



HAL
open science

La femme (du) clown : Audrey dans Comme il vous plaira

Nathalie Vienne-Guerrin

► **To cite this version:**

Nathalie Vienne-Guerrin. La femme (du) clown : Audrey dans Comme il vous plaira. Philippe Goudard; Nathalie Vienne-Guerrin. Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran, Presses universitaires de la Méditerranée, pp.95-108, 2020, 978-2-36781-332-5. halshs-02950789

HAL Id: halshs-02950789

<https://shs.hal.science/halshs-02950789v1>

Submitted on 24 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran

Sous la direction de
Philippe GOUDARD & Nathalie VIENNE-GUERRIN



Presses universitaires de la Méditerranée

Figures du clown,
sur scène, en piste et à l'écran

Collection « Cirque »

La collection « Cirque » des PULM fondée et dirigée par Philippe Goudard, a pour objectif la publication de travaux scientifiques dans le vaste domaine des arts du cirque, dans lequel l'université Paul-Valéry Montpellier 3 a pris position depuis 1995 en développant des recherches académiques inédites. Cette collection accueille dans une approche collective et interdisciplinaire qui caractérise les arts du cirque, des ouvrages, études et essais issus des recherches du programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » du centre de recherche RIRRA 21 (EA 4209), qui concernent les arts et notamment ceux du spectacle, la littérature, les médias et l'esthétique, mais aussi l'histoire, les sciences humaines et sociales, les études culturelles, les sciences de l'éducation, des activités physiques, cognitives ou encore la médecine.

Directeur de collection : Philippe GOUDARD.

Comité scientifique : François AMY DE LA BRETÈQUE (Cinéma, UPVM), Valérie ARRAULT (Arts plastiques, UPVM), Denis BARRAULT (Médecine, ex-médecin chef de l'INSEP), Luc BOUCRIS (Scénographie, Grenoble), Alix DE MORANT (Études chorégraphiques, UPVM), Philippe GOUDARD (Cirque, UPVM), Dominique JANDO (Circopedia, San Francisco), Gérard LIEBER (Arts du spectacle, UPVM), Yvan NOMMICK (Musicologie, UPVM), Thérèse PEREZ-ROUX (Sciences de l'éducation, UPVM), Philippe PERRIN (STAPS, Nancy), Béatrice PICON-VALLIN (Histoire du spectacle et de la mise en scène, CNRS Paris), Gabriele SOFIA (Sciences cognitives, Rome/Grenoble), Marie Ève THÉRENTHY (Littérature, UPVM), Nathalie VIENNE-GUERRIN (Études élisabéthaines, UPVM), Emmanuel WALLON (Sciences politiques, Paris X).

Collection « Cirque »

Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran

Ouvrage dirigé par
Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN

2020

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Mots-clés : cirque, clown, comique, écran, rire, scène.

Illustration de couverture : Photomontage PULM, 2020. Affiche pour Ctibor
Turba, *Jiří Sopko*, c. 1980, D.R.

ISBN 978-2-36781-332-5
Tous droits réservés, PULM, 2020.

À tous les clowns, intentionnels ou non.

Sommaire

Remerciements	13
Philippe GOUDARD et Nathalie VIENNE-GUERRIN <i>Les clowns ne sont pas des rigolos : entrée</i>	15
1 Le clown élisabéthain	
Yan BRAILOWSKY <i>« Where's my knave, my fool? » : à la recherche du clown élisabéthain</i>	23
Nathalie VIENNE-GUERRIN <i>Le « clown » et ses clones dans le théâtre shakespearien : approche lexicale</i>	41
Yan BRAILOWSKY <i>Shakespeare et les femmes clowns au XX^e siècle : adaptations et révélations</i>	61
Florence MARCH <i>Le clown shakespearien sur la scène contemporaine : l'héritage élisabéthain revisité au Festival d'Avignon</i>	79
Nathalie VIENNE-GUERRIN <i>La femme (du) Clown : Audrey dans Comme il vous plaira</i>	95

Nathalie VIENNE-GUERRIN	
<i>Les clowns élisabéthains : entre corps et esprit</i>	109
2 Femmes clowns : fantasme, fiction, réalité	
Filippos KATSANOS	
<i>Écrire les femmes de cirque entre pratiques culturelles et discours sociaux : la clownesse Lulu de Félicien Champsaur</i>	115
Franck LEBLANC	
<i>Clowns, figures instables : photographies de Cindy Sherman et Roni Horn</i>	135
Béatrice PICON-VALLIN	
<i>Les femmes clowns au Théâtre du Soleil</i>	149
Amélie CHABRIER	
<i>Nez à nue : quand le clown rencontre la sensualité</i>	175
Sandy SUN (Catherine DAGOIS)	
<i>Zouc, clowne de théâtre</i>	191
3 Les clowns au tournant du xx^e siècle	
Krizia BONAUDO	
<i>Les clowns dans l'avant-garde théâtrale française entre 1900 et 1924</i>	199
François AMY DE LA BRETÈQUE, Christian ROLOT & Francis RAMIREZ (†)	
<i>Clowns au cinéma, clowns de cinéma (1895-1926)</i>	213
4 Figures de clowns	
Marie-Ève THÉRENTY	
<i>Medrano (Boum-Boum) : construction d'une figure médiatique</i>	229
Gérard NOIRIEL	
<i>Chocolat : le premier artiste noir du cirque français</i>	245

