

Du bouffon d'antan à l'humoriste contemporain

Michèle Nevert

Numéro 104 (3), 2002

L'acteur comique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26412ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nevert, M. (2002). Du bouffon d'antan à l'humoriste contemporain. *Jeu*, (104), 129–135.

Du bouffon d'antan à l'humoriste contemporain

Tantôt fou, tantôt saltimbanque, le personnage du bouffon, cette « conscience ricanante¹ » de l'homme traverse l'histoire de l'humanité. Trois mille ans avant notre ère déjà, en Égypte et partout en Asie, on en trouve mêlés à la vie publique, interférant dans le cours des cérémonies religieuses. À l'époque de la Grèce antique, certains d'entre eux manifestent des talents multiples (jonglerie, acrobatie, mime, chant, etc.) qui leur permettent de livrer leurs prestations aussi bien sur une scène de théâtre que sur une piste de cirque ou une place publique. Au moment de la chute de l'Empire romain, ces bateleurs parcourent l'Europe en tous sens, errant de foire en foire et aux abords des châteaux, partout où il leur est possible d'attirer l'attention. De fait, au Moyen Âge, ils se produisent sur les places publiques et animent les foires et les fêtes foraines. Ces enfants de la balle venus d'ailleurs, ces étrangers, fascinent et inquiètent comme la folie ; ils dérangent un public sédentaire, captif de la cité et de la routine. Mendiants le plus souvent, ils cherchent à divertir la population pour sub-

venir à leurs besoins, en se prêtant à l'exercice de performances physiques et à la narration d'anecdotes humoristiques. Ils parodient ainsi les charlatans et les vulgarisateurs scientifiques qui font étalage de leur (pseudo) savoir, et les bonimenteurs qui vendent des produits miracles. En provoquant le rire à leurs dépens, ils dénoncent tous ces beaux parleurs dont le verbiage sert surtout à mystifier. La caricature, la plupart du temps outrancière, donne le prétexte à différentes formes de créations et de fantaisies verbales (barbarismes, néologismes, calembours, etc.). Le langage est ainsi placé sous le signe de la liberté, de la créativité et de la transgression inspirées par l'esprit

1. Selon l'expression d'Emmanuel Jacquart, *le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 143.

*Fous de carnivals, gravure de Hondius. Bibliothèque nationale, Paris. Image tirée de l'ouvrage de Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1991, p. 114.*



carnavalesque propre à la culture médiévale. De cette manière va naître une forme de monologue que les humoristes utiliseront, plusieurs siècles plus tard, comme fondement même de leurs spectacles...



À la même époque, une autre catégorie de bouffons, cette fois salariés et autrement nommés fous du roi ou fous de cour, occupent une place privilégiée auprès des rois. Dans un premier temps, ils proviennent de tribus de fous déjà constituées, de rencontres de hasard, ou encore des asiles qui accueillent indifféremment malades mentaux, asociaux, idiots et vagabonds. Il s'agit, dit-on, de « simples d'esprit, capables de dire des niaiseries » ou de « mythomanes avec une tendance [...] à la mélancolie² », et l'on se moque de leur laideur et de leur stupidité. Peu à peu, cependant, devant les avantages matériels qui accompagnent la fonction de fou du roi, des simulateurs s'infiltrèrent à la cour en se faisant passer pour sots et obtiennent la charge de fol. À partir de la Renaissance, tous les fous du roi sont des simulateurs et possèdent comme qualités principales d'avoir un sens aigu de la répartie, une habileté à manier le langage et la maîtrise de l'art de faire rire. En même temps, ils s'investissent dans la vie publique et politique, servent de critique, de conseiller et même de médiateur entre le peuple et le souverain. Dans un monde de courbettes et de flatteries, le fou du roi a le droit et le devoir de tout dire mais toujours, cependant, sous couvert de l'humour et du masque de l'aliénation³. Ce double pitoyable du souverain ne détient donc pas de contre-pouvoir réel, tout au plus pourrait-il symboliser la vacuité du pouvoir en place. Dans les faits, il en garantit la pérennité, le spectacle de la dérision (naïve ou simulée) servant à renforcer la grandeur du roi par la simple comparaison⁴. Si, par conséquent, l'image qui se dessine du fol de cour est celle de l'égalité humaine et de la relativité de

Sots jouant à « pet-en-gueule » (XVIII^e siècle).
Image tirée de l'ouvrage de Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1991, p. 69.

