



Fabula / Les Colloques

Lieu(x) commun(s) : quand les œuvres rassemblent

L'écoute et la chute. Le sens du lieu commun dans le jeu clownesque et ses échos dans l'écriture poétique

Listening and falling. The sense of commonplace in clowning and its echoes in poetic writing

Vincent Laughery



Pour citer cet article

Vincent Laughery, « L'écoute et la chute. Le sens du lieu commun dans le jeu clownesque et ses échos dans l'écriture poétique », *Fabula / Les colloques*, « Lieu(x) commun(s) : quand les œuvres rassemblent », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document8603.php>, article mis en ligne le 08 Novembre 2022, consulté le 14 Décembre 2025

L'écoute et la chute. Le sens du lieu commun dans le jeu clownesque et ses échos dans l'écriture poétique

Listening and falling. The sense of commonplace in clowning and its echoes in poetic writing

Vincent Laughery

Cette contribution propose d'une part une réflexion sur la manière de créer un lieu commun par l'art scénique du clown. D'autre part, elle met en parallèle la pratique clownesque depuis les années 1930 en France avec la poésie moderniste anglophone afin de mieux interroger la notion du sens et son rôle dans l'élaboration du commun. Pour ce faire, j'identifie au sein des approches théâtrales de Jacques Copeau et Jacques Lecoq deux manières qu'ont les clowns de communiquer avec le public et, selon moi, de créer ainsi des lieux communs. La première, basée sur la notion du *jeu*, concerne une disponibilité physique conçue comme la source d'un langage théâtral. Je mets en lien cette dynamique communicationnelle scénique avec un passage des *Lectures in America* de Gertrude Stein ([1935] 1985), qui offre une réflexion sur la manière dont la parole entre en jeu avec une écoute pour former une écriture poétique-littéraire. Le deuxième mode de communication clownesque présenté ici sera celui du bide, conçu comme un mouvement de chute, un échec personnel qui dissipe la prétention et permet de renouer un rapport avec le public. Je lui trouve un écho dans un poème incontournable dans la carrière de William Butler Yeats, *The Circus Animals' Desertion* ([1939] 1996), qui thématise la déchéance de toute une trajectoire littéraire (la sienne au figuré) comme une condition du discours poétique. De ces croisements entre une pratique scénique et une pratique d'écriture émerge une notion du sens comme dynamique relationnelle et comme mise en échec de l'ego ouvrant à un sol commun.

1. L'écoute

L'approche du clown prônée par Jacques Lecoq à partir de la deuxième moitié du vingtième siècle a été d'une telle influence, en Europe et au-delà, qu'il serait difficile aujourd'hui de parler de la pratique contemporaine du clown sans évoquer le travail de cet artiste et pédagogue français¹. Pour établir sa pratique, Lecoq s'est lui-même

appuyé sur une pédagogie articulée avant lui par Jacques Copeau. Au cœur de tout travail scénique, clownerie incluse, se trouve en effet pour Lecoq une notion de *jeu*, qu'il hérite en partie des travaux de recherche scénique menés par Copeau au Théâtre du Vieux-Colombier pendant l'entre-deux-guerres. Soucieux de s'écarter d'un « théâtre de l'interprétation », fondé sur le primat du texte dramatique et imposant à l'interprète de « médiatiser avec l'épaisseur sémantique du langage », Copeau tente de développer un « théâtre de l'improvisation » dans lequel « l'acteur est confronté avant tout au présent et à l'instant partagé avec le partenaire et le public » (Freixe, 2015). Sa recherche part d'observations du jeu chez l'enfant et se poursuit au cirque, où il retrouve dans les numéros des clowns Fratellini un art de l'improvisation et une valorisation du lien au public et de l'entente entre partenaires de jeu. Il décèle, au sein de cette pratique, une disponibilité physique, affective et psychique, dont il fera le cœur de ses recherches. Bien avant l'*Espace vide* de Peter Brook (1968), il développe une exploration du jeu fondée sur la nécessité de partir d'un espace désencombré, à l'image de la piste vide du cirque². Transposée sur le corps des comédien·ne·s, cette insistance sur le vide « fonde la pédagogie du jeu sur la réception première du monde extérieur : le monde s'imprime en nous, et le jeu en exprime une trace, un prolongement » (Freixe, 2015). Ainsi, les comédien·ne·s sont entraîné·e·s à entrer en lien avec le public, idéalement à former avec lui une « communion » selon Copeau³. La troupe de théâtre, quant à elle, doit former une « communauté » lui permettant de s'approcher du « *chœur*, au sens antique », que Copeau voyait comme « la cellule mère de toute poésie dramatique », ajoutant : « C'est bien de poésie que nous étions altérés » (Copeau, 1979, p. 92).