Philippe GOUDARD		
	<i>Les Fratellini, clowns et figures de modernité</i>	255
Oliver M. MEYER		
	<i>Disparu mais présent : où est passé Grock?</i>	267
Francis RAMIREZ (†)		
	<i>Comique et beauté : la ligne Keaton</i>	271
Guy FREIXE		
	<i>Jacques Lecoq et l'enseignement du clown</i>	285
Ctibor TURBA		
	<i>Les Clowneries du Cirque Alfred</i>	299
Kateřina VLČKOVÁ		
	<i>Notes sur la création de « Klaunerie » du Cirque Alfred</i>	317
Béatrice PICON-VALLIN		
	<i>Slava Polounine : le clown et la théâtralisation de la vie</i>	329
Béatrice PICON-VALLIN		
	<i>L'école russe des clowns</i>	351
5	Tragique : l'autre côté du clown	
Philippe GOUDARD		
	<i>Rigoletto clown tragique</i>	357
Marion POIRSON-DECHONNE		
	<i>Larmes de clown</i>	369
Florent CHRISTOL		
	<i>Le clown maléfique au cinéma et dans la culture américaine : généalogie</i>	385
6	Rire	
Paul BOUISSAC		
	<i>Quand et pourquoi le spectateur rit-il?</i>	401

Éric SMADJA	
<i>Le rire, un exemple de la complexité humaine : une approche pluri et interdisciplinaire</i>	413
Philippe GOUDARD	
<i>Faire rire : le clown à l'œuvre</i>	425
Notices biographiques	457
Table des illustrations	467

Remerciements

Les directeurs de ce volume tiennent à adresser leurs plus sincères remerciements :

- À toutes celles et ceux qui ont accepté de contribuer à cet ouvrage, pour leur patience, leur confiance et leur disponibilité;
- À toutes celles et ceux qui ont participé à actualiser la recherche sur les clowns pendant les colloques « *Figures du clown sur scène, en piste et à l'écran* » organisé en 2012 et « *Femmes clowns* » en 2014;
- À leurs collègues des centres de recherche RIRRA 21 (EA 4209) et IRCL (UMR 5186 CNRS) de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 pour leur soutien scientifique et logistique;
- Au Théâtre La Vignette et à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et au CNRS, pour l'accueil de ces colloques;
- À Luc Boucris, professeur émérite en Arts du spectacle à l'université Grenoble-Alpes et Jean-François Dusigne, professeur en études théâtrales à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, pour leurs expertises bienveillantes et généreuses du projet éditorial;
- À toute l'équipe des Presses universitaires du Languedoc et de la Méditerranée pour leur aide précieuse et leur patience dans leur accompagnement de ce projet.

Pour leurs autorisations gracieuses de reproductions des documents, photographies et articles qu'ils nous ont confiés, ils adressent toute leur gratitude :

- À Ctibor Turba, Maxim Turba, Jiří Sopko, Linda K. Sedláková (Galerie Gema), Sabrina Maillé et Serge Irlinger de la Compagnie Terre

Sauvage, Daniel Margreth — Les clichés éparpillés, Amélie Chabrier, Guy Freixe, Meriem Menant-Emma La Clown et Wahib, Valérie Fratellini-Fonds Fratellini, Marc Ginot, Didier Chaix, Maripaule B., Oliver Matthias Meyer, Cirkus Alfred, Divadlo Alfred, Vojtěch Písařík, Miroslav Pokorný, Daniela Horníčková, Jan Malý, Zdeněk Merta, Beatrice Picon-Vallin, Slava Polounine, Sophie Moscoso, Max Douchin, Jean-Claude Penchenat, Georges Bonnaud, Joséphine Derenne, Le théâtre du Soleil;

- À la Bibliothèque nationale de France à Paris;
- Au Centre de ressources et de recherche du CNAC / Centre national des arts du cirque à Châlons-en-Champagne;
- Aux Éditions Balland;
- À HorsLesMurs Centre national de ressources pour les arts du cirque et de la rue et ARTCENA Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre;
- Au professeur André Helbo, directeur de la revue de sémiotique *Degrés*;
- À Dominique Jando de *Circopedia*.

Les directeurs de ce volume adressent enfin tous leurs remerciements, pour leur soutien financier :

- À l'université Paul-Valéry Montpellier 3;
- Au centre de recherche RIRRA 21 (EA 4209);
- À l'IRCL, Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières, UMR 5186 du CNRS, université Paul-Valéry Montpellier 3;
- Au CNAC / Centre national des arts du cirque à Châlons-en-Champagne;
- À l'association Aries et Scorpio — Recherches et créations.

La femme (du) Clown : Audrey dans *Comme il vous plaira*

Nathalie VIENNE-GUERRIN
Université Paul-Valéry Montpellier 3, IRCL (UMR 5186 CNRS)

L'IDÉE de cette contribution a émergé à Stratford, en mai 2013 à la fin d'une représentation de *As you Like it* donnée par la Royal Shakespeare Company¹. Dans cette mise en scène de Maria Aberg, Touchstone (Nicolas Tennant) était représenté comme un clown de cirque. Il en avait les deux principaux attributs : le nez rouge et les grands souliers. C'était aussi lui qui maniait le seau d'eau lors du combat de lutte entre Orlando et Charles au début de la pièce, combat qui se passait sur ce qui ressemblait alors, par la seule présence du clown et de son seau, à une piste de cirque. À la fin de la pièce, Touchstone épouse Audrey et dans cette version, ce mariage était scellé par un geste : Touchstone mettait à sa femme non pas la bague au doigt mais... le rouge au nez.

