



Stage de formation d'acteur

Le clown, défi d'acteur, défi d'auteur

Vincent ROUCHE

Bureau d'administration

administration@compagniedumoment.com

+33 (0)9 72 40 47 30

<http://compagniedumoment.com>

La **Compagnie du Moment** poursuit sa recherche théâtrale à partir du "clown". Un clown qui s'inspire de la personne, permet, par la rigueur de sa technique, de révéler une parole, un espace de jeu où l'émotion, la sensation sont la matière première de la création. Parce que nous tentons d'allier dans la recherche, l'essence du clown et la singularité de la personne, en retour, il nous parle de nous. Par la nature même de cette recherche, "formation" et "création" sont intimement liées.

Stage de formation d'acteur

Le clown, défi d'acteur, défi d'auteur

Le clown précipite l'acteur en lui-même. Comment l'accompagner dans le voyage ? Comment le guider dans la sensation qui surgit et lui donne accès à une parole vive ? Comment, dans l'intimité de l'instant, construire un parcours et structurer un propos au cœur de l'émotion ?

Dates des stages

[Voir la fiche spécifique au stage concerné](#)

Lieu

[Voir la fiche du stage concerné](#)

Objectifs du stage

En prenant la forme clownesque comme outil, ce stage propose d'amener l'acteur :

- à reconnaître ce qui est et non ce qu'il voudrait qui soit,
- à repérer ce qui le fait agir, à ouvrir l'imaginaire, à réveiller ses sens, à décloisonner les formes de son expression,
- à le rendre disponible à lui-même, à renforcer son acuité, à fortifier ses intuitions, à reconquérir sa spontanéité,
- à forger sa singularité en lui restituant la nature de ce qu'il produit, à développer le matériau de son jeu, à le mettre en forme,
- à expérimenter de manière concrète le rapport qui s'installe entre le public et lui, et à découvrir les possibilités multiples de jeu que cela implique.

Formateurs

Vincent ROUCHE et (selon les stages)	Coordinateur pédagogique
Eric LYONNET	Pédagogie de l'écoute et du rythme
Isabelle PINON	Pédagogie du mouvement
Nathalie RJEWSKY	Écriture par l'oralité et au plateau
Delphine VEGGIOTTI	Coordinatrice pédagogique, écriture du plateau

Horaires (Adaptables selon les stages)

[voir la fiche du stage concerné](#)

Date limite de sélection

Formation continue, un mois avant le stage.

Public concerné

Comédiens professionnels et comédiens en fin de formation.

Sont aussi admises, toutes autres personnes désireuses de pratiquer le clown.

Admission sur lettre de motivation, CV, entretien téléphonique.

Durée

Durée totale :

voir la fiche du stage concerné

Durées hebdomadaires : 35 heures.

Effectif

12 stagiaires.

Le clown, défi d'acteur, défi d'auteur

Programme pour les différentes formules de stage

Toutes les formules présentées ci-après sont susceptibles d'être adaptées en fonction des besoins des stagiaires.

Formation d'une semaine

Il est tout de suite question d'être en improvisation, solo, duo et parfois plus, et dans le soucis d'écrire au plateau.

Découverte des exercices, le chœur, le « tu veux que je... », le ping-pong...

Apparition des règles du « jeu », émergence de la matière clownesque.

Quand la règle du « jeu » devient outil pour donner forme à l'improvisation.

L'écriture, une partition, une portée de trois lignes minimum :

- une pour les mots : "Laisse les mots faire leur boulot" (Louis Jouvet),
- une pour le grain de la voix : faire "entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal)", "ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit." (Roland Barthes)
- une pour le geste : Comment par les gestes exprimer ce qui sera un complément de sens par rapport aux mots et non une redondance, voire une illustration. Nous traquerons ce qui ressemblera à de l'agitation, pour troquer cela avec le dessin de gestes sensibles et évocateurs.

Formation de deux semaines

1^{re} semaine

Il est tout de suite question d'être en improvisation, solo, duo et parfois plus, et dans le soucis d'écrire au plateau.

Découverte des exercices, le chœur, le « tu veux que je... », le ping-pong...

Apparition des règles du « jeu », émergence de la matière clownesque.

Quand la règle du « jeu » devient outil pour donner forme à l'improvisation.

L'écriture, une partition, une portée de trois lignes minimum :

- une pour les mots : "Laisse les mots faire leur boulot" (Louis Jouvet),
- une pour le grain de la voix : faire "entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal)", "ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit." (Roland Barthes)
- une pour le geste : Comment par les gestes exprimer ce qui sera un complément de sens par rapport aux mots et non une redondance, voire une illustration. Nous traquerons ce qui ressemblera à de l'agitation, pour troquer cela avec le dessin de gestes sensibles et évocateurs.

2^e semaine

Pour la deuxième semaine, le programme est sensiblement le même que pour la première. Il est question de pousser l'écriture et le refaire au plus profond selon chacun-e.

Le vendredi 26 janvier, une soirée publique est organisée. Elle est l'occasion de travailler le rapport au public. Nous ne ferons pas de « présentation », ce sera un temps de travail, comme pour les autres jours, mais devant le public.

Formation de trois semaines

Ces trois semaines sont proposées en continu. Généralement deux à trois intervenants.

Ce qui est proposé dans les semaines 2 et 3 est évoqué tout le long du stage et dès la première semaine. Les intentions de travail sont parfois plus poussées.

1^{re} semaine

Il est tout de suite question d'être en improvisation, solo, duo, et dans le soucis d'écrire au plateau.

Découverte des exercices, le chœur, le « tu veux que je... », le ping-pong...

Apparition des règles du « jeu », émergence de la matière clownesque.

Quand la règle du « jeu » devient outil pour donner forme à l'improvisation.

Comment développer la capacité d'observer les choses telles qu'elles se présentent ? Repérer nos habitudes, tiques, fonctionnement etc. Comment les accepter comme source de jeu plutôt que comme empêchement ?

Une attitude. Une prise de conscience.

Le « costume » est évoqué.

2^e semaine

Pour la deuxième semaine, le programme est sensiblement le même que pour la première.

Quelle liberté ? À quoi obéir ? Quelles sont les lois qui régissent nos actions au plateau ? Comment être lisible ? Partant de là, pertinent, cohérent ?