Jacques Lecoq perpétue dans une certaine mesure cette vision en concevant le théâtre comme poésie du présent, comme réceptivité et comme lien entre les actrices, les acteurs et leurs publics. Il adapte cette vision et la transforme au sein de sa propre approche du *jeu* comme noyau de tout travail de scène⁴. Selon Lecoq, la création théâtrale se base sur « les dynamiques de la nature et des relations humaines qui constituent *les moteurs de jeu* et que le public reconnaît », non comme un ensemble de références dont le sens serait préétabli mais comme une « création véritable, réinventée chaque jour » (Lecoq, [1997] 2016, p. 139). Simon Murray, lecteur anglophone influent de Lecoq, propose la description suivante du principe du *jeu* chez Lecoq : « Le jeu est un principe dynamique qui informe la qualité d'interaction parmi les comédien·ne·s et le public [*Play is a dynamic principle which informs the quality of interaction between performers and their audience*] » (Murray,

¹ Voir par exemple Murray (2013, p. 17-44) ; Mason (2013, p. 45-56) ; Davison (2013) ; LeBank et Bridel (2015, p. 8).

² Voir Copeau (1979, p. 319-322), cité par Freixe (2015). Voir aussi Freixe (2018, p. 46-54).

³ Les influences des idées religieuses et politiques de Copeau sur sa vision du théâtre sont discutées par Denizot (2009, p. 137-151).

⁴ Louise Peacock souligne aussi la part due à Meyerhold dans cet héritage (Peacock, 2020).

2013, p. 34. Je traduis). La notion de dynamique interactive est en effet centrale au travail du clown qui intervient à la fin de « l'École » de Lecoq, le petit masque rouge formant le pendant comique du masque neutre avec lequel la formation démarre ; pour Lecoq, « [o]n ne fait pas le clown *devant* un public, on joue *avec* lui. Un clown qui entre en scène entre en contact avec toutes les personnes qui constituent le public » (Lecoq, [1997] 2016, p. 200-1). L'admiration que Copeau dit avoir ressentie devant l'un des Fratellini ayant profité un soir du rire singulier d'une spectatrice pour réorienter tout le sens de son numéro⁵, Lecoq affirme l'avoir ressentie lors d'une démonstration de clown faite par Raymond Devos : « Il improvisa de manière magistrale à partir d'un pied de chaise posé sur le sien. La moindre réaction, un geste, un rire, un mot venu du public, était pour lui l'occasion d'un départ de jeu. Souvenir impressionnant d'un grand clown ! » (Lecoq, [1997] 2016, p. 201). Chez Lecoq, la communication avec le public, cette collectivité humaine toujours différente, permet même à la clown ou au clown d'exister, d'apparaître en tant que nul·le autre que soi-même, mais soi-même comme n'importe qui, un être parmi d'autres avec ses idiosyncrasies. Ainsi elle·il évitera d'être simplement « expressive ou expressif », de rester replié·e sur soi en se cantonnant dans son propre jeu, mais aura l'opportunité, grâce au public, de devenir « créative et créatif » (Lecoq, [1997] 2016, p. 16-17). Aussi Lecoq envisage-t-il la pratique du clown comme le parachèvement d'une formation qui équipe les actrices et acteurs avec des outils pour atteindre une vérité ou une authenticité dans le jeu, selon la vision du clown formulée par Copeau. Plutôt qu'une adéquation avec soi-même, cette sincérité se développe comme une reconnaissance partagée de l'instant présent et de la réalité vécue, que le clown a la responsabilité d'identifier.

La dynamique de jeu qui établit une connivence entre clown et public passe par une *complicité* entre les clowns que Louise Peacock décrit comme « une communication silencieuse, un accord tacite [*a silent communication, an unspoken understanding*] » (Peacock, 2020. Je traduis) sur la base d'un exemple offert par Lecoq : « Deux personnes se croisent, s'arrêtent par le regard, et il se crée une situation dramatique silencieuse après le croisement » (Lecoq, [1997] 2016, p. 53). Grâce au jeu, qui ouvre les rapports de communication à la salle, cette complicité de l'instantanéité et de la synchronie peut, selon L. Peacock, se produire simultanément entre clowns et public comme le résultat d'une imagination collective et d'une communication instinctive⁶. On retrouve ici l'insistance de Copeau sur le ludisme, la communication corporelle et une idée du sens construit par improvisation impulsienne tacite dans l'instant présent plutôt que par le recours à une sémantique de la langue parlée. Tout comme dans la pantomime, la

⁵ Voir Copeau (1979, p. 319), Freixe (2015) et Freixe (2018, p. 48).

⁶ Voir Peacock (2020).

clownerie exige parfois l'élaboration de « gestes limites, qui vont au-delà du quotidien et s'inscrivent dans un temps différent du langage parlé », ou encore un vocabulaire de « la grimace, utilisée pour remplacer chaque mot » (Lecoq, [1997] 2016, p. 142). Et comme dans le travail du bouffon, ce rythme, lorsqu'il est verbal, peut emprunter à la répétition : « Sur un texte, [les clowns] pourront répéter dix fois le même mot, revenir en arrière, rien que par plaisir » (Lecoq, [1997] 2016, p. 173). Telory Arendell souligne dans ce mode de communication l'élément rythmo-musical, ou « le recours à un langage qui est musical dans sa construction et son énonciation [*the use of a language that is musical in its construction and delivery*] » (Arendell, 2015, p. 20. Je traduis). C'est en développant ce langage que le clown sera capable d'être « juste » dans le jeu (Lecoq, [1997] 2016, p. 36), c'est-à-dire d'être en mesure d'identifier les enjeux de l'instant présent, ce qui se joue à chaque instant et ce qui constitue un événement dramatique⁷. Comme chez Copeau, il s'agit d'un travail vers une certaine *disponibilité* physique qu'il faut comprendre comme une faculté de résider dans un « état de jeu » réceptif aux impulsions intérieures et extérieures (renvoyant au travail de base du masque neutre). Cet état va permettre d'effectuer une transposition des informations perçues en un langage théâtral⁸.