2. André Stegman, « Sur quelques aspects des fous en titre d'office », dans *Folie et déraison à la Renaissance* (Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme V), Bruxelles, Université de Bruxelles, 1976, p. 53-73.

3. À ce propos, il semble bien que la folie constitue son unique protection ; elle seule peut justifier toutes les libertés qu'il prend face à l'autorité.

4. Nous avons déjà abordé cette question dans un ouvrage intitulé *Des mots pour décomprendre*, Montréal, Éd. Balzac, coll. « L'écriture indocile », 1993, 177 p.



Moman (Serge Thériault)
et Popa (Claude Meunier)
dans le lit vertical de *la
Petite Vie*. Photo : Michel
Tremblay, tirée du livre de
Claude Meunier, *le Monde
de la Petite Vie*, Montréal,
Leméac, 1998, p. 60.

l'ordre social, ce n'est là que fiction illusoire d'où émane précisément ce personnage comme emblème de l'insolence, de l'irrespect et du non-conformisme.

En revanche, si le personnage du saltimbanque n'est pas nécessairement politisé (en tant qu'individu), il est – dans son essence – un agent réel de subversion. Meneur de jeu, il assume toujours volontairement, et par le rire, l'exutoire satirique, politique, de la transgression de l'ordre et des tabous. De fait, il participe d'un éclatement réel des structures : il s'infiltré partout (au cirque, au théâtre et dans la rue), n'appartient à aucun lieu spécifique, n'occupe aucune fonction aussi clairement définie que celle du fol de cour. Son mode d'intervention privilégié est celui de la parodie, et son discours, qui outrepassé les frontières de la logique, lui permet d'accéder de plain-pied

à l'imaginaire. Son rôle multiple va déclencher une tradition de liberté d'expression et de mouvement au sein de laquelle s'inscriront, à sa suite, tous les artistes comiques, du clown de cirque à l'humoriste contemporain...

De ce début de synthèse des travaux consacrés aux fous et aux bouffons du Moyen Âge⁵, il faut retenir, pour tracer le contour général du personnage « clownesque » qui en ressort, sa fonction première de divertissement (incluant l'art de faire rire et l'exercice d'autres talents), son habileté indéniable à jouer avec le langage et l'image de la folie qui l'accompagne. Il reste que l'évolution du personnage a conduit à la disparition du fol au profit du bateleur et engendré, à travers les siècles, l'avènement de plusieurs catégories d'artistes : d'une part, les professionnels des performances et des habiletés physiques (acrobates, jongleurs, mimes, magiciens, etc.) et, d'autre part, les professionnels du comique et de l'humour (clowns, chansonniers, humoristes, imitateurs, etc.). Parmi ces derniers, l'humoriste s'affirme de nos jours comme l'artiste comique le plus apprécié. Or, les travaux que nous avons déjà consacrés à certains d'entre eux nous conduisent à maintenir la distinction nécessaire entre les deux grandes catégories du bouffon d'antan. Si un bon nombre des humoristes contemporains semblent s'inspirer de la fonction critique et politique assumée à l'époque par les fols de cour (Yvon Deschamps au Québec et Guy Bedos en France, par exemple), d'autres, nous semble-t-il, reprennent à leur compte celle du bouffon. Parmi les humoristes francophones, en effet, quelques-uns, peu nombreux mais non des moindres, se distinguent de l'ensemble de par l'importance qu'ils accordent à l'élaboration d'un univers imaginaire marqué par la folie, le rapport ludique au langage qui caractérise leurs textes et, à des degrés divers, la diversité des arts qu'ils pratiquent sur scène. Qu'il s'agisse de Raymond Devos (en France), de Claude Meunier et de Marc Favreau (au Québec), de Bernard Haller et de Zouc (en Suisse) ou encore de Bruno Coppens (en Belgique), ces éléments constituent la marque de leurs diverses prestations