Il est question de comprendre la méthode, et de trouver la liberté dans la pratique.

L'écriture, une partition, une portée de trois lignes minimum :

- une pour les mots : "Laisse les mots faire leur boulot" (Louis Jouvet),
- une pour le grain de la voix : faire "entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal)", "ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit." (Roland Barthes)
- une pour le geste : Comment par les gestes exprimer ce qui sera un complément de sens par rapport aux mots et non une redondance, voire une illustration. Nous traquerons ce qui ressemblera à de l'agitation, pour troquer cela avec le dessin de gestes sensibles et évocateurs.

Une attitude : l'intégration consciente d'un fonctionnement parfois nouveau, parfois déjà en place parce qu'intuitif, mais pas toujours conscient au départ.

3^e semaine

Les improvisations en clown, solo, duo deviennent plus libres. On s'arrange pour que les codes deviennent invisibles parce qu'intégrés. Le maquillage est abordé, s'il ne l'a pas été avant.

Au cours des mardi, mercredi et jeudi de cette troisième semaine, peuvent être organisés des cours ouverts.

Ils sont l'occasion de travailler le rapport au public. Nous ne ferons pas de « présentation », ce sera un temps de travail, comme pour les autres jours, mais devant le public.

Formation de quatre semaines

Ces quatre semaines sont proposées en continu. Généralement deux à trois intervenants.

Ce qui est proposé dans les semaines 2, 3 et 4, est évoqué tout le long du stage et dès la première semaine. Les intentions de travail sont parfois plus poussées.

1^{re} semaine

Il est tout de suite question d'être en improvisation, solo, duo et parfois plus, et dans le soucis d'écrire au plateau.

Découverte des exercices, le chœur, le « tu veux que je... », le ping-pong...

Apparition des règles du « jeu », émergence de la matière clownesque.

Quand la règle du « jeu » devient outil pour donner forme à l'improvisation.

Comment développer la capacité d'observer les choses telles qu'elles se présentent ?

Repérer nos habitudes, tiques, fonctionnement etc.

Comment les accepter comme source de jeu plutôt que comme empêchement ?

Une attitude. Une prise de conscience.

2^e semaine

Pour la deuxième semaine, le programme est sensiblement le même que pour la première.

Quelle liberté ? À quoi obéir ? Quelles sont les lois qui régissent nos actions au plateau ? Comment être lisible ? Partant de là, pertinent, cohérent ?

Il est question de comprendre la méthode, et de trouver la liberté dans la pratique.

Le « costume » est évoqué.

3^e semaine

L'écriture, une partition, une portée de trois lignes minimum :

- une pour les mots : "Laisse les mots faire leur boulot" (Louis Jouvet),
- une pour le grain de la voix : faire "entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain (que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granuleuses et vibrantes comme le museau d'un animal)", "ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit." (Roland Barthes)
- une pour le geste : Comment par les gestes exprimer ce qui sera un complément de sens par rapport aux mots et non une redondance, voire une illustration. Nous traquerons ce qui ressemblera à de l'agitation, pour troquer cela avec le dessin de gestes sensibles et évocateurs.

Une attitude : l'intégration consciente d'un fonctionnement parfois nouveau, parfois déjà en place parce qu'intuitif, mais pas toujours conscient au départ.

4^e semaine

Les improvisations en clown, solo, duo deviennent plus libres. On s'arrange pour que les codes deviennent invisibles parce qu'intégrés. Le maquillage est abordé.

Les mardi, mercredi et jeudi de cette quatrième semaine, sont organisés des cours ouverts.

Ils sont l'occasion de travailler le rapport au public. Nous ne ferons pas de « présentation », ce sera un temps de travail, comme pour les autres jours, mais devant le public.

Formation de six à huit semaines

Nous avons proposé par le passé des stages de ce type.

Ils sont généralement accompagnés par trois ou quatre intervenants.

De quel clown s'agit-il ?

Ce clown est solitaire. En lui, l'Auguste et le clown blanc ne font plus qu'un.

Devenu serviteur de lui-même, il n'est plus soumis qu'à la seule tyrannie de ses désirs, de ses craintes, de ses élans, de ses empêchements.

De la sensation la plus subtile à l'émotion la plus violente, il nous offre sa transparence, nous donnant à voir et à entendre ce qui le fait vivre et le fait agir. Attentif au moindre signe qui affleure, il sait se laisser surprendre et guider par l'impulsion.

De l'esquisse du geste qui échappe, il s'empare et l'étire jusqu'au déploiement pour mieux nous le montrer. De la même manière, il peut partir d'un son ou d'une bribe de phrase et aller jusqu'à l'articulation d'une parole pour mieux nous faire entendre. C'est ainsi qu'il piège l'inconnu de lui-même, c'est ainsi qu'il constate l'abîme infranchissable entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait être. Au cœur de la distorsion jaillit la parole, organique, elle passe par le corps entier.

Parce que nous tentons d'allier dans la recherche, l'essence du clown à la singularité de la personne, en retour, il nous parle de nous.

En lui, qui ne peut vivre que dans l'instant, sans aucun recul sur ce qui lui arrive, on peut lire « à livre ouvert ». Il sait accueillir l'échec, la douleur, faire resurgir la joie. « L'accident », heureux ou malheureux, devient tremplin pour aller plus haut, plus loin.

Si, la tête dans les airs, il se déplace dans le souffle du rire, lorsque tôt ou tard inmanquablement il se retrouve le nez par terre, c'est à l'acteur, toujours en éveil, de le faire rebondir.

La technique clownesque ou l'art de reconquérir la spontanéité.

Dans un premier temps, on aborde la « technique clownesque » à travers différents exercices, tous très ludiques. Leurs règles strictes et complexes mettent en jeu une simultanéité de compétences d'ordinaire très cloisonnées qui obligent l'acteur à « lâcher prise » et l'amènent à découvrir dans son jeu, qu'il croyait « spontané » ou « naturel », bon nombre d'habitudes et de raideurs, ces « mauvais plis de la nature », disait Bergson, dont le clown s'emparera plus tard.

L'idée de « reconquérir » la spontanéité en passant par un carcan de règles peut sembler paradoxale de prime abord, c'est pourtant là la spécificité de la technique clownesque.