La « disponibilité » corporelle scénique ou l'état de jeu dans lequel Copeau et Lecoq voient la possibilité d'un langage théâtral trouve un écho dans une certaine conception de la poésie formulée dans les années 1930 par l'autrice américaine Gertrude Stein. Dans ses *Lectures in America*, celle-ci présente la poésie comme une écriture qui tire son origine d'une dynamique relationnelle oscillant à chaque instant entre une écoute et un parler :

When I first realized the inevitable repetition in human expression that was not repetition but insistence when I first began to be really conscious of it was when at about seventeen years of age, I left the more or less internal and solitary life I led in California and came to Baltimore and lived with a lot of my relations and principally with a whole group of very lively little aunts who had to know anything.

If they had to know anything and anybody does they naturally had to say and hear it often, anybody does, and as there were ten and eleven of them they did have to say and hear said whatever was said and any one not hearing what it was they said had to come in and to hear what had been said. That inevitably made everything said often. I began then to consciously listen to what anybody was saying and what they did say while they were saying what they were saying. This was not yet the beginning of writing but it was the beginning of knowing what there was that made there be no repetition. No matter how often what happened had happened any time anyone told anything

⁷ Lecoq ajoute : « Cela peut paraître prétentieux, mais ne nous intéresse que ce qui est *juste* : une dimension artistique, une émotion, un angle, un rapport de couleur. Tout cela existe dans chaque œuvre qui dure, indépendamment de la dimension historique. Chacun peut ressentir cela et le public sent parfaitement quand c'est *juste*. S'il ne sait pas pourquoi, nous, nous devons le savoir puisque nous sommes, en plus... des spécialistes » (Lecoq, [1997] 2016, 36).

⁸ Voir Lecoq ([1997] 2016, p. 180).

there was no repetition. This is what William James calls the Will to live. If not nobody would live.

And so I began to find out then by listening the difference between repetition and insisting and it is a very important thing to know. You listen as you know.

Then there is another thing that also has something to do with repeating.

When all these eleven little aunts were listening as they were talking gradually some one of them was no longer listening. When this happened it might be that the time had come that any one or one of them was beginning repeating, that is was ceasing to be insisting or else perhaps it might be that the attention of some one of them had been worn out by adding something. What is the difference. Nothing makes any difference as long as some one is listening while they are talking.

That is what I gradually began to know. (Stein, [1935] 1985, p. 169-70)⁹

La prose de Stein a ceci de particulier qu'elle pousse très loin la suspension de certaines caractéristiques du langage courant. Même dans cet extrait tiré d'une conférence publique, le langage ne semble pas entièrement subordonné à sa fonction de véhiculer les contenus qu'il relaie selon la conception saussurienne du signe linguistique comme l'unité d'un concept et d'une image acoustique¹⁰. Cela étant dit, je m'attarde dans un premier temps sur l'anecdote elle-même plutôt que sur la précarisation de la sémantique si caractéristique de l'écriture de Stein. Ici, l'écriture est décrite à partir des commérages de ses « petites tantes », plus précisément à partir d'une distinction entre *répétition* et *insistance*. Stein s'intéresse à ce qui, dans ces conversations, fait de la répétition non pas la réitération de la même information, mais une variation dans le partage de l'information. Cela dépend d'une écoute comme condition du parler. Lorsqu'elle décrit le glissement de l'insistance vers la répétition, Stein l'attribue à un « parler » qui n'écoute plus, ce qui