5. Compte tenu de la confusion largement répandue entre les termes de « bouffon » et de « fol » – du fait précisément des caractéristiques que les deux personnages détiennent en commun (fonction de divertissement, langage singulier, folie réelle ou simulée et transgression factice ou véritable de l'ordre établi) –, il sied de les distinguer et, par conséquent, d'utiliser le terme de « fol » (fou du roi ou fou de cour) en référence au bouffon de cour, salarié, qui en brandissant la marotte perd sa véritable identité (il n'est d'ailleurs jamais connu que sous un nom d'emprunt), réservant celui de « bouffon » en référence au bouffon populaire, l'amuseur des pauvres, celui qui sait se dégager de son rôle une fois son spectacle achevé.



Sol (Marc Favreau), à l'époque de *Sol et Gobelet* à Radio-Canada. Photo : André Le Coz.

reconnues et saluées, pour la plupart d'entre eux, par un public aussi vaste que diversifié. Plus encore, il arrive que ces auteurs revendiquent dans leurs textes cette singularité de leur travail de création et tentent même parfois de la théoriser. Ainsi, à l'intérieur de ses spectacles, Raymond Devos démontre la multiplicité de ses talents d'acrobate, de musicien, de mime et d'acteur comique, en même temps qu'il affiche une prédilection exemplaire pour les jeux langagiers, et ne cesse d'affirmer la présence de l'imaginaire sur le réel⁶. « L'imaginaire, c'est fabuleux⁷ [...] c'est primordial⁸ », écrit-il. Encore précise-t-il que ce lieu intrinsèque de création est le privilège absolu de l'artiste (« un habitué, un assidu de l'imaginaire pour ne pas dire un abonné ! », puisque « l'on vit dans l'imaginaire exactement comme sur une scène de théâtre !⁹ »).

Claude Meunier, à son tour, exploite des compétences indéniables de comédien et d'auteur comique – parfois même de clown – pour créer un monde imaginaire fondé sur une utilisation ludique du langage. Les éléments qui concourent à faire de *la Petite Vie* un univers fictif sont de fait nombreux : d'emblée le lit vertical, qui constitue sans nul doute l'accessoire premier de l'inscription de l'œuvre de Meunier dans ce monde, mais aussi les simulations (de Popa et de Moman), les rêves (de Moman), les impostures et les inventions d'objets (de Réjean), les systèmes et les bricolages (de Popa), ou encore les créations verbales (de Thérèse et de Lison)¹⁰. Quant à Marc Favreau, c'est depuis de nombreuses années qu'il met en scène Sol, personnage fictif dont le langage et l'allure physique (maquillage et tenue vestimentaire clownesque) précipitent d'emblée la création d'un monde imaginaire, qu'il n'hésite pas à relier, lui aussi, à la fonction de l'artiste : « [...] il a fait essprès [...] il la fait lui-même, l'artiste, à sa manière, la libre aération de la forme¹¹ ». De cette manière, le bouffon contemporain devient-il, au même titre que le bateleur du Moyen Âge, « le passeur¹² », celui qui permet au public d'accomplir une rupture avec le réel et d'accéder à une autre vision du monde. Devos, au premier chef, le revendique : « Non, mais qui c'est l'artiste ? C'est moi qui ai entraîné le spectateur dans l'imaginaire¹³ » ; « Le Donnez-moi ma canne et mon chapeau est le Sésame ouvre-toi de l'imaginaire¹⁴ ».

6. Voir, à ce propos, mon ouvrage consacré à l'œuvre de Raymond Devos : Michèle Nevert, *Devos, à double titre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1994, 129 p.

7. « Les ombres d'antan », dans Raymond Devos, *Matière à rire : l'intégrale*, Paris, Plon, 1993, p. 119.

8. « Supporter l'imaginaire », *op. cit.*, p. 108.

9. Raymond Devos, *Un jour sans moi*, Paris, Plon, 1996, p. 11.

10. On trouve une analyse de ces différentes traces de l'imaginaire dans Michèle Nevert, *la Petite Vie ou les Entrailles d'un peuple*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2000, 199 p.