Elle demande à l'acteur un véritable effort de coordination, de précision et d'honnêteté, avant de découvrir la matière et la singularité de son jeu.

Le clown naîtra de ces découvertes-là et cette première étape préside à la réussite de sa « naissance ».

La technique clownesque oblige à :

- **L'économie**, du regard, du geste, du déplacement, de la parole. Considérer que sur un plateau tout fait signe et que tout parasite gêne la lisibilité.
- **La précision**. Très vite désigner sa place, la prendre, l'éprouver par rapport au groupe, évite le terrorisme, l'envahissement, la confusion. Dans le flou, tout est possible. Faire un choix, l'affirmer et s'y tenir permet d'en éprouver rapidement la qualité.
- **La simplicité**. Choisir le chemin le plus direct, regarder avec tout le visage, s'arrêter net dans un déplacement pour mieux voir ou entendre ce qui se passe autour, afin d'être le plus *clair* possible dans les informations indispensables à la vision de l'ensemble.
- **Le temps**. Il s'agit de *se donner* celui de l'émotion, de l'observation, du constat et de la réflexion. Séparer chaque geste, car chacun fait signe, chaque regard, car dans la précipitation naît le trouble qui entrave l'action, brouille la mémoire et crée l'absence.
- Laisser au spectateur *le temps de la trace*, le temps de l'écho.
- **L'éveil**. Ne jamais s'enfermer ni dans l'action, ni dans l'émotion, ni dans la parole, rester ouvert, se tenir au courant et dans le courant de tout ce qui vit autour, sur le plateau, dans le public et de ce qui surgit dedans, sans perdre son cap.
- **La vivacité** de la réaction met la vie en relief. Face à tout ce qui peut advenir, événements, émotions, images, sensations, *s'en rendre compte* et immédiatement *en rendre compte*, à soi-même, au partenaire et au public. La vivacité du clown est *animale*, *tous les sens sont en éveil*. Toujours à l'affût, il signifie la *présence*, l'existence de tout ce qui vit autour de lui et donc de celui qui le regarde.
- **La ténacité**. Aller au bout de son idée pour en vérifier la valeur et donner à la suivante le temps de s'inscrire. Tenir le doute à bonne distance afin qu'il ne brouille pas les pistes : apprivoiser sa *confiance*.
- **Le sens de l'observation**. Le clown bâtit son comique sur le grotesque. Il aime le détail et il prend plaisir à étirer ces petits riens qui en disent long. Dans ce premier temps du travail, il s'agit de voir. De s'observer comme s'il s'agissait d'un autre. Cela permet de traquer l'habitude, de « désapprendre », d'affronter l'inconnu de soi-même et de libérer l'imaginaire resté prisonnier de l'image que l'on se faisait de soi-même.

- **L'humilité.** Dans un premier temps, *on apprend à se laisser surprendre, à s'en réjouir*, à accepter les découvertes, bonnes ou mauvaises, puis à en faire *le constat sans jugement de valeur, sans commentaire*. Cette faculté donne au clown la force extraordinaire de libérer celui qui le regarde en même temps que lui-même.
- **L'humour.** Il naît du rire qui très vite fait écho au « travers » pris en flagrant délit et dans lequel en toute *complicité*, chacun se reconnaît.
- **La réflexion.** Pourquoi me demande-t-on de faire ça ? Qu'est-ce que symboliquement cela signifie pour moi, sur un plateau, dans la vie ? Dès qu'elle est intégrée, apprendre à *énoncer publiquement un point de vue personnel* sur la règle, fait partie du jeu.
- **L'autonomie.** En respectant la règle, jusqu'où peut-on en repousser les limites et introduire la notion de liberté au cœur même de la contrainte ?
- **L'indépendance.** Distinguer l'instant de l'action et celui de l'émotion, accepter de se laisser modifier par l'inattendu sans perdre de vue l'objectif que l'on s'est fixé, passer d'un état à l'autre avec *fluidité* permet à l'acteur de montrer les étapes de ses métamorphoses dans la continuité et l'unité d'un parcours.

Le caractère ludique des exercices permet de traverser ce moment — où l'exposition, « la mise à nu » peut être parfois douloureuse — en se tenant à juste distance, sans oublier qu'il s'agit d'un jeu, que rien n'est sérieux... sauf la règle.

L'émotion peut surgir, elle est tout de suite utilisée comme une énergie qui peut propulser ailleurs et le « pathos » se trouve immédiatement mis en échec.

Dans un deuxième temps, on se servira de toutes ces découvertes en improvisation. Devenu maître en l'art de piéger ce qui échappe, on se l'appropriera.

« Quand quelque chose vous dépasse, feindre d'en être l'instigateur », disait Cocteau.

C'est là le côté diabolique, stratégique du clown. Derrière son nez, il se croit tout permis. Il s'attaque sans pudeur aux tabous qu'il détrouse, se joue de ses faiblesses et des nôtres en toute impunité. Faisant fi des codes et de la bienséance, il rejoint la spontanéité de l'enfant avec la maturité de l'adulte.

L'acteur se rendra compte alors que plus il est précis, plus il est *vif*, plus il est *transparent*, plus les images viennent à lui, plus les émotions, le chant, la parole le traversent.

Il devient « libre » d'oser puisqu'il peut tout avouer, en toute complicité avec le public.

De cet aveu complice, *en un éclat de rire* l'acteur découvrira *la légèreté et la créativité de son clown*.

Description des exercices

Exercices physiques

Ils seront proposés chaque jour en début de séance, sur toute la durée du stage.

Comment le corps nous informe-t-il de ce que nous vivons ? Le corps, dans sa transparence, « trahit » nos sensations, nos sentiments, nos errances, par des signes que nous ne pouvons dissimuler. Quand nous tentons de les « masquer », pour contrôler l'image, c'est le masque qui apparaît au monde extérieur, et c'est à cette information-là que le monde répondra... et le jeu n'en finit pas. Comment prendre conscience de ces signes, en faire nos alliés afin qu'ils deviennent source de jeu sur la scène ?

La conscience du corps commence par la représentation que je m'en fais. Visualiser l'anatomie et particulièrement le squelette, approfondir la connaissance du corps, comprendre la dynamique naturelle du mouvement, permet de repérer les automatismes, les efforts et tensions inutiles et de chercher la fluidité du geste, de la voix et de libérer les émotions.