⁹ « Quand je réalisai pour la première fois l'inévitable répétition dans l'expression humaine qui n'était pas répétition mais insistance quand je commençai pour la première fois à vraiment en être consciente c'était quand à dix-sept ans d'âge, je quittai la vie plus ou moins interne et solitaire que je menais en Californie et vins à Baltimore et vécus avec beaucoup de mes proches et principalement avec tout un groupe de très vives petites tantes qui devaient tout savoir. Si elles devaient tout savoir et tout le monde le doit elles devaient naturellement le dire et entendre souvent, tout le monde le doit, et comme elles étaient dix et onze elles devaient bien tout dire et entendre dire tout ce qui se disait et n'importe laquelle n'entendant pas ce que c'était qu'elles disaient devait entrer et entendre ce qui avait été dit. Ceci faisait inévitablement que tout se disait souvent. Je commençai alors consciemment à écouter ce que n'importe qui disait et ce qu'elle disait là pendant qu'elle disait ce qu'elle disait. Ce n'était pas encore le début de l'écriture mais c'était commencer à savoir ce qui faisait qu'il n'y avait pas de répétition. Peu importe la fréquence à laquelle ce qui arriva était arrivé chaque fois que quelqu'un racontait quelque chose il n'y avait pas de répétition. C'est ce que William James appelle la Volonté de vivre. Sinon personne ne vivrait. Et ainsi je commençai à découvrir alors en écoutant la différence entre répétition et insister et c'est une chose très importante à savoir. Tu écoutes comme tu sais. Puis il y a autre chose qui a aussi quelque chose à voir avec répéter. Quand toutes ces onze petites tantes écoutaient alors qu'elles parlaient graduellement quelqu'une d'entre elles n'écoutait plus. Quand ceci arrivait c'était peut-être que le temps était venu que quelqu'une ou une d'entre elles avait commencé à répéter, c'est-à-dire avait cessé d'être en train d'insister ou alors c'était peut-être que l'attention de quelqu'une d'entre elles avait été usée en ajoutant quelque chose. Quelle est la différence. Rien ne fait aucune différence pour autant que quelqu'une écoute pendant qu'elles parlent. Voilà ce que graduellement je commençai à savoir ». Je traduis.

¹⁰ Voir Saussure ([1916] 1972, p. 98).

engendre soit une prise de parole qui n'est plus sous-tendue par une insistance, soit un épuisement de l'attention. Le style particulier de Stein trouble ici l'attribution des positions du schéma énonciatif, suggérant, plutôt qu'une alternance d'émission et de réception, une émission qui ne peut être envisagée que comme réception, à la manière du corps chez Copeau et Lecoq¹¹. L'objet du commérage n'est pas digne d'attention en soi au sein du commérage des petites tantes. Le commérage se comprend plutôt comme l'investissement de cet objet comme étant digne d'attention et comme la performance collective et mutuelle de cette attention. Ce que fait le commérage et, par extension, l'écriture poétique (qui est en cela aussi redevable des variations de l'instant présent que le clown chez Lecoq), n'est rien d'autre que l'identification de ce qui fait événement, et de ce qui se passe au sein d'un groupe qui communique¹². Tout parler ne parlera alors qu'à la condition, en somme, de ne rien dire qui ne soit pas redevable d'une écoute, ou qui ne soit issu d'une tension de jeu entre des pôles d'écoute et de parole. Cette forme de communication aura donc peu à faire avec un contenu propositionnel isolable de l'énoncé¹³. La pertinence de l'énoncé sera déterminée bien plutôt à partir de son « insistance », c'est-à-dire selon la façon dont il répond, traduit ou accuse le coup de ce qui est en train de se passer, selon une syntaxe performative plutôt que strictement linguistique¹⁴. Ce que Copeau semble apprendre des enfants et des clowns qui jouent, Stein raconte l'avoir appris de ses petites tantes qui ragotent (ou se livre du moins à la performance de cette histoire d'origine)¹⁵. Chez Stein comme chez Copeau et Lecoq, poètes ou clowns ne parlent plus que pour dire leur écoute. Il s'agit d'écrire la grande poésie de la petite tante qui écoute ; d'accueillir dans

¹¹ Pour une analyse du schéma énonciatif dans le dialogue de théâtre, voir Übersfeld (1996).

¹² L'insistance semble connoter aussi pour Stein une faculté de « se tenir dans » l'instant présent, selon l'étymologie du mot. Ses tentatives de créer un langage poétique qui doit sa pertinence au présent continu (un temps imperfectif en anglais) sont à mettre en lien avec les travaux du psychologue William James, cité dans le texte, sur le flux de la conscience. Voir par exemple Weinstein (1970).

¹³ Pour la notion de contenu propositionnel, à comprendre comme l'extension sémantique de l'énoncé, voir Searle (1975, p. 344-369).

¹⁴ Précisons qu'il ne s'agit pas d'une performativité langagière comme c'est le cas des performatifs illocutoires analysés en « speech-act theory » (voir Austin, 1962), mais bien d'effets de sens liés au dispositif de la performance (physique, sensorielle et affective) qui conditionnent toute prise de parole, surtout au théâtre. Lecoq travaille cet aspect de la création théâtrale à partir du processus de la mimodynamique, dans lequel le mime n'est pas imitatif, reproductif, mais créatif. Le glossaire de la traduction anglaise du *Corps Poétique* le définit comme « *[a] method allowing the actor to discover physical movements which translate into bodily action the sensations aroused in them by colours, words, music* » (Lecoq, [1997] 2009, p. 178) ; « une méthode permettant à l'actrice ou l'acteur de découvrir des mouvements physiques qui traduisent en action corporelle les sensations éveillées en elles-eux par des couleurs, des mots, de la musique ». S. Murray en rappelle les origines dans la « grammaire » du mime développée par l'acteur Etienne Decroux, d'une vingtaine d'année l'aîné de Lecoq et ancien élève aussi de Copeau (Murray, 2013, p. 9 et 84-86).