C'est de cette figure d'une Audrey au nez rouge (Rosie Hilal) que nous partons pour faire un arrêt sur ce personnage-clown-femme shakespearien. Considérant Audrey comme un sujet que Polonius dans *Hamlet* définirait comme « *pastoral-comical-historical* » (*Hamlet*, 2.2.398-401²), cette contribution va mettre un instant en lumière un personnage qui peut être considéré

1. Des images de cette production sont disponibles sur le site de la RSC à l'adresse suivante : www.rsc.org.uk/as-you-like-it/past-productions/production-and-rehearsal-photos (consulté le 25 août 2016).

2. Sauf mention différente, les citations shakespeariennes renverront à *The Oxford Shakespeare, The Complete Works* (second edition), éd. John JOWETT, William MONTGOMERY, Gary TAYLOR et Stanley WELLS, Oxford, Oxford University Press, 2005.

comme une figure de *clown*, qui passe souvent inaperçue tant elle évolue au milieu d'autres clowns : de Touchstone appelé « *clownish fool* » (1.3.129), rôle qui est, en 1599 (date d'écriture de la pièce), à la charnière des règnes de Kemp-plutôt-*clown* et d'Armin-plutôt-*fool* dans la troupe de Shakespeare, au clown triste Jaques qui demande à rejoindre le monde de la bigarrure (« *invest me in my motley* », 2.7.58) pour finalement s'extraire du monde, en passant par les bergers et bergères, Corin, Silvius, Phoebe ou William, le monde d'*As You like it* est, pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Alfred Simon³, une « Planète de Clowns », ou devrait-on dire un « Globe » de clowns. Je vais faire un gros plan sur cette figure de *clown* mais aussi sur cette figure de *femme* qui attire rarement l'attention tant elle évolue au milieu d'autres personnages féminins. En effet, comme le souligne Juliet Dusinberre dans un chapitre intitulé « Women and boys playing Shakespeare⁴ », l'une des curiosités d'*As You Like it* est que la pièce contient quatre rôles de femmes joués par de jeunes acteurs masculins : Rosalind, Celia, Phoebe et Audrey. Pour la critique, et pour le spectateur, une Audrey ne fait pas le poids face à une Rosalind. Lorsque l'on consulte la *World Shakespeare Bibliography*, on réalise combien le personnage d'Audrey est négligé. Pas un seul article sur elle, à part entière. Dans cet univers bâti sur les jeux de rôles, Audrey semble être accessoire, marginale, négligeable. Avec douze répliques, très brèves pour seule partition, elle est en marge du texte, en marge de l'action. L'objet de cet article est de suggérer que cette marge que constitue Audrey est en fait au cœur de *Comme il vous plaira*.

Qu'est-ce que Shakespeare « fabrique » donc avec Audrey dans *As You Like It* ? Il la fabrique en effet de toute pièce puisqu'elle n'est pas présente dans la *Rosalynde* de Thomas Lodge qui constitue la source première de la pièce. Pourquoi Shakespeare donne-t-il une femme à son clown et quels sont les traits de cette figure de clown-femme que Touchstone nous décrit comme « *An ill-favoured thing, sir, but mine own* » (5.4.57-58) (« Une chose disgraciée, Monsieur, mais qui est toute à moi⁵ ») ? Comment Shakespeare

3. Alfred SIMON, *La Planète des Clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.

4. Juliet DUSINBERRE, « Women and boys playing Shakespeare », dans Callaghan Dymna (éd.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Malden et Oxford, Blackwell, 2000, chap. 13, p. 251-262, p. 251.

5. Traduction de Jean-Michel Déprats, *Comme il vous plaira*, édition bilingue présentée par Gisèle VENET, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2014. Tous les passages traduits seront issus de cette traduction.

donne-t-il corps et vie à la femme (du) clown sur une scène élisabéthaine sans femme où la clownesse ne peut donc littéralement pas exister ?

Après avoir mis en lumière, ce que je me risque — abusivement — à appeler les quatre « entrées » d'Audrey dans *Comme il vous plaira*, je ferai un gros plan sur les traits et les formes qui émergent du portrait sommaire qu'en fait Shakespeare et qui font surgir de multiples points d'interrogation. Enfin j'essaierai brièvement d'élargir mon propos à d'autres pièces qui me semblent pouvoir constituer une sorte de genèse de cette figure clownesque.

1 L'auguste Audrey-Audrey l'auguste : moitié de duo, moitié de Clown

« Impossible de décrire une entrée de clown. Cela ne peut pas être raconté. Cela paraîtrait dérisoire, ridicule » : voilà en quels termes Annie Fratellini, femme clown et fille de clown, expose, dans *Destin de Clown*⁶, le danger qu'il y a à vouloir décrire l'indescriptible. Ayant essayé pendant des heures de décrire les quatre entrées du Clown Audrey, je vois très bien ce qu'elle veut dire : à tenter de raconter ces scènes, on a l'impression que l'essentiel échappe et l'on écrase paradoxalement ce que l'on souhaiterait mettre en relief. Si l'on « met à plat » les entrées d'Audrey, auxquelles je vais me risquer à donner des noms, comme c'est l'usage, voilà à quoi l'on peut aboutir :

Entrée 1 (3.3.1-sv) : « Il était une bergère. » : c'est une bergère, elle arrive avec son « homme », Touchstone ; ils parlent, tous deux s'appêtent à se marier et puis finalement, ça foire.

Entrée 2 (5.1.1-sv) : « La guerre des clowns/clones » : c'est toujours une bergère, elle arrive avec Touchstone, elle veut toujours se marier, elle assiste à une drôle de guerre entre Touchstone et son rival William, Touchstone gagne, exit William ! Allez, on y va, Audrey (« *Trip, Audrey* », 5.1.61).