11. « Les demoiselles à pignon », dans Marc Favreau, *Presque tout Sol*, Montréal, Stanké, 1995, p. 141.

12. Pour reprendre l'expression de Mathilde Baisez dans *le Rire du diable. Étude historique du clown dans une perspective sociale*, Mémoire de maîtrise en Art dramatique, Université du Québec à Montréal, Montréal, 1986, 259 p.

13. « Supporter l'imaginaire », dans Raymond Devos, *Matière à rire : l'intégrale*, *op. cit.*, p. 113.

14. Raymond Devos, *Un jour sans moi*, *op. cit.*, p. 19. À noter, cependant, que le « Donnez-moi ma canne et mon chapeau » constitue une allusion à un texte antérieur dans lequel l'un des personnages, l'artiste, possède comme accessoires de scène une canne et un chapeau. (« Le savant et l'artiste », dans *Matière à rire : l'intégrale*, *op. cit.*, p. 31-32.)

Si, de par sa fonction intrinsèque, le bouffon favorise le passage du public d'un univers à l'autre, le jeu verbal dont il use plus souvent qu'à son tour agit comme élément de transgression de la frontière. L'artiste prend le mot à contre-pied, relittéralise une expression figée ou recourt à tout autre jeu verbal et aussitôt le réel bascule dans l'imaginaire : « l'autre jour, au café... je commande un demi... j'en bois la moitié!... Il n'en restait plus¹⁵! » Dans cette perspective, la manipulation langagière est avant tout au service d'un univers qu'il faut pénétrer et traverser. Dans tous les cas, cependant, la performance verbale permet de mettre au jour la part fondamentalement créative et poétique des performances de ces artistes. À cet égard, les jeux homophoniques (autrement dit, qui jouent avec les sons) soulignent, en premier lieu, la fonction sonore et musicale de la langue. Devos en livre une démonstration d'autant plus magistrale qu'elle prend justement pour objet la question du son : « L'ouïe de l'oïe de Louis a ouï. Ah oui? Et qu'a ouï l'ouïe de l'oïe de Louis? Elle a ouï ce que toute oïe oit... Et qu'oit toute oïe? Toute oïe oit, quand mon chien aboie le soir au fond des bois, toute oïe oit : ouah! Ouah! Qu'elle oit, l'oïe¹⁶! » En second lieu, ces jeux homophoniques permettent de faire habilement coïncider la diversité des talents de l'artiste : « Chaque fois que ma femme fait une fugue... moi, j'en écris une¹⁷! » énonce Devos, spécialiste du langage, certes, mais également musicien! Outre cette présence prépondérante des jeux de langage chez le bouffon contemporain, on note, lors de ses spectacles, une exploitation systématique des grimaces et des déformations de la voix, chères aux clowns de cirque, dans le but de favoriser la création de nouvelles (dé)formations de sons et de vocables et, de la même manière, des mises en scène d'acrobaties ou de tentatives acrobatiques liées à leur tour à la production de (dis)torsions langagières¹⁸. Ainsi le bouffon contemporain – que l'on pourrait autrement nommer « le clown littéraire », selon la formulation judicieuse de Marie-Pierre Coulombe¹⁹ – accorde-t-il, à l'instar de son ancêtre, une préséance au langage et s'affiche-t-il, du même coup, comme le jongleur, l'acrobate, le magicien des mots...

Demeure qu'à force de pousser le langage dans ses derniers retranchements et à parcourir sans cesse l'imaginaire (ou plutôt, à la suite de cela, à trop souvent quitter le réel), le bouffon court le risque de se perdre dans l'irréel. Le jeu verbal qui ouvre le langage et lui permet de signifier peut à l'occasion le fermer et même l'anéantir. Il a le pouvoir de lui retirer sa fonction essentielle de communication, lorsque, en particulier, il reste figé, immobile, réduit à tourner ou à tourner sur lui-même. Le langage se présente, alors, comme une pauvre succession de calembours dans laquelle, justement, le schizophrène se perd comme à l'intérieur de la spirale infernale que forme un anneau de Möbius²⁰. Dans cette perspective, les glissements de l'œuvre

15. « Il y a des choses bizarres », dans *Matière à rire : l'intégrale*, op. cit., p. 434-435.