¹⁵ La position de celle qui écoute pour ne parler que plus tard, figure évidente de l'autrice, est d'un intérêt particulier dans ce schéma énonciatif. Si ces ragots ne sont pas encore « le début de l'écriture », « l'écriture » est néanmoins à mettre en lien avec le processus de « savoir ce qui faisait qu'il n'y avait pas de répétition », un savoir qui tient à une écoute en tension déjà avec un parler.

l'improvisation de ce marginal social qu'est la·le clown l'histoire de l'humanité telle qu'elle se joue à chaque instant.

2. La chute

Si la première possibilité qu'ont les clowns de communiquer avec leur public tient au moyen de communication lui-même, à une faculté de s'adresser à l'autre, avec l'autre, à partir d'un état de réceptivité, la deuxième possibilité (dans cette liste ouverte) tient plus à une trajectoire physique, émotionnelle et narrative : il s'agit de la chute. Événement comique par excellence, la chute est travaillée, dans la pédagogie de Lecoq, par l'exercice de l'*exploit* et du *bide*. Lecoq raconte dans *Le Corps poétique* les débuts de sa recherche clownesque :

J'ai demandé un jour aux élèves de se mettre en cercle – souvenir de la piste – et de nous faire rire. Les uns après les autres, ils se sont essayés à des pitreries, des galipettes, des jeux de mots plus fantaisistes les uns que les autres, en vain ! Le résultat fut catastrophique. Nous avions la gorge serrée, l'angoisse au plexus, cela devenait tragique. Lorsqu'ils se rendirent compte de cet échec, ils arrêterent leur improvisation et allèrent se rasseoir, dépités, confus, gênés. C'est alors, en les voyant dans cet état de faiblesse, que tout le monde se mit à rire, non du personnage qu'ils prétendaient nous présenter mais de la personne elle-même, ainsi mise à nu. Nous avions trouvé ! Le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue. (Lecoq, [1997] 2016, p. 19)

Ce sera dès lors cet humain même qu'est l'actrice ou l'acteur, ou la version risible et vulnérable de cet humain, dont on rit : « Nous sommes tous des clowns, nous nous croyons tous beaux, intelligents et forts, alors que nous avons chacun nos faiblesses, notre dérisoire, qui, en s'exprimant, font rire » (Lecoq, [1997] 2016, p. 196). Lecoq part donc de ce constat pour développer l'exercice de l'*exploit* et du *bide*, l'idée étant de présenter au public une performance singulière mais totalement banale comme s'il s'agissait d'un exploit. Au moment où cette performance rate, où la·le clown réalise que l'*exploit* ne provoque pas chez son public l'effet escompté – plus les attentes de la ou du clown sont élevées, plus la retombée sera spectaculaire –, la·le clown accuse le *bide*. Elle·il devient vulnérable, ridicule, l'image inverse de ce que l'on s'efforce d'être au quotidien : « Par cet échec, il dévoile sa nature humaine profonde qui nous émeut et nous fait rire » (Lecoq, [1997] 2016, p. 199). On peut interpréter le *bide* comme une intériorisation du mouvement corporel de la chute comique, lorsqu'un personnage éminent trébuche et tombe. Cela dit, Lecoq précise bien que le public ne se moque pas de la personne découverte par le *bide* : « il se sent supérieur et rit, ce qui est tout à fait différent » (Lecoq, [1997] 2016, p. 204)¹⁶. Grâce à ce raté, au dévoilement de cette

inadéquation, la·le clown non seulement apparaît, aux yeux de toutes et tous, mais se trouve désormais sur un sol commun partagé avec son public. En effet, sans qu'aucun des deux partis en fût forcément conscient, la·le clown est entré·e sur scène en désaccord avec le public. Lecoq demande à ses élèves de porter leur conscience sur leur force (« vous arrivez en vainqueur » [Lecoq, [1997] 2016, p. 198]) afin d'accentuer le sentiment d'importance que leur confère la maîtrise de leur exploit. Après le bide, ce n'est pas seulement l'effet raté qui donne à sentir la trajectoire d'une chute, mais la retombée intégrale d'une image narcissique¹⁷. Tout ce que fait la·le clown après cette réalisation se fait désormais à partir d'un accord retrouvé avec le public, selon la conscience aiguë et partagée du bide et de ses implications pour celle·celui qui l'a subi.