Entrée 3 (5.3.1-sv) : « En attendant Hymen » : c'est toujours une bergère, elle arrive avec Touchstone, elle veut toujours se marier, ils écoutent une chanson « *It was a lover and his lass* » qui annonce le printemps, « *The only pretty ring time, when birds do sing* »...

6. Annie FRATELLINI, *Destin de Clown*, Lyon, la Manufacture, 1989, p. 172.

Entrée 4 (5.4.34-sv) : « Audrey, tiens-toi bien ! » : c'est toujours une bergère, elle arrive avec Touchstone, elle ne dit rien, il lui dit « tiens-toi bien ! », on finit par les marier !

Voilà qui paraît bien ridicule et dérisoire en effet comme description. Heureusement, il nous reste toujours la ressource du commentaire pour tenter de donner quelque relief et quelque sens à ce canevas sommaire.

C'est une bergère, elle arrive avec Touchstone : ce que la mise à plat que je viens de faire fait apparaître, c'est que sans Touchstone, point d'Audrey et que les deux personnages constituent un duo. Impossible de parler d'Audrey sans parler de Touchstone. L'un ne va pas sans l'autre. C'est ensemble qu'ils constituent, à partir du milieu de la pièce, le contrepoint burlesque aux couples Orlando/Rosalind et puis Oliver/Celia qui passent leur temps à s'attendre et à se chercher. Audrey et Touchstone, quant à eux, arrivent toujours ensemble. Ils font, d'emblée, la paire.

Avec le couple Audrey/Touchstone, Shakespeare marie les deux facettes du clown élisabéthain : le rustique lourdaud (« Clown »-Kemp) et le Fou (fool-Armin), le clown des villes et le clown des champs, mais aussi le clown professionnel et le clown apprenti, le maître Clown et son élève. Comme le souligne Juliet Dusinberre, qui s'est beaucoup intéressée à la question du genre, Audrey était jouée par un jeune garçon apprenti dont on voit la trace dans le script shakespearien, notamment lorsque Touchstone dit à Audrey (entrée 4) de bien se tenir (« *bear your body more seeming, Audrey* », 5.4.67-68) et que la réplique semble être adressée tout autant au personnage d'Audrey qu'au clown (personne, *persona*) qui l'incarne⁷. On a là le maître clown qui donne la leçon à son élève.

Si l'on compare ce duo à un duo de clowns modernes, on pourrait dire aussi que Touchstone est le clown blanc et Audrey l'auguste. En effet, il y a entre eux deux un rapport dominant/dominé : viens (« *come apace* », 3.3.1), danse (« *trip Audrey, trip* », 5.1.61), fais ci, fais pas ça. Touchstone mène la danse. À chaque entrée, c'est lui qui délivre les premières répliques, c'est lui qui parle et l'auguste Audrey écoute et pose des questions, idiotes, en apparence. Touchstone a la peau blanche des courtisans, tandis qu'Audrey, comme Phoebe (qui a une « main tannée », « *leathern hand* », 4.3.25), a la peau sombre et tannée des bergères. On pourrait dire, provisoirement, que

7. Le texte révèle à plusieurs reprises cette porosité du personnage et du *persona*. Voir DUSINBERRE, art. cit., p. 253.

Touchstone c'est l'esprit tandis qu'Audrey, c'est la chair et qu'à eux deux ils constituent cet étrange alliage de l'intellect et de la matière.

Ça foire : La première entrée est emblématique de l'art de l'échec ou l'art du foirage que cultive le monde des clowns. L'histoire du couple Touchstone-Audrey commence par un mariage foireux, par une cérémonie avortée. Touchstone fait venir Oliver Mar-text, vicaire de campagne, a *country Vicar* pour qu'il le marie à Audrey et puis, après avoir discuté avec Jaques, le triste sire, le rabat-joie (*kill-joy*) de l'histoire, il congédie Mar-text. Il quitte la scène sur une chanson qui retrace ce raté (3.3.86-95), ce revirement, ce retournement, disant tout d'abord : « *O sweet Oliver, O brave Oliver, Leave me not behind thee* » (attends-moi), pour se contredire d'un même souffle, en disant « *Wind away, begone I say/ I will not to wedding with thee* » (va sans moi). La langue shakespearienne joue souvent sur les termes « Make » et « Mar » qui signifient « fabriquer » et « gâcher ». Au-delà des allusions religieuses complexes attachées au personnage d'Oliver Martext, on pourrait dire que le nom Mar-text préfigure l'échec de ce mariage, et qu'il illustre le monde du clown où l'on apprend à faire les choses (*make*) pour mieux les rater ou les gâcher (*mar*). Si le mariage est préparé, c'est pour qu'on le voie mieux échouer.

Touchstone contre William : la deuxième séquence/entrée ne représente plus le mariage du corps et de l'esprit, mais la querelle du corps et de l'esprit. On voit s'y affronter un Touchstone cultivé et verbeux et un William rustaud et de peu de mots. Vraisemblablement joué à l'origine par *William Shakespeare*, le rôle de William, rival bien vite écarté de Touchstone, apparaît lui aussi en contrepoint du Fou⁸. Fou contre Clown et pourtant : « *It is meat⁹ and drink to me to see a clown* » (5.1.10), dit Touchstone en voyant William : cette formule résonne comme un hommage au monde des Clowns mais constitue aussi un clin d'œil possible à Shakespeare qui fait bel et bien « vivre » son clown, Kemp ou Armin. William est de la même race de Clown qu'Audrey. Or, semble nous dire Touchstone, il faut pour ce mariage et ce duo comique des clowns complémentaires et non pas redondants. Qui se ressemble ne doit pas s'assembler. Donc, au diable William.