Parmi les techniques abordées, la Méthode Feldenkrais, le Mouvement Fonctionnel, la voix dans un travail inspiré de « Freeing the natural voice » de K. Linklater.

L'état conscient

Parabole tibétaine, métaphore.

« L'homme, qui n'a pas pris conscience de lui-même, est semblable à une voiture, dont les occupants sont les désirs, les chevaux les muscles, et la voiture elle-même le squelette. La conscience est le cocher qui dort. Mais quand le cocher est éveillé, il peut guider les chevaux, et par là même, la voiture, de telle manière que tous les voyageurs atteignent leur but. » M. Feldenkrais.

Il y a donc des corps. La voiture (le squelette), le cheval (les muscles, les émotions), le cocher (la conscience, la pensée) et le maître (la volonté, le désir).

Si ces différents corps sont en état (les essieux graissés, les chevaux nourris et reposés, le cocher éveillé...), et si le cocher sait parfaitement maîtriser les liens (harnacher le cheval à la carriole, guider le cheval avec les rennes, parler la langue du maître), alors et seulement alors il pourra répondre au désir du maître.

Par bien des exercices, travailler à un éveil global du joueur, de la joueuse, sera une constante de la recherche. En quelque sorte, il s'agirait pour les acteurs et actrices de tomber dans une sorte de sommeil éveillé qui permette que ça joue. Que tout soit en jeu.

« Corps dansant »

Avec Isabelle Pinon

Le travail que je propose vise à explorer comment s'accompagner de son propre corps.

Se rendre le plus possible présent à ce dernier, ouvrir tous les circuits de conscience et de mobilité du corps pour qu'il devienne ainsi un partenaire de jeu et non pas "à la traîne" derrière la tête.

Ce projet a de multiples facettes :

- Développer la conscience du corps, le rendre le plus disponible possible, explorer sa mobilité et jouer.
- Travail à deux ou en groupe à une des proposition(s) communes ou de dialogue entre deux personnes, deux corps.
- Explorer ce que le corps me propose de lui-même, le repérer et pouvoir en jouer.
- Aller jusqu'au bout d'une proposition corporelle, la développer, l'étirer jusqu'au bout, jusqu'à l'absurde...
- Jouer avec les mouvements que l'on connaît déjà (petits mouvements du corps, gestes quotidiens...)
- Donner du corps à un état intérieur, du son à un corps.

Rythme, tempo, écoute, tension/relâche

avec Eric Lyonnet

Jeux de balles lancées, rattrapées, jeux de mains frappées, jeux de marches rythmées en tempi décalés, jeux d'écoutes...

C'est une images qui m'a fait trouver l'un des exercices : souvent, les bâtisseurs de chapiteaux sont quatre, voire cinq à enterrer les pieux. À tour de rôle, cinq autour d'un même pieu, ils le frappent de leur masse sur un rythme soutenu, continu.

Le chœur

Les acteurs viennent se placer à égale distance les uns des autres autour d'un cercle tracé au sol. S'en suit un jeu d'équilibre et de déséquilibre du plateau devenu comme un champ magnétique où « toutes les forces » sont en jeu. Tout étant codifié, il n'y a rien à faire que de se regarder, de se nommer, d'aller se placer très précisément autour du cercle. Puis, chacun des acteurs devient à son tour protagoniste à l'intérieur du cercle. Il n'y a rien à « jouer », si ce n'est s'en tenir strictement aux règles du jeu et faire un pas, le reproduire. Est-il exactement le même ? Cette première approche permet de piéger les habitudes de comportement, de développer la concentration, la mémoire, en les soumettant à une série impressionnante de contraintes. Cet exercice révèle très vite à l'acteur son rapport à la règle, à l'émotion, à l'espace, au temps, à l'autre, au public. Dans le trouble qui surgit jaillit la matière que l'acteur confiera à son clown.

Le chœur masqué neutre

Le caractère solennel, protocolaire du Chœur masqué donne au moindre signe du corps toute sa valeur.

Il sacralise le geste qui s'accomplit et se déploie comme en un rituel. Il redonne tout son mystère à l'incarnation...

« Et le verbe s'est fait chair »... puis l'homme prit la parole.

Sous la neutralité du masque de cuir, le visage de l'acteur se met au repos. Notre regard se déplace. Il n'est plus distrait par la complexité de ce paysage sans cesse en mouvement que l'on nomme visage. Le corps soudain impose son langage. Dans cet exercice le corps dessine dans l'espace le geste en silence et dans le silence du geste il se fait verbe. Le regard de l'acteur isolé dans le masque ne se disperse plus, il gagne en profondeur et en mystère.

Nous découvrons alors que le corps a une existence propre, qu'il s'exprime sans doute la plupart du temps en toute indépendance et que nous ne lui prêtons guère attention. Le corps s'exprime d'autant plus directement qu'en général c'est lui qui est masqué.

L'acteur redécouvre un alphabet oublié qui a précédé l'apprentissage de la parole et cela lui donne conscience, dans l'intimité de l'instant que parfois les « langages » discordent. Il apprend à lire, en isolant le geste et en l'interrogeant, les contradictions qui d'ordinaire échappent : entre ce qu'il dit et ce qu'il vit.

L'acteur développe ainsi une conscience plus subtile dans le jeu.

L'oralité dans le chœur

Le chant, puis la parole apparaissent dans le chœur : l'acteur vient offrir à un partenaire qu'il ne quittera pas du regard une chanson. Puis une histoire qui lui tient à cœur. Dans le carcan des règles tout juste assimilées, l'émotion est puissante. Si je l'accueille, je constate alors que mon histoire se reconstruit au gré des images, des sensations qui me traversent. Ma pensée devient libre d'intervenir à tout moment pour sélectionner ou explorer un détail important. Quand l'émotion n'est plus une entrave, elle me connecte à une source vive, et la mémoire, dans l'intimité de l'instant, trouve sa propre logique, elle se nourrit de révélations immédiates. Je laisse le temps de l'écho en moi, en l'autre, à l'intérieur je pratique un « ralenti », je mène l'enquête, manie une « loupe » grossissante sur des détails qui n'ont l'air de rien : les mots surgissent et mon récit se structure au fil de mes émotions.