Le bide est donc un instrument d'une puissance considérable, capable de niveler la prétention égotique et, par là-même, d'ouvrir un champ d'exploration une fois Narcisse congédié. Nonobstant, un certain comique de répétition veut aussi que la prétention clownesque ne soit jamais très loin et que l'improvisation à partir du bide se fasse ainsi selon une alternance de prétention et de désillusion. Reste qu'à chaque bide, la·le clown doit affronter la vacuité de sa prétention et que c'est seulement à cette condition qu'on prend plaisir à la·le voir redevenir prétentieux·se. De même que l'écoute s'érige en condition de communication, le bide se présente

¹⁶ Cette conception du rire se rapproche de la description qu'en donne Thomas Hobbes dans le *Léviathan* : « « La gloire soudaine est la passion qui cause toutes ces grimaces qu'on appelle le rire ; et elle est causée par une action soudaine produite par eux-mêmes, qui leur plaît ; ou par la perception d'une chose déformée chez tel autre, en comparaison avec laquelle ils s'applaudissent [*Sudden glory is the passion which makes all those grimaces called laughter; and it is caused either by some sudden act of their own, that pleases them; or by the apprehension of some deformed thing in another by comparison whereof they applaud themselves*] » (Hobbes, [1651] 2010. Je traduis). Il peut paraître surprenant d'évoquer un philosophe tel que Hobbes dans le contexte du rire provoqué par un·e clown. Toutefois, étant donné le dispositif scénique et le cadre représentationnel dans lesquels s'inscrivent l'interaction entre clown et public, la fonction sociale que confère Hobbes au rire de supériorité est fortement relativisée, voir démantelée du fait que la·le clown provoque le rire par un travail théâtral. Elle·il permet au public de rire d'elle ou de lui, occupe consciemment le rôle de celle·celui qui chez Hobbes se trouve méprisé·e par le rire, rabaissé·e socialement. Les prétentions inhérentes aux jeux et enjeux du pouvoir, rejouées dans les interactions entre clown et public, sont par exemplarité dénoncées et évidées. Lorsque la·le clown chute, on rit, mais, comme Lecoq le rappelle, on est aussi ému·e, du fait que la·e clown donne à voir la faiblesse de l'humain, ce ridicule bipède prétentieux. L'ego auquel on donne congé n'est pas principalement celui de l'actrice ou l'acteur que la·le clown révèle, mais le phénomène abstrait de l'ego, collectivement identifié (« le réel est aussi dans l'abstraction ! » Lecoq, [1997] 2016, p. 139). Dans ce sens, si le public sent une gloire soudaine à la vue d'un·e clown qui chute, il s'agit aussi d'une « fausse gloire », dans la terminologie de Hobbes, qui la définit comme une illusion trompeuse qui peut être entretenue par son entourage. Cela dit, si les clowns trompent ainsi leurs publics en leur donnant l'illusion d'une supériorité, il ne s'agit pas d'une véritable supercherie étant donné le contrat fictionnel : il s'agit là de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme une « feintise ludique partagée » (Schaeffer, 1999, p. 156). « La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers est l'univers réel. » Même si la·le clown oppose plutôt une forme de réel à une autre, faisant jeu du réel dans son instantanéité et sa concrétude, la feintise, le ludisme et le partage ne demeurent pas moins des composantes de son jeu. C'est peut-être alors la notion hobbesienne de « vaine gloire » qui s'applique le mieux au sentiment de supériorité provoqué et mis en jeu dans la clownerie. Il s'agit là d'une gloire artificielle provoquée par l'investissement imaginaire d'une fiction (Hobbes, 1839-1840, p. 45-47). David Heyd identifie le rire chez Hobbes comme une instanciation de la vaine gloire (Heyd, 1982, p. 285-295).

¹⁷ Voir Lecoq, [1997] 2016, p. 203-4. Cela est conforme avec l'assertion plus générale de Lecoq, que dans la création théâtrale, « le "moi" est en trop ». L'orientation de la formation privilégie « le monde du dehors à celui du dedans », évitant les introspections, les états d'âme, la psychologie. « Il faut regarder comment les êtres et les choses bougent et comment ils se reflètent en nous. [...] La personne se révélera à elle-même par rapport à ces appuis sur le monde extérieur » (p. 35).

comme une condition à partir de laquelle la·le clown est présent·e à son public, peut communiquer avec lui, s'appuyer sur un sol commun et investir une co-construction à partir de l'échec personnel. L'égo étant destitué, la·le clown peut devenir ce réceptacle qu'elle·il se doit d'être, sans pour autant faire personnage ni devenir quelqu'un d'autre que soi-même : soi-même comme n'importe qui, comme possibilité d'existence partagée. Le bide ouvrant ainsi à l'état de jeu, la·le clown ne sera dès lors « disponible » qu'à condition de devenir cet être de tous les possibles ; elle·il ne pourra le rester, y « insister » dans le sens de Stein, qu'en portant chaque nouvelle prétention à son comble avant de rechuter, acte dans lequel tout le monde est mis d'accord.