C'est toujours une bergère. Elle veut toujours se marier : si ma description a insisté sur les répétitions, sur l'expression du même, c'est pour souligner

8. Il est intéressant de noter que dans la version filmique de Kenneth Branagh (2006), le grand William est un nain.

9. Voir David WILES, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Payhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 146.

que notre bergère est la seule de tous les personnages féminins à ne pas changer, à ne pas se changer, à rester constamment elle-même. Juliet Dusinberre remarque en effet que si Celia et Rosalind se déguisent et si Phoebe feint elle aussi, Audrey est juste elle-même. Elle ne joue aucun rôle. Elle est : « *Audrey offers the audience no metaphors : she simply is* ¹⁰. » Voilà qui rejoint l'une des définitions formulées par Annie Fratellini qui rappelle que le clown ne joue aucun rôle, qu'il est clown, un point c'est tout : « Le clown est clown une fois pour toutes. Il ne change pas de personnage puisqu'il n'est pas un personnage, qu'il est lui-même profondément ¹¹. » C'est en lui donnant peu de mots que Shakespeare laisse Audrey être « elle-même ». C'est parce qu'elle est faite de corps plus que de mots que cette Audrey est éminemment clown.

2 Audrey clown-femme : un corps et peu de mots

Dans *Destin de Clown* toujours, Annie Fratellini écrit : « La différence est immense entre le clown et l'acteur. Le premier travaille surtout avec son corps et le second sait jouer la comédie ¹². » Nul doute, si on lit cela, qu'Audrey doit être un clown. Fratellini poursuit : « Chez le Clown, la parole ne doit pas prendre le pas sur l'action. Le mot est en plus, il peut souligner mais, en vérité, le clown n'en a pas besoin ¹³. » Nul doute, si on lit cela, Audrey est bien un clown.

2.1 Un rôle de femme pour un corps d'homme

TOUCHSTONE. — *Come apace, good Audrey. I will fetch up your goats, Audrey. And how, Audrey, am I the man yet? Doth my simple feature content you?* (Venez vite bonne Audrey. J'irai chercher vos chèvres, Audrey; et dites-moi, Audrey, suis-je toujours votre homme? Est-ce que ma configuration vous plaît?)

AUDREY. — *Your features, Lord warrant us — what features?* (Votre configuration? Dieu nous garde! Quelle configuration?) (3.3.1-4)

Tels sont les premiers mots échangés par Touchstone et Audrey dans la pièce. Ces mots mettent d'emblée l'accent sur l'apparence (*features*, les

10. DUSINBERRE, art. cit., p. 252.

11. FRATELLINI, *op. cit.*, p. 170.

12. *Ibid.*, p. 155.

13. *Ibid.*, p. 164.

traits), la silhouette du clown¹⁴. Un clown, ce sont des traits, c'est une forme, fût-elle difforme. Dans la version filmique de Kenneth Branagh (2006), la séquence joue sur le contenu potentiellement grivois de ces mots : les deux personnages sont allongés sur un lit de fortune, dans une grange et Audrey tressaille en sentant une « forme » suspecte, bien masculine, contre son corps. Le duo apparaît d'emblée dans un corps à corps. Touchstone est plein d'esprit, avons-nous dit, mais cet esprit se nourrit du corps. Touchstone est débordant de sexualité et de grivoiserie. Les histoires de chèvres et de boucs dont il se repaît (il dit notamment au berger Corin qu'il se fait maquereau lorsqu'il accouple ses boucs et ses chèvres, 3.2.76-83) lui font voir les couples d'amoureux du monde d'Arden comme une floppée de « copulateurs rustiques » (« *country copulatives* », 5.4.55-56). Loin d'être asexué, le Clown Touchstone au nom potentiellement grivois (Touch-stone, *i. e.* testicule) est au contraire hypersexué¹⁵, comme l'âne ou le singe auxquels sont traditionnellement associés les Fous.

Audrey, dont Touchstone fait rimer le nom avec « *bawdry* » (le stupre, 3.3.86-87) est, elle aussi, avant tout un corps. « Ça mange quoi, un clown ? » : cette question fut posée un jour à Annie Fratellini, où elle vit l'expression du mystère que constitue le Clown, qui appartient à un monde à part¹⁶. « Ça mange quoi, une Audrey ? » Il est de tradition qu'elle arrive sur scène en mâchant un navet (*turnip*) ou une pomme. On raconte qu'un jour de 1885 ce navet est venu tout droit du potager du Cottage de Ann Hattaway¹⁷ à Stratford ! Mais quels traits ? *What features* ? Quelle apparence a donc Audrey ? Créature de peu d'esprit, elle pose pourtant, par ce « *what features* ? », une question essentielle lorsqu'il s'agit de parler du clown, qu'il soit homme, ou

14. « À l'origine, le clown n'est qu'une silhouette », écrivent Pascal JACOB et Christophe RAYNAUD DE LAGE dans *Les Clowns*, Paris, Magellan et C^{ie}, coll. « Spectacles Vivants », 2001, p. 19-20.

15. Dans *Shakespeare's Festive World* (Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 126) François Laroque note : « *The long tail and the phallic shaped bladder that the Fool carried around drew attention to his fabled hyper sexuality which was somewhat curiously associated with his mental debility, while at the same time making it possible for him to raise a laugh with various obscene mimes* ». « La longue queue et la vessie en forme de phallus que traînait derrière lui le "Fool" soulignaient son hypersexualité légendaire, curieusement associée à sa débilité mentale, en même temps qu'elles lui permettaient de faire et de mimer un certain nombre de plaisanteries obscènes » (François LAROQUE, *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, PUF, 1988, p. 137).