Comment raconter une histoire tout en restant à l'écoute de soi-même ? Comment se laisser surprendre et accueillir les sensations qu'elle fait surgir et qui la modèlent – sans se perdre, sans perdre le fil ?

Voyager à travers les images qui ont particulièrement frappé et laisser apparaître un point de vue

Le ping-pong

Découverte du ping-pong, principe d'improvisation. Qui a le regard ? Qui agit le premier ? Vers quoi nous entraîne un pas, qu'il soit fait sur la droite ou sur la gauche ? Quelle signification ce déplacement a-t-il pour le partenaire, et quelle histoire, aussi simple soit-elle, va se tisser à partir de ces quelques signes ? Comment lire en l'autre les signes qu'il émet, reconnaître ce qu'ils me font vivre, lui répondre et ensemble créer ?

Les règles du jeu

Avertissement.

Une règle du jeu, c'est quelque chose qu'il faut comprendre, intégrer. Ce n'est pas quelque chose qu'il faut dogmatiser, dont il faut faire système. Une règle, une fois intégrée, est juste un cadre qui permet de se repérer, d'être plus exacte dans les signes que l'on produit, et par conséquent, plus lisible sur le plateau.

Nous proposons des règles que nous appelons « naturelles », en quelque sorte d'une animalité retrouvée. Sortir dans la mesure du possible des filtres sociaux.

Des règles qui permettent de prendre conscience des fonctionnements habituels, et de s'en affranchir pour être toujours plus libre. Libre d'exprimer, avec une plus grande exactitude, ce que l'on donne à voir. De développer la capacité d'observer les choses telles qu'elles sont et non telles que nous voudrions qu'elles soient. De développer la capacité de jouer avec l'histoire qui se raconte et non celle que nous croyons raconter.

Un temps avant d'agir où « Tu veux que je... D'accord je vais... »

Exercice du « **Tu veux que je ? D'accord je vais** » ou l'application de la règle « un temps avant d'agir ». Comment prendre le temps de laisser surgir l'inconnu de soi, d'accueillir le flot d'émotions que cet espace suscite sans se précipiter dans l'action en évitant le sujet ?

Quand quelque chose attire l'attention, le regarder avec tout le visage

Une règle très animale s'il en est. Au quotidien, nous regardons le monde dans des attitudes habituelles, sociales. La tête est penchée, légèrement oblique, ou basculée en arrière ou en avant, les yeux sont le plus souvent, non dans l'axe du visage, mais plus ou moins obliques par rapport à ce dernier. En bref et trop schématiquement, « nous nous regardons de travers ». C'est un regard qui se veut non intrusif. Rarement nous rencontrons des regards pleins, le visage et les yeux orientés dans la même direction.

Encore une fois, il ne s'agit pas d'être toujours dans la forme que la règle propose. Il s'agit de pratiquer la règle dans le but simple de savoir ce qu'on fait. Par définition, l'habitude est inconsciente et revient toujours. Nous ne pouvons nous empêcher de faire les choses comme nous le faisons habituellement. Mais alors l'expression est toujours la même, nous faisons ce que nous faisons toujours de la même manière. Cela nous prive d'une immense diversité de signe et l'expression s'en retrouve pauvre. Prendre conscience des fonctionnements habituels, permet de sortir du filtre social et d'enrichir la production des signes.

Quand nous disons « c'est ma nature », « je suis comme ça », « c'est plus fort que moi », la plupart du temps nous parlons de nos habitudes, de nos tiques, nos manies, nos manières. Et tout cela est le plus souvent inconscient. Il est tout à fait possible de mettre en question ces comportements. Il est tout à fait possible de prendre conscience très concrètement de ces phénomènes, de les mettre en jeu et ainsi de pouvoir avoir le choix.

Le ping-pong

Découverte du **ping-pong**, principe d'improvisation. Qui a le regard ? Qui agit le premier ? Vers quoi nous entraîne un pas, qu'il soit fait sur la droite ou sur la gauche ? Quelle signification ce déplacement a-t-il pour le partenaire, et quelle histoire, aussi simple soit-elle, va se tisser à partir de ces quelques signes ? Comment lire en l'autre les signes qu'il émet, reconnaître ce qu'ils me font vivre, lui répondre et ensemble créer ?

Principe d'improvisation

Le masque (nous travaillons le masque dans certains stages, selon leur durée)

Le masque expressif : improvisations en solo, en duos.

Masque de la tranquillité, le masque neutre offre de rendre visible ce que d'habitude l'on cache. Le moindre par le geste se révèle. (Le masque neutre est traité dans les paragraphes consacrés à l'exercice du chœur.)

Avec le masque expressif, le déploiement.

D'abord, le regarder. S'en inspirer. Ces orbites vides qui attendent des yeux. Le nez, la forme du nez, des arcades, du front, des joues... Ça, du masque, les rondeurs, le lisse et le rugueux, la couleur, le brillant, le mat, les reflets, le rythme des ombres et des lumières. Qu'est-ce que ça raconte, qu'est-ce que ça me dit, qu'est-ce que je vis de ça ?

Le tenir à bout de bras. Comme un marionnettiste. Un peu comme l'enfant qui fait bouger et parler sa poupée, son morceau de bois, objet inerte, qui par le seul mouvement prend vie.

Alors, lui faire regarder quelque chose, vite, lentement, de manière fluide ou saccadée... et parler, lui parler, le faire parler, lui prêter sa voix, sa parole.

Imaginer. L'imaginer. Par le mouvement, le mettre en image et en sensation, peut-être en émotions.

Penser rythmes, vitesses, sonorités, vibrations. C'est physique. Lui prêter son propre geste.

Dire ce qui traverse, ce qui se présente. De ce que l'on vit dans l'instant. Imaginer que, ce que l'on dit de soi, c'est peut être lui qui le dit. Penser que quand on lui fait dire quelque chose, c'est encore soi qui parle.

Ce qu'on dit, ce qui se dit, qui voudrait dire, qu'on voudrait dire, qu'on ne dit pas, ce qui dit... tout ça dit...

Tout mélanger. De soi, de lui. Se perdre.