Si les clowns ne deviennent clowns qu'à partir du bide, on trouve chez un second poète anglophone moderniste une exploration littéraire du même schéma, avec des implications importantes pour la notion du sens en poésie. Dans le poème *La Désertion des Animaux du Cirque*, publié en 1939 par William Butler Yeats, le mouvement de la chute est aussi investi comme un aveu d'impuissance :

I

*I sought a theme and sought for it in vain,
I sought it daily for six weeks or so.
Maybe at last being but a broken man
I must be satisfied with my heart, although
Winter and summer till old age began
My circus animals were all on show,
Those stilted boys, that burnished chariot,
Lion and woman and the Lord knows what.
[...]*

III

*Those masterful images because complete
Grew in pure mind but out of what began?
A mound of refuse or the sweepings of a street,
Old kettles, old bottles, and a broken can,
Old iron, old bones, old rags, that raving slut
Who keeps the till. Now that my ladder's gone
I must lie down where all the ladders start
In the foul rag and bone shop of the heart. (Yeats, 1996, p. 471-2)¹⁸*

¹⁸ « J'ai cherché un thème et l'ai cherché en vain, Tous les jours je l'ai cherché pendant six semaines à peu près. Peut-être enfin, n'étant qu'un homme brisé, Je dois être satisfait de mon cœur, bien que, Hiver comme été jusqu'à ce que la vieillesse débute, Mes animaux de cirque étaient tous exposés, Ces garçons sur échasses, ce char doré, Lion et femme et Dieu sait quoi. [...] Ces images magistrales parce que complètes De vinrent pures dans l'esprit, mais parties de quoi ? Un tas d'ordures ou les balayures d'une rue, De vieilles bouilloires, de vieilles bouteilles et une conserve cassée, Du vieux fer, de vieux os, de vieux chiffons, cette traînée délirante Qui garde la caisse. Mon échelle envolée, Je dois m'étendre où toutes les échelles affluent, Dans la chiffonnerie sordide de mon cœur. » (Je traduis)

Grand poète, chantre moderne du folklore irlandais, Yeats n'écrit ce poème que très tard dans sa vie. Le *je* poétique, qui semble se faire le miroir du poète, évoque, dans la première partie du poème, la recherche d'un thème qu'il n'a jamais su trouver. Il contemple ces « animaux du cirque » que sont les motifs qu'il a travaillés, insistant sur l'aspect de la parade, du tape-à-l'œil, du pompeux même : « stilted », qui désigne des échasses, veut aussi dire « guindé », « faux ». La deuxième partie passe en revue ces anciens thèmes. On y reconnaît des thématiques propres à la carrière poétique de Yeats. La troisième partie explore l'origine piteuse et répugnante de ce déploiement de personnages et de motifs légendaires dont le *je* poétique déchanté désormais : son propre cœur, qu'il dépeint comme une « chiffonnerie sordide », un lieu nauséabond où toutes les « échelles » de ses ascensions lyriques prennent pourtant racine, dans lequel il doit désormais « s'étendre. » Spectaculaire retombée, du haut de cinquante ans de carrière artistique et d'un prix Nobel. Yeats investit ici le mouvement de la chute, sinon comme un événement comique, du moins comme une prétention évidée, présentant son « cœur », dans toute sa singularité, sa violence, sa faiblesse et sa propension au récit épique – un cœur quelconque, un simple endroit d'où part toute échelle selon l'image du poème, toute entreprise d'ascension, d'élévation humaine depuis un parterre poussiéreux plein de vieux bric-à-brac. L'image finale ouvre en outre de manière énigmatique sur la question du rôle que joue la conscience de la mort dans toute parole poétique. Il s'agit d'une certaine manière de la scène des fossoyeurs d'*Hamlet*, où le crâne de Yorick et la poussière de César se retrouvent entremêlés, sans hiérarchie ou distinction, la mort formant classiquement dans les motifs bas-médiévaux de la danse macabre une figure du nivellement définitif¹⁹. Comme le bide pour le clown, *La Désertion des Animaux du Cirque* représente une chute au cours de laquelle un être passe de la position verticale à l'horizontale, retombe sur un sol commun et devient ainsi un être humain parmi d'autres, dérisoire dans sa prétention. Le clown, pour Lecoq, ne communique avec le public qu'à partir de l'horizon de vérité de l'exploit raté. Yeats quant à lui pose l'aveu d'un certain mensonge de la prétention lyrique et du récit de l'exploit (l'épique) comme la possibilité de partager une conscience vécue de la mort et, par extension, comme une condition du discours poétique.



¹⁹ Quant à la prétention littéraire de l'immortalisation par consécration dans l'épopée, invoquée notoirement dans les dernières paroles d'*Hamlet* qui confie à Horatio la tâche de raconter son histoire, elle semble aussi d'une certaine manière hors de question dans le poème de Yeats, le vers ayant vieilli plus vite que le poète qui se retrouve dès lors dans l'obligation de communiquer néanmoins quelque-chose avec un lectorat à venir, ne serait-ce que l'origine disgracieuse et *immontrable* de toute poésie : quelque-chose vivrait donc encore paradoxalement dans cet élan poétique qui s'est affaissé tel un clown déçu se rasseyant après son exploit raté – et plus intensément qu'auparavant peut-être.