16. Fratellini, titre du chapitre qui commence p. 159 ; p. 161.

17. Voir *As You Like It*, éd. Cynthia WILLIAM MARSHALL, *Shakespeare in Production*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 190.

femme ou homme-femme. En matière de Clown, tout est affaire de traits. Sur la scène élisabéthaine, ce Clown-femme est un homme et a donc les traits d'un homme, ce qui explique que les représentations d'Audrey la figurent souvent comme une forte femme : dans le film de Kenneth Branagh (2006), elle ressemble à un robuste et pulpeux travesti ; dans la version de Christine Edzard de 1992 où la forêt d'Arden est relocalisée dans un bidon ville de banlieue, elle apparaît sous les traits d'un femme rougeaude et corpulente qui tient une baraque à frites. En 1967, sur scène, dans la version de Clifford Williams qui avait un casting entièrement masculin, c'est Anthony Hopkins qui jouait Audrey : un compte rendu de l'époque la/le décrit comme une femme forte qui reste impassible aux avances de Touchstone et puis finit par lui faire un gros câlin d'ours ¹⁸, tandis que Touchstone apparaît comme le plus féminin des deux ¹⁹. Il faut du muscle pour traire les chèvres, comme le fait l'Audrey du film de Paul Czinner de 1936. Le corps d'homme du clown original se traduit dans les représentations contemporaines par des silhouettes souvent robustes. Mais cette tradition oublie que l'apprenti clown était un *jeune* homme, ce qui oriente vers une figure plus nuancée ²⁰. Cette hybridité du clown-homme-femme fait d'Audrey le vecteur privilégié d'un questionnement sur la beauté.

2.2 La beauté en questions

Audrey a peu de mots dans un dialogue avec Touchstone qui semble reposer sur la poésie de l'absurde. C'est pourquoi on se doit d'y prêter la plus grande attention.

Revenons à la question de Touchstone : « *Doth my simple features content you ?* » Audrey répond : *Your features? What features?* Cet échange peut être interprété comme un dialogue sur la beauté. « Me trouves-tu beau, Audrey ? » ; « Mais c'est quoi, cette question ? Ça veut dire quoi "beau" ? » Comme c'est souvent le cas avec les clowns apparemment idiots, leurs répliques sont porteuses de questions profondes qui sont tout sauf superficielles (« *shallow* »), terme employé plusieurs fois par Touchstone à propos du berger Corin au cours d'une scène où Touchstone lui pose la question : « *Hast any philosophy in thee ?* » (3.2.21). Ça veut dire quoi pour des clowns

18. « *A bass-voice Brunnhilde who sits expressionlessly through Touchstone's advances and then grasps him with a bear hug* », *As You Like It*, Shakespeare in Production, *op. cit.*, p. 74.

19. *Ibid.*.

20. Voir DUSINBERRE, art. cit.

comme nous, être beaux ? Ta question est hors de propos. Le brouillage des frontières du féminin et du masculin mène au brouillage de la limite entre le beau et le laid au cours de ce que l'on pourrait appeler une scène de « foolosophie », expression que j'emprunte à Robert H. Bell dans *Shakespeare's Great stage of fools* (2011) et que je suggère de réécrire « foulosophy » (*foul* versus *fair*).

Cette question fondamentale est suivie d'une autre question lorsque Touchstone déclare : « Je voudrais que les dieux t'eussent faite poétique » / « *I would the Gods had made thee poetical* » (3.3.12-13). « *I do not know what poetical is. Is it honest in deed and word? Is it a true thing?* » : « Je ne sais pas ce que c'est, "poétique". Est-ce que c'est honnête à dire et à faire ? Est-ce que c'est une chose vraie ? » Cette seule question en apparence idiote fait beaucoup rire sur scène, suggérant que le clown, c'est un « *poetical* », de la poésie qui fait rire. On est, par cette question, plongé dans le débat fondamental sur l'art poétique, sur l'art et l'artifice, sur la poésie et la vérité. Point ne sert d'être beau si l'on n'est pas vrai, semble nous dire Audrey.

Le texte enchaîne sur un dialogue de fous qui nous mène en quelques répliques de ce terme « *poetical* » au terme « *slut* » (garce), qui fait réagir Audrey : « *I am not a slut, though I thank the gods I am foul.* » (3.3.33-34). « Je ne suis pas une garce, même si je suis laide, c'est l'œuvre des dieux et je les en remercie. » Dans la version de Branagh, Audrey réagit vivement à ce mot « *slut* », dont on perçoit toute la portée sexuelle, en donnant plusieurs coups de poings dans la figure de Touchstone. Ce mot « *slut* », déjà à l'époque de Shakespeare signifie « salisson, souillon », celle qui vit dans un monde rustique, mais aussi *sal-ope*, catin, femme de mauvaise vie. Le mot « *foul* », quant à lui, renvoie au laid et au sale, à l'obscène. Audrey a glissé de la figure du laideron à celle de la catin. Au-delà de ce glissement, il faut noter que le dialogue renverse et brouille les catégories du beau et du laid : pour Touchstone Audrey est belle, mais Audrey se décrit comme laide (« *I am not fair... I am foul* », 3.3.29 ; 34). En une expression, elle fait l'éloge de la laideur : « *I thank God I am foul* ». Je remercie les dieux de m'avoir faite laide. Le peu de mots que prononce Audrey nous ramènent au corps. Les termes « *foul* » et « *slut* » renvoient tous deux au « sale ». Audrey est une « Craddock », dont le maquillage de saleté constitue un masque de beauté.