Tenter, curieux, de se laisser surprendre, de se laisser happer par ce qui surgit. Donner libre cours à l'imagination. Surprise d'une voix qui surgit et qu'on n'a jamais entendue. Surprise d'un geste qui nous entraîne dans une danse inattendue. Surprise d'une parole.

Et, surtout, résister à l'idée que l'on se fait des choses. Résister à l'idée que derrière un masque il faille prendre « une » voix. Fixer le geste. Mais explorer les multiples possibilités.

Laisser le désir envahir.

Et à un moment, laisser le masque, s'emparer de soi. Observer et se laisser surprendre, se laisser guider.

Laisser l'émotion bouger le corps, modifier les sons, les timbres, les rythmes.
Chercher, dedans, la tranquillité qui autorise le geste, dehors. Loin de l'agitation.
Et le personnage ? C'est ce qui sera donné à voir et à entendre.

Le clown

Premières improvisations en clown avec un projet

La matière clownesque déjà mieux identifiée, on peut se glisser derrière un nez. Qui êtes-vous ? Comment vous appelez-vous ? Vous avez un projet dans l'existence ? ... Répondant comme il peut à un flot de questions l'acteur lâche prise et le clown naît.

Peut-on soumettre au clown un sujet de réflexion, lui demander un point de vue sur le monde ?

S'il identifie dans l'instant ce qui le préoccupe et tente de nous le faire entendre, ce clown devient conteur malgré lui.

L'émotion qui surgit sera traitée dans le chant, dans le geste. À l'affût des moindres indices d'altération dans la texture de la voix, dans l'ébauche d'un geste, dans des paroles bredouillées, tout sera prétexte à métamorphose. Le corps sera chiffonné à coup de tours de piste, la matière sera triturée, jusqu'à l'ivresse, jusqu'à ce qu'elle livre son secret, jusqu'à ce qu'elle fasse sens.

Premiers duos

Je regarde l'autre comme un objet non identifié. Je tente d'avoir sur lui un regard de peintre et cherche le détail qui me frappe, comme dans l'histoire du cœur. J'oublie ce que je sais de lui. Je le regarde comme pour la première fois. Je devine son alphabet et tente d'entrer en contact avec lui à partir des signes qu'ils m'offrent et, non de l'idée que je m'en fais, je n'interprète pas son intention, je constate ce que sa présence me fait vivre. Alors, ensemble, sans perdre mon autonomie, nous créons une histoire.

Le « refaire »

J'ai créé une « histoire », puis-je la re-présenter ?

Travailler l'improvisation pour réinventer la répétition. Refaire sans « refaire ». Reconnaître l'itinéraire. Je crée dans une improvisation, je suis auteur ; la demande est de refaire, la demande est d'être acteur, sans quitter l'auteur.

Au fil des semaines, il incombe à chacun, à partir des retours qui lui sont faits, de travailler à l'écriture des improvisations, non seulement d'écrire les mots et les faits, les situations et les actions, mais aussi, de travailler à ce que l'invisible apparaisse du visible... Faire sens dans l'écriture... L'idée n'existe que là où elle nous fait vivre... Là où elle nous renvoie à nous-mêmes. Dans le « qu'est-ce que ça me dit... ? »

Dans le souvenir des origines, de ce qui a surgi, épurer, préciser...

« Cours ouverts »

Les « cours ouverts » sont organisés en fin de stage. Le travail se poursuit comme à l'accoutumée, si ce n'est que rien n'est tout à fait pareil. La présence d'un public nouveau met en relief le regard de connivence qui s'est installé durant le stage. C'est aussi l'occasion de se confronter à ce fameux quatrième mur, à expérimenter, comment la lecture des signes se modifie et, le trac aidant, comment les clowns sont galvanisés par ce nouvel enjeu.

Les intervenants

Attention : Vincent Rouche est toujours présent. Selon la formule du stage, d'autres pédagogues peuvent être présents également.

Vincent ROUCHE

Découvre le théâtre par le clown et le jeu masqué. Également par l'étude du geste et de la voix.

En 1980, à Bruxelles, une structure associative est créée, le « Théâtre-Tout-Court » qui deviendra dès 1995, à Paris, la « Compagnie du Moment ». Avec ces deux structures et d'autres, il collabore dans plusieurs projets en tant que comédien, metteur en scène et pédagogue.

Très tôt, en 1980, l'opportunité de transmettre s'offre à lui. Les questions que posent la pédagogie le passionnent et la recherche devient indissociable de la création. Ses débuts se font avec un groupe d'amis qui se rassemblent pour aborder la figure du clown. Et en 1983, il devient professeur à l'INSAS à Bruxelles, puis ce sera entre autre, avec le CDN Dijon-Bourgogne, à l'école du TNS et de la Comédie de Saint-Etienne, à l'Atelier Volant du TNT, au conservatoire de Montpellier, à l'HETSR de Lausanne, à l'ESAD... et dans de nombreux stages privés.

Comédien, il commence par un solo de clown, « Allumette », suivit plus tard d'un trio « Des Clown », spectacle d'improvisation.

Dans l'intervalle et ensuite, il jouera aussi, masqué ou non, Molière, Shakespeare, Gozzi, Marivaux, Fernando de Rojas, Diderot... entre autre sous la direction de Mario Gonzalez, Jean-Pierre Vincent, Mireille Laroche, Petrica Ionesco, David Esrig...

Il met en scène « Embarquez-les », un spectacle de clown qui rassemble cinq femmes, puis avec Anne Cornu, « Dis-moi quelque chose », « Come fly with me », « Entre nous soit dit », « Toute l'eau du déluge n'y suffira pas »...

Il est l'initiateur d'un collectif d'acteurs-clowns, Nez à Nez, dont l'écriture en direct est le premier des objectifs.

En projet pour 2017 : il participe à la création « Les histoires de la Baraque » de Thierry Lefèvre (Une compagnie, Belgique) et il travaille à un solo de clown « Le combat ». Ces deux créations seront présentées dans le courant de l'année 2017.

Eric LYONNET

Éric Lyonnet a étudié la percussion classique au conservatoire de Clermont-Ferrand puis la batterie chez Daniel Pichon à Paris. Il a travaillé comme percussionniste dans différents orchestres classiques et comme batteur dans des styles de musique variés.