16. « Ouï-dire », dans *Matière à rire : l'intégrale*, op. cit., p. 81-82.

17. « Fugue et variations », dans *Matière à rire : l'intégrale*, op. cit., p. 518-521.

18. À ce propos, les légendaires éclats de voix de Raymond Devos sur scène sont spectaculaires, tout comme ses grommelots ou encore les bégaiements de Bernard Haller et de Claude Meunier si minutieusement construits!

19. Marie-Pierre Coulombe, « Étude comparée de Sol et Devos », Ph. D. en études littéraires, UQAM (en cours).

20. Voir à cet égard Michèle Nevert, « "Ma prison est une répétition" : l'enfermement du psychotique dans son langage et la libération de Dominique Charmelot », *L'Esprit créateur* (Récit et enfermement/Narrative and Confinement), vol. XXXVIII, n° 3, 1998, p. 17-27.



Raymond Devos, jouant du concertina, émouvant salut aux clowns de jadis. Photo : Raymond Ounon, tirée de l'ouvrage de Jacques Fabbri et André Sallée, *Clowns et Farceurs*, Paris, Bordas, 1982, p. 26.

par des personnages qui parlent d'eux-mêmes à la troisième personne. Réjean, le genre de *la Petite Vie*, en donne une illustration remarquable tout au long de la série télévisuelle²³. De cette manière, le saltimbanque du langage s'empare des caractéristiques du fou (tout au moins d'une partie d'entre elles) et partage, en quelque sorte, la scène avec lui, comme il la partage déjà avec le personnage du clown. « Lorsque j'aurai fini de jouer à l'homme de lettres, je remettrai mon nez de clown²⁴ », annonce Devos dans son dernier ouvrage, par ailleurs strictement destiné à la publication. Dès lors, trois professionnels de l'imaginaire (le magicien des mots, le fou et le clown) se conjuguent pour ne plus former qu'un seul personnage, qui redessine, par le fait même, les contours du bouffon du Moyen Âge. **J**

d'art au pur délire sont loin d'être impensables, surtout lorsque la machine verbale associative semble ne pouvoir trouver de limites à son fonctionnement, à son emballement, comme c'est le cas parfois chez Devos, Meunier, Favreau ou encore Coppens. C'est pourquoi, peut-être, et parce qu'il est conscient de ce danger qui le guette²¹, le bouffon du langage fait-il de la folie une question prépondérante dans son œuvre. On assiste, de fait, à une utilisation régulière de délires verbaux qui reproduisent rigoureusement toutes les caractéristiques du langage schizophrénique. On relève de la même manière, dans les textes, de nombreuses allusions à la maladie mentale et à l'univers psychiatrique²². On est confronté à des mises en scène systématiques d'hallucinations visuelles ou auditives et à des dédoublements de la personnalité, parfois même portés

21. Ne dit-il pas : « Moi-même il y a des moments où je me demande si j'ai tout mon bon sens » ? (« Tours de clefs », dans *Matière à rire : l'intégrale*, op. cit., p. 41-43.)

22. « Psychopathe ! Je vous l'avais dit, un véritable psychopathe ! » (« Bulletin météoneurologique », dans Bruno Coppens, *L'amour que je vous voue nous noue*, Montréal, Stanké, 2001, p. 61-68) ; « Un jour [...] je me suis retrouvée enfermée chez les agitées. » (« Zouc par Zouc », dans *Zouc*, Paris, Balland, 1978, p. 24-34.) ; etc.

23. À titre d'exemple : « Ah ! Lui, c'est numéro 1 ! Même que j'pense qu'y va se prendre une p'tite bière... » (« Le voyage à Plattsburgh », dans Claude Meunier, *la Petite Vie*, Avanti Ciné-Vidéo, 1995.)

24. Raymond Devos, *Les 40^{èmes} Délirants*, Paris, Le cherche midi, 2002, 196 p.