowns d'aujourd'hui pratiquent que ne réalisaient pas les clowns d'autrefois, c'est-à-dire ce que Mafalda et Clowndette se permettent que Piolin et Cadillac n'avaient jamais réalisé. Nous tenons toutefois à préciser qu'il ne s'agit pas ici de comparer la capacité technique et créative de chaque clown. En revanche, il est question d'observer et de mettre en avant ce qui est propre au corps féminin et, par conséquent, ce que lui seul peut générer dans un contexte de subversion des normes pour faire rire de lui.

La présence de la femme, de son corps, est prise en considération pour la création du comique lié à la figure de la clowne, dès lors une nouvelle gamme de contenus est traitée sur scène. Tout ce qui peut être considéré comme faisant partie de « l'univers féminin », toutes les normes dictées aux femmes, esthétiques, sociales, culturelles, historiques... peuvent être abordées sur scène sous la forme

d'un discours comique. Étant transmis en tant qu'humour, les contenus exposés sur scène, aussi bien que les « vérités », peuvent être déséquilibrés et relativisés par le biais du discours comique lui-même. La femme dispose de son corps et des règles qui lui ont été apprises pour jouer sur scène. Les stéréotypes liés au féminin et à la femme, à savoir la séduction, la beauté, la fragilité, la délicatesse, le mystère, la dissimulation, etc., si enracinés dans la culture brésilienne, peuvent se transformer en matière première pour l'exploration du jeu de la clowne et du clown.

Une mise en garde sur les diverses possibilités de sujet dont dispose une clowne pour sa création scénique, s'attache à celles véhiculées par la femme et son univers. Elle est supposée libre pour être clowne (ou clown), selon son besoin. Notre intervention présente n'a pas pour objet d'empêcher la femme d'être sur scène ce qu'elle voudrait et pourrait être. Cependant, ici, il nous semble intéressant d'approfondir les possibilités véhiculées par le féminin et le corps de la femme au sein de l'investigation comique.

De cette façon, nous affirmons le pouvoir de la clowne pour mettre en scène les questions liées au féminin, voire au féminisme. C'est le cas de Clowndette Maria et de la scène du vibromasseur [*A cena do vibrador*], créée en partenariat avec la clowne Oncinete (Vanessa Gutz). Lors de la prestation avec un objet coloré, drôle et vibrant, toutes deux ont un orgasme comique. Celui-ci peut être compris comme un rire exagéré ou comme la découverte de la masturbation féminine. L'interprétation dépend du regard du spectateur puisque la scène n'est pas explicite et admet des interprétations différentes.

La scène « *Eternamente Banha* » [Éternellement grasse], une création de Mafalda Mafalda, mise en scène par Caco Mattos, présente, à partir du personnage de sa clowne, une femme rêvant d'avoir un corps svelte et attirant. Pour y parvenir, elle n'hésitera pas à recourir à des soins de chirurgie esthétique. Cette création d'une quinzaine de minutes aborde des sujets divers dont celui du vide de l'existence. Ainsi, la scène ne traite-t-elle que l'insatisfaction de ce personnage par rapport à son propre corps et le rêve de devenir belle et « désirée ». Néanmoins, cette interprétation du message transmis ne parvient pas à masquer le sujet de la solitude. De cette façon, la scène s'élargit à des sujets ayant trait à l'humanité dans son ensemble.

La discussion proposée par Tiche Vianna, metteuse en scène de *Barracão Teatro*, suit cette même ligne de pensée. Il s'agit de la découverte de la part féminine du masque clownesque. Selon Vianna, créer à partir de la figure clownesque est la possibilité de jouer avec l'échec. Par conséquent, l'investigation scénique acquiert des éventualités infinies d'expression de l'échec. Étant donné que l'échec d'un homme dans la société a un rapport avec sa fonction sociale, l'échec de la femme inclut ce qui est féminin dans la société occidentale contemporaine.