Avant de découvrir le Clown avec Anne Cornu et Vincent Rouche, il a participé à des créations théâtrales avec Carlo Boso et Mauricio Celedon.

Éric Lyonnet suit notre enseignement depuis 1999.

Le parcours exceptionnel de Polo, son clown, nous a séduit.

La rigueur du musicien nous a laissé entrevoir un outil précieux à offrir aux acteurs : le sens du temps. Le mot juste au bon moment, l'oreille vive au moindre son, l'empathie du rythme...

Une manière d'élargir la conscience en développant l'écoute à travers une approche ludique du rythme et de la coordination.

Isabelle PINON

Isabelle Pinon s'est formée à la danse contemporaine auprès de Jorma Uotinen, de la Cie Catherine Diverrès-Bernardo Montet (Thierry Bae, Olivier Gelpe, Rita Quaglia), de Pierre Doussaint, entre autres, et à la danse classique avec Emmanuelle Lyon et Wayne Byars.

Elle aborde également le travail théâtral avec Jean-Paul Denizon et le clown avec Ami Hattab et Hervé Langlois avant de rencontrer Anne Cornu et Vincent Rouche en 2008.

Depuis 1988 elle participe aux créations de diverses compagnies dont Cie Pierre Doussaint, Cie Silenda (Laura Simi et Damiano Foa), Cie du Pied Gauche (danse-théâtre), Groupe Ecarlate (Yano Iatrides, danse-théâtre, intérieur et rue), Cie L'Hyeuse (Erika Zueneli) et Cie Retouramont (Geneviève Mazin et Fabrice Guillot).

Elle crée également deux solos en 1993 et en 1999.

Nous avons été frappés par la netteté du geste qu'Isabelle a offert en improvisation clownesque. Sa liberté, sa fluidité, sa capacité à le conduire jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'il fasse sens, nous a donné l'envie de l'inviter, afin de donner au clown les outils d'une fluidité et que l'acteur trouve le chemin de sa danse.

Nathalie RJEWSKY

Dans les années 80, Nathalie Rjewsky constate qu'elle préfère le théâtre et le cinéma aux statistiques. C'est sans doute

pourquoi elle choisit de sortir de son milieu en devenant comédienne par le truchement d'un Conservatoire Royal qui l'entraîne dans les pérégrinations suivantes : Théâtre classique, danse, créations théâtrales plus ou moins déjantées au sein de sa compagnie et d'autres, clown, cinéma, co-mise en scène, enseignement... Dans des institutions reconnues ou dans des lieux improbables. Ce qui lui importe c'est que quelque chose ait lieu. Être présent et suffisamment absent pour laisser échapper un morceau de soi jamais visité. L'autre est partout. C'est lui qu'elle cherche. Dedans comme dehors. Tant qu'il y aura trouble et étonnement, elle souhaite continuer à voyager sur le fil tendu entre la personne et le personnage.

Ces derniers temps, on a pu la voir au théâtre dans :

« Ma chambre froide », mis en scène par Joël Pommerat au Théâtre de l'Odéon.

« Nous sommes tous des parieurs, chiche ? » de Céline Rallet au Théâtre de la Vie.

« Continent Kafka » mis en scène par Pascal Crochet au Rideau de Bruxelles.

Le « Projet Ibsen » mis en scène par Guillemette Laurent au Théâtre Océan Nord.

« La nostalgie de l'avenir » d'après Tchekhov mis en scène par Myriam Saduis au théâtre Varia et en tournée en France.

« Le fleuve traverse la ville » de Clément Laloy mis en scène par Wendy Toussaint au CAB Art Center dans le cadre de l'exposition de Richard Jackson « CAR WASH ».

Et au cinéma dans :

« Fat Cat » réalisé par Patricia Gélise et Nicolas Deschuyteneer avec qui elle collabore depuis de nombreuses années.

« My life as an actor » réalisé par Eric De Kuyper.

Nous avons rencontré Nathalie lors d'un stage donné à Bruxelles en 1999. Après plusieurs années, en 2008, nous l'avons vue revenir et ce fut une joie de la voir élaborer sa figure de clown, légèrement excentrique, décalée, et pourtant zélée et tellement dans les clous. Elle a le sens du verbe, du lien, dans le jeu, et ses incessants questionnements quant à la valeur des mots en particulier et du sens en général, pourront accompagner le travail de chacun-e.

Delphine VEGGIOTTI

Diplômée du conservatoire de Mons (Belgique) depuis 2007. Elle travaille en tant que pédagogue en art dramatique dans ce conservatoire depuis octobre 2015.

En tant que comédienne, Delphine se consacre essentiellement au théâtre jeune public.

Dès 2007, *Le Barbouti* de Eric Durnez, mis en scène par Thierry Lefevre est déterminant pour la suite de son parcours. En effet, ce premier spectacle dédié aux enfants lui ouvre la voie et l'amène à jouer dans plusieurs créations à destination des plus jeunes.

En août 2014, elle co-signe avec Thierry Lefevre la mise en scène d'un spectacle *Le dernier ami*, de Eric Durnez.

Autre rencontre déterminante dans son parcours : Anne Cornu et Vincent Rouche qui l'initient à l'art du clown.

Elle suivra plusieurs formations avant de travailler avec eux en tant que comédienne sur une création, « dis moi quelque chose » en 2012.

Plusieurs collaborations suivront, notamment en tant qu'assistante pédagogique. Une création est en cours, elle travaille à la mise en scène d'un solo clown : *le Combat* avec Vincent Rouche.

En 2016, elle jouera avec Nicolas Laine dans le duo de clown *la Femme à barbe*, mis en scène par Juan Martinez, Théâtre des Chardons.

Delphine a commencé à travailler avec nous en 2009 et elle poursuit la quête du clown depuis. Son clown, Fleur, m'a séduit par sa justesse, sa délicatesse. L'actrice a l'exigence de la musicienne, du rythme dans son jeu et elle a le sens de l'écriture sur le plateau. Pédagogue, elle a le regard attentif, bienveillant, qui fera sens auprès des clowns.

La COMPAGNIE DU MOMENT

Merci de voir <http://compagniedumoment.com/>.

Quelques citations

.../...