Mais belle ou pas, la question n'est pas là : « *But be it as it may be, I will marry thee!* » (3.3.36-37), conclut Touchstone. Et pourquoi donc Touchstone veut-il se marier ? Pourquoi ?, nous dit-il, parce qu'Audrey va l'annoblir,

l'embellir en lui faisant pousser sur le front les cornes du cocu ! Il y a bien plus d'honneur, nous dit-il toujours, à vivre marié et cocu, qu'à finir le front nu. Dans le monde des clowns, les cocus sont des braves, les cornes sont des trophées, c'est ne pas en avoir qui doit faire pitié. La corne du cocu se fait corne d'abondance : « *By so much is a horn more precious than to want* » (3.3.56-57, « une paire de cornes est plus précieuse que de ne pas en avoir »). Avoir des cornes, quel panache ! Le clown ne porte-t-il pas d'ailleurs souvent, en plus de sa marotte, une coiffe d'oreilles d'âne qui ressemblent étrangement aux cornes du cocu ? Être marié, ce sera, pour Touschtone, être deux fois plus clown. Un mariage foireux est bien plus glorieux qu'un célibat stérile. *Fair is foul and foul is fair*, diraient les sorcières de *Macbeth*.

La première entrée de Touchstone et Audrey rend inopérables les catégories du laid et du beau. À la fois belle et laide, pure et impure, idiote et sage, homme-femme, Audrey semble faire exploser toutes les catégories pour être juste elle-même. On pourrait dire d'elle ce qu'Antoine dit du crocodile du Nil, métaphore de Cléopâtre : « *It is shaped [...] like itself* » (*Antony and Cleopatra*, 2.7.41). Et en même temps, être hors catégorie, c'est aussi être en mesure d'incarner toutes les facettes des clowns que Shakespeare a pu évoquer dans d'autres de ses pièces.

3 La genèse d'Audrey

Si l'on replace Audrey dans la constellation des clowns shakespeariens, on se rend compte qu'elle est l'incarnation, la mise en corps et en scène de figures féminines évoquées par d'autres clowns dans d'autres pièces. Chaque clown a sa femme chez Shakespeare (sauf Dogberry sans doute) mais Touchstone est le seul qui finisse par convoler en justes noces. Tous les autres montrent leur incapacité à rentrer dans le rang et dans le « monde » normal. Mais tous évoquent leurs amours plus ou moins heureuses.

Ainsi dans *Les Deux gentilhommes de Vérone* (1589-1591), au beau milieu de la pièce, le clown Launce, au nom chargé lui aussi de polissonnerie, se laisse aller à la longue évocation d'une fermière :

He lives not now that knows me to be in love, yet I am in love, but a team of horse shall not pluck that from me, nor who'tis I love; and yet 'tis a woman, but what woman I will not tell myself; and yet 'tis a milkmaid; yet 'tis not a maid, for she hath had gossips [...].
(3.1.262-267)

Il n'y a pas un être vivant qui sache que je suis amoureux et pourtant, je suis amoureux ; mais un attelage de chevaux ne tirera pas de moi ce secret, ni ne me fera dire de qui ; et pourtant c'est une femme ; mais quelle femme, je ne le dirai pas à moi-même ; et pourtant c'est une fille de ferme ; et pourtant, elle n'est plus fille, car ses enfants ont eu des parrains et des marraines ²¹ [...].

Suit le catalogue de ses « dispositions » (« *catalogue of her conditions* », 3.1.271). Launce utilise le mot « *Cate-log* ²² » pour renvoyer à Kate, nom qui, du temps de Shakespeare, évoque tout à la fois la mégère (*Kate the curst*) et la catin (*cat*). La scène est trop longue pour pouvoir être étudiée ici en détail mais on peut noter que le clown dresse à grands traits de crayon (il a un papier à la main) la liste des qualités de la femme qu'il aime, parmi lesquelles on trouve « *Imprimis : she can fetch and carry* » (primo, elle sait aller chercher des choses et les rapporter), « *Item, she can milk* » (elle sait traire) ; « *Item, she brews good ale* » (c'est une grande brasseuse de petite bière), « *Item, she can wash and scour* » (elle sait laver et lessiver)..., *she hath more hair than wit* (elle a plus de cheveux que d'esprit)... Nous voilà presque avec la femme à barbe. Les caractéristiques sont classées en vices et en vertus, construisant (*making*) et gâchant (*marring*) tour à tour la figure que Launce est de toute façon déterminé à épouser. L'énoncé de ces qualités (3.1.271-358) évoque une femme-clown qui ne sera jamais nommée, et n'apparaîtra jamais sur scène.

Dans *La Comédie des erreurs*, c'est Dromio de Syracuse qui, au cœur de la pièce (3.2.77-152) nous décrit une femme appelée Nell qui le poursuit de ses avances : là encore, il s'agit de faire l'anatomie de cette femme-clown imaginaire, d'en dresser un portrait robot. Dromio de Syracuse répond à toutes les questions d'Antipholus de Syracuse (« *What is she? What complexion is she of? What's her name?* ») et aboutit au portrait spectaculaire de la femme la plus grosse du monde, façon Baby Ruth des années 1930 ou Izis de la foire du trône : « *She is spherical, like a globe. I could find out countries in her* » (3.2.116-117). Et les voilà tous deux à débiter en tranches le corps imaginaire de Nell : ils découpent ce corps en pays et dressent la carte grotesque d'un corps incommensurable qui semble préfigurer celui du gros Falstaff. Nell, elle non plus, n'apparaît pas sur scène et reste à l'état d'évocation

21. Traduction d'Henri Suhamy, dans DÉPRATS Jean-Michel et VENET Gisèle (dir.), *Shakespeare. Comédies*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2013, p. 287.