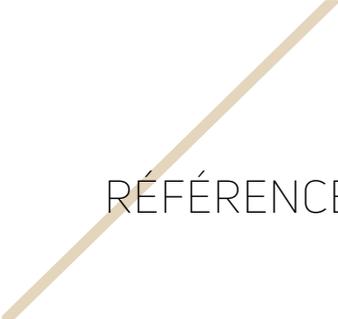
[...] une femme clown, effectivement, apporte tout un univers différent de celui véhiculé par le clown. Je ne suis pas en train de dire que je ne peux pas faire le gag de l'autre, mais ce qu'elle va chercher comme référence pour elle-même, pour pouvoir exprimer, à travers ce masque, tout l'univers qu'elle traite, il faut chercher dans le monde féminin le rapport de la femme avec le monde. Elle en tirera plus de force pour réussir à concevoir sa figure.¹⁴ (VIANNA apud MONTEATH, 2014, p. 178, Notre traduction)

À partir de l'argument de Tiche Vianna, nous pouvons comprendre que le renforcement du féminin peut être une manière de potentialiser la figure comique recherchée. Au contraire, nier la propre féminité et son existence en tant que femme peut rendre difficile, pour l'artiste, la maîtrise du jeu clownesque. D'après Vianna, l'échec masculin peut être perçu, par exemple, s'il ne peut pas dominer le monde, parce que le monde est beaucoup plus grand que lui tandis que, pour la femme, la défaite peut paraître dans l'abandon d'une femme subjuguée par la société. (VIANNA apud MONTEATH, 2014)

De plus, le fait d'admettre sur scène les aspects de ce qui signifie être femme dans la société se répercutera sur la création esthétique de cette clowne, c'est-à-dire non seulement sur les sujets abordés sur scène mais également s'agissant de la confection du costume et de la création du masque clownesque. Ainsi, une autre caractéristique de l'innovation dans l'art de la clownerie intervient-elle sous nos yeux puisque le costume de clowne est un élément rare, pensé historiquement, se montrant comme un univers long à explorer.

14 “[...] a palhaça trás todo um mundo diverso daquele do palhaço. Não estou dizendo que não posso fazer a gag do outro, mas o que ela vai buscar como referência pra si, para poder expressar, através dessa máscara todo o universo que aborda, tem que buscar dentro do mundo feminino, do que é a relação mulher no mundo. Ela vai encontrar mais força pra conseguir realizar a sua figura”.

Finalmente, nous sommes amenés à conclure que la présence de la femme dans la clownerie enrichit ce concept et induit la création d'un nouveau répertoire clownesque, avec des facéties inédites, conçues à partir de l'univers féminin, avec des costumes développés tel quels, inspirés des classiques. En revanche, une large place est laissée à la création et à la singularité. Après ces diverses réflexions et constatations, sommes-nous toujours en mesure d'affirmer qu'il n'existe pas de clowne [*palhaça*]?



RÉFÉRENCES

BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos : o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. [Salvador: PPGAC/UFBA]; São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

GOUDARD, Philippe. *Le cirque, entre l'élan et la chute, une esthétique du risque*. Les Matelles: Éditeur Espaces 34, 2010.

DAGENAIS, Yves. *Le petit Auguste alphabétique: Anthologie universelle des clowns, augustes, excentriques et autres comiques*. Paris: MAGELLAN & Cie, 2015.

NASCIMENTO, Maria Silvia do. *Olha a palhaça no meio da praça: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais!* Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.circonteudo.com/trabalho-academico/olha-a-palhaca-no-meio-da-praca-lily-curcio-lilian-moraes-questoes-de-genero-comicidade-e-muito-mais-pdf/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

NASCIMENTO, Maria Silvia do. *Corpo a corpo com as mulheres palhaças, sous la direction de Mário Fernando Bolognesi*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/28666943/CORPO_A_CORPO_COM_AS_MULHERES_PALHA%C3%87AS. Acesso em: 12 ago. 2020.

RÉMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris : Grasset, 1945.

SALVATORE, Laura Marque de Souza. *Piolin, Cadillac, Mafalda Mafalda et Clowndette Maria: tradition et rénovation de l'art clownesque au Brésil*. 2019. Dissertação (Mestrado) Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 2019.

SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres palhaças : percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Neto", São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108810/000772305.pdf;sequence=1>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SOUZA, Alda Fátima de. *O Palhaço Cadillac: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição*. Salvador: Edufba, 2016.

SILVA, Ermínia. *O circo : sua arte e seus saberes : o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996. URL: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279775>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro – circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo de 1930 a 1970*. 2009. Thèse (Doctorat en Sciences de la communication) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-14092009-180741/pt-br.php>. Acesso em: 12 ago. 2020.