Ces lectures des praticiens de la scène J. Copeau et J. Lecoq, confrontées à celles des poètes modernistes anglophones que sont W. B. Yeats et G. Stein, permettent d'interroger la notion du « commun » à partir de la question du « sens ». Dans tous les discours présentés ici, le « sens » est pensé au-delà du sémantique. À la place d'un « sens » conçu comme un « vouloir dire », le sens apparaît plutôt à partir d'une logique de l'événement, d'un « ce qui se passe », irréductible en cela à aucune des positions du schéma énonciatif, mais impensable en dehors d'une adresse. Il se rapproche ainsi de ce que Jean-Luc Nancy qualifie comme « l'adresse d'une pensée qui nous vient de partout simultanément, multipliée, répétée, insistante et variable, faisant signe vers rien d'autre que "nous" et vers notre curieux "être-les-uns-avec-les-autres", les-uns-adressés-aux-autres » (Nancy, 1996, p. 13-14). Les modes de « communication » envisagés ici apparaissent dès lors comme « communicatifs » à partir de leur enracinement dans une adresse dont la fonction est moins de signifier en vertu de l'appareil référentiel que de faire signe vers un certain lien, un « nous » à faire et à refaire à chaque instant. L'écoute et la disponibilité physique dans le jeu clownesque chez Copeau et Lecoq, le « parler-écouter » de Stein, l'événement du « bide » chez Lecoq et celui du désenchantement comme chute dans le poème de Yeats, semblent tous exiger ainsi une pensée du « lieu commun » comme co-investissement éthico-pratique du sens en tant que lien physique, perceptif et affectif. Le jeu clownesque comme l'écriture poétique sont ainsi conditionnés par des dynamiques relationnelles distinctes mais au sein desquelles « communiquer » signifie d'abord exister ensemble, devant un horizon de sens partagé, ne serait-ce que celui de la finitude de toute existence.

BIBLIOGRAPHIE

Arendell Telory D., *The Autistic Stage. How Cognitive Disability Changed 20th-Century Performance*, Rotterdam, Sense Publishers, 2015.

Austin J. L. *How to Do Things With Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

Brook Peter, *The Empty Space*, Londres, McGibbon and Kee, 1968.

Copeau Jacques, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1931.

-, Cahier « La Comédie improvisée », dans *Registres III : Les Registres du Vieux Colombier I*, éd. M. H. Dasté et S. Maistre Saint-Denis, Paris, Gallimard NRF, coll. « Pratique du théâtre », 1979.

Davison Jon, *Clown*, Londres, Bloomsbury, 2013.

Denizot Marion, « Une généalogie méconnue du théâtre populaire en France : Jacques Copeau, le régime de Vichy et l'influence de la tradition barrésienne », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 45, 2009, p. 137-151.

Freixes Guy, *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Paris, L'Entretemps, 2015.

-, « Le Clown dans l'Enseignement de Jacques Lecoq », dans *Cena*, n° 44, 2018, p. 46-54.

Heyd David, « The Place of Laughter in Hobbes' Theory of Emotions », dans *Journal of the History of Ideas*, vol. 43, n° 2, 1982, p. 285-295.

Hobbes Thomas, *Leviathan. Or The Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill* (1651), New Haven, Yale University Press, 2010.

-, *The English Works of Thomas Hobbes. IV. Human Nature*, London, W. Molesworth, 1839-40.

Lecoq Jacques, *The Moving Body* (1997), trad. David Bradby, Londres, Bloomsbury, 2009.

-, *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale* (1997), Paris, Actes Sud-Papiers, 2016.

Lebank Ezra et Bridel David, « Origins », dans *Clowns. In Conversation with Modern Masters*, éd. Ezra LeBank et David Bridel, Londres, Routledge, 2015.

Mason Bim, « The Well of Possibilities: Theoretical and Practical Uses of Lecoq's Teaching », dans *Jacques Lecoq and the British Theatre*, éd. Franc Chamberlain et Ralph Yarrow, Londres, Routledge, 2013, p. 45-56.

Murray Simon, *Jacques Lecoq*, Londres, Routledge, 2003.

-, « Tout bouge. Jacques Lecoq, Modern Mime and the Zero Body. A Pedagogy for the Creative Actor », dans *Jacques Lecoq and the British Theatre*, éd. Franc Chamberlain et Ralph Yarrow, Londres, Routledge, 2013, p. 17-44.

Nancy Jean-Luc, *Être Singulier Pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

L'écoute et la chute. Le sens du lieu commun dans le jeu clownesque et ses échos dans l'écriture poétique

Peacock Louise, « Clowns and Clown Play », dans *The Routledge Circus Studies Reader*, éd. Katie Lavers et Peta Tait, Londres, Routledge, 2020.

Saussure Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 1972.

Searle John, « A taxonomy of illocutionary acts », dans *Language, Mind and Knowledge*, éd. K. Gunderson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975, p. 344–369.

Stein Gertrude, *Lectures in America* (1935), Boston, Beacon Press, 1985.

Übersfeld Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

Weinstein Norman, *Gertrude Stein and the Literature of the Modern Consciousness*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1970.

Yeats William Butler, *Yeats's Poems*, éd. A. Norman Jeffares, London, Macmillan, 1996.

PLAN

- [1. L'écoute](#)
- [2. La chute](#)

AUTEUR

Vincent Laughery

[Voir ses autres contributions](#)

Vincent.laughery@unil.ch, Université de Lausanne