22. Voir *The Two Gentlemen of Verona*, éd. William C. CARROLL, Arden Third Series, Londres, Bloomsbury, 2004, p. 221.

poétique. Ici, pas de matière, seulement des mots. Ces deux pièces des années 1589-1591 semblent, par ces évocations, placer la femme clown, monstre de foire, dans une dialectique de la fascination et de la répulsion. On retrouve cette fascination-répulsion dans *As You Like It* lorsque le clown justifie son souhait de prendre Audrey pour épouse en disant que, même si elle est vilaine (« *ill-favoured* »), cette chose, cette créature (*thing*) qu'est Audrey fait partie de lui : « *an ill favoured thing, sir, but mine own* » (5.4.57-58). À la manière de Prospero qui, dans *La Tempête*, accepte le monstre Caliban en disant qu'il est « *this thing of darkness I/ Acknowledge mine* » (cette sombre part que je fais mienne, que j'accepte, 5.1.278-279), le clown Touchstone veut s'unir à la moitié de lui que constitue Audrey.

Avant *As You Like It*, Shakespeare associe d'autres clowns à des femmes : Falstaff a son Hostess Quickly, mère maquerelle exhubérante et tapageuse, et on s'en serait douté, gourmand comme il est, il en a une autre, la prostituée bien nommée Doll Tearsheet (qui déchire les draps), tout aussi tapageuse et vulgaire. Bottom, quant à lui, a sa Titania, reine de la nuit, déesse de toute beauté et tous deux constituent, l'espace d'un instant, le duo comico-poétique le plus improbable et inoubliable qui puisse être. Toutes ces pièces précèdent *As You Like it* et constituent la genèse de la figure d'Audrey, qui semble faite de petits bouts d'Hostess Quickly, de Nell et de Titania. Audrey semble être aussi la mise en chair d'une autre femme-clown, évoquée plus tôt par Touchstone lorsqu'il se souvient d'une dénommée « *Jane Smile* » (2.4.45, Jeanne Sourire). Ce nom semble évoquer la clownesse de Marie I^{re}, appelée « *Jane the Fool* » qui apparaît dans le célèbre tableau d'Henry VIII connu sous le nom de Hampton-Court portrait ²³. Dans ce tableau, on voit apparaître sur la droite la figure bien connue du clown, jester, fou, William Sommers. Ce que l'on voit moins et qui pourtant semble constituer un pendant indispensable pour l'équilibre du tableau, c'est cette autre figure, à droite du tableau, identifiée comme *Jane the Fool*. Will Sommers figure dans la plupart des livres sur les clowns ; *Jane the Fool* beaucoup moins. Will Sommers a son entrée dans l'*Oxford English Dictionary*, *Jane the Fool* n'en a pas. Difficile en effet de faire rentrer dans un dictionnaire des biographies, une figure sans nom. *Jane the Fool* était sans doute la clownesse de la reine Marie, qui était également divertie par une acrobate, *Lucretia the Tumbler*. Il faudrait faire une étude plus poussée de *Jane the Fool* dont la *Jane Smile*

23. Voir par exemple : [www.historytoday.com/suzannah-lipscomb/all-king~\%80~\%99s-fools](http://www.historytoday.com/suzannah-lipscomb/all-king%E2~\%80~\%99s-fools) (consulté le 17 avril 2016).

évoquée par Touchstone semble être le fantôme. Mais il est évident que son effacement de l'histoire des clowns est symptomatique des combats que les clownesses doivent mener pour exister.

À propos de cette Jane Smile, Touchstone nous dit : « Je me rappelle avoir embrassé son battoir, et les pis de la vache que ses jolies mains crevassées venaient de traire [...] Nous les vrais amants, nous nous livrons à d'étrange galipettes. » « *We that are true lovers, run into strange capers* » (2.4.50-51) : avec la galipette ou la cabriole (terme qui fait le lien entre l'acrobatie et le monde des bergers et des chèvres), Touchstone nous dit que les vrais amoureux sont des acrobates et rapproche du cirque le monde d'*As You Like It*, un monde qui, rappelons-le, a beaucoup à voir avec la piste : on y célèbre « *the only pretty ring time* » (*ring* veut dire bague mais aussi piste, 5.3.15-38), le temps des mariages, le temps des anneaux, le temps des cerceaux ; Jaques y prononce le mot mystère « *ducdame* » (2.5.51-56) « *to call fools into a circle* », pour inviter les sots à faire cercle autour de lui, tout cela, vraisemblablement, dans un théâtre ouvert en 1599 qui s'appelle le Globe. Un monde qui a sa ménagerie faite de chèvres et de boucs, un monde où les couples d'amoureux défilent à la fin de la pièce, comme à la parade, sous l'œil ironique de Jaques qui les compare aux créatures de l'Arche de Noé : « *There is sure another flood toward, and these couples are coming to the ark* » (5.4.35-36).

Jaques dit aussi en voyant arriver Touchstone et Audrey : « *Here comes a pair of very strange beasts, which in all tongues are called fools* » (5.4.35-37). « Voici venir une paire de très étranges animaux, que dans toutes les langues, on appelle fous. » En se mariant, Audrey dit vouloir faire partie du monde : « *I [...] desire to be a woman of the world* » (5.3.4-5) mais Hymen les met à part en disant : « *You and you are sure together / As the winter to foul weather* » (5.4.133-134, « Vous et vous, unis tout autant / Que l'hiver et le mauvais temps »). Dans le printemps d'*As You Like It*, Touchstone est l'hiver et Audrey le