Le particulier ne peut être, pour nous, qu'un point de départ. On ne va au particulier que par amour du général et pour y atteindre plus sûrement. On ne va au particulier que par crainte de l'abstraction, qui se substituerait sans lui au général. On entend par général ce qui est vivant pour le plus grand nombre, l'abstraction est idée, le général est émotion. On ne veut point que l'objet, pour se communiquer, soit obligé d'abord de se renier lui-même. On n'en tire pas une théorie, on en tire une sensation. On la veut simple, c'est à dire de l'ordre de l'universel. Peu d'événements et des moyens sans complexité. La vie, l'amour, la mort, les choses primitives, les choses de partout, les choses de toujours. Mais pour que cette matière là, cette matière universelle (et qui est aussi bien africaine, ou chinoise, ou australienne que de « chez nous ») soit effectivement opérante, il faut qu'elle ait été sentie dans l'extrêmement particulier de ce qui tombe sous nos sens, parce que là seulement immédiatement compréhensible, immédiatement vécue en profondeur et embrassée (à cause du grand mystère de la naissance et d'une racine plongée dans le sol).

Raison d'être, chap. VIII, C. F. Ramuz.

.../...

Nous allons devoir, à cet égard, nous demander de quelle façon la société restitue à l'adulte, par l'entremise du sport et de l'art, la possibilité de renouer avec l'étonnement qui l'a déserté depuis qu'il n'est plus l'enfant qui s'étonnait de toutes choses.

.../...

Si nous voulons poser correctement la question, il nous faut nuancer cette affirmation, en observant qu'il ne s'agit pas d'une chute pure et simple, mais de l'institution, à l'âge adulte, d'un clivage quant à l'étonnement : comme si l'étonnement désertait le domaine de l'existence quotidienne pour être, institutionnellement, récupéré dans des théâtres ou des salles de sport, c'est-à-dire dans des lieux qui lui redonnent sa chance à heure fixe.

.../...

L'existence de l'homme est ainsi clivée en deux domaines séparés par une barrière relativement étanche : le premier domaine, celui de la grave et sérieuse réalité, s'oppose au second, celui de l'artifice. Dans cette perspective dualiste, le sérieux de la réalité se définit de façon négative, comme ce qui ne procédait pas de ce monde artificiel que l'homme a inventé pour s'amuser, afin d'échapper à la monotonie d'une « réalité » dont le sérieux est garanti par le fait de ne pas se prêter à l'étonnement.

L'existence de ce dualisme génère deux questions :

1) Pourquoi la « réalité » est-elle moins désirable que le lieu de la fiction ? Qu'est-ce qui empêche l'homme de trouver dans sa vie quotidienne l'enthousiasme qu'il éprouve à regarder une petite balle passer, pendant quelques heures, de part et d'autre d'un filet ?

2) Inversement, pourquoi le lieu de la fiction ne suscite-t-il qu'un désir sans conséquence ? Pourquoi ce désir, auquel il donne la possibilité de vivre, n'est-il qu'un divertissement dépourvu de sérieux, se dégustant dans l'instant, car dénué de conséquences éthiques ?

Alain Didier-Weill dans Les trois temps de la loi, édition du Seuil, pages 22.

.../...

Qu'y a-t-il dans la parole de tellement redoutable pour que, si souvent, l'homme choisisse de l'accepter pour la faire bavarder plutôt que la faire parler ? Une certaine épreuve à laquelle il peut vouloir se soustraire.

Que découvre-t-il en effet, à l'instant où il recueille cette parole qui lui a, semble-t-il, été donnée gratuitement ? Que cette parole avec laquelle il croyait innocemment parler se met à lui parler en lui posant cette question sidérante qui l'arrache à toute innocence possible : « En quoi es-tu justifié de parler ? »

Alain Didier-Weill dans Les trois temps de la loi, édition du Seuil, pages 22.

.../...

Quel privilège de profondeur il y a dans les rêveries de l'enfant ; heureux l'enfant qui a possédé, vraiment possédé, ses solitudes ; il est bon, il est sain qu'un enfant ait ses heures d'ennui, qu'il connaisse la dialectique du jeu exagéré et des ennuis sans cause, de l'ennui pur. Dans ses Mémoires, Alexandre Dumas dit qu'il était un enfant ennuyé, ennuyé jusqu'aux larmes. Quand sa mère le trouvait ainsi, pleurant d'ennui, elle lui disait :

- Et pourquoi Dumas pleure-t-il ?

- Dumas pleure, parce que Dumas a des larmes, répondait l'enfant de six ans. C'est là sans doute une anecdote comme on en raconte dans des Mémoires. Mais comme elle marque bien l'ennui absolu, l'ennui qui n'est pas le corrélatif d'un manque de camarades de jeux ! N'est-il pas des enfants qui quittent le jeu pour aller s'ennuyer dans un coin du grenier. Grenier de mes ennuis, que de fois je t'ai regretté quand la vie multiple me faisait perdre le germe de toute liberté.

Gaston Bachelard, dans « La poétique de l'espace ».

Henri Michaux

L'espace du dedans

Peintures

Clown

Un jour.

Un jour, bientôt peut-être.

Un jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin des mers.

Avec la sorte de courage qu'il faut pour être rien et rien que rien, je lâcherai ce qui paraissait m'être indissolublement proche.

Je le trancherai, je le renverserai, je le romprai, je le ferai dégringoler.

D'un coup dégorgeant ma misérable pudeur, mes misérables combinaisons et enchaînements "de fil en aiguille".

Vidé de l'abcès d'être quelqu'un, je boirai à nouveau l'espace nourricier.

À coups de ridicules, de déchéances (qu'est-ce que la déchéance ?), par éclatement, par vide, par une totale dissipation-dérision-purgation, j'expulserai de moi la forme qu'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables.

Réduit à une humilité de catastrophe, à un nivellement parfait comme après une intense trouille.

Ramené au-dessous de toute mesure à mon rang réel, au rang infime que je ne sais quelle idée-ambition m'avait fait désertier.

Anéanti quant à la hauteur, quant à l'estime.

Perdu en un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité.

CLOWN, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance.

Je plongerai.

Sans bourse dans l'infini-esprit sous-jacent ouvert à tous,

ouvert moi-même à une nouvelle et incroyable rosée à force d'être nul

et ras...

et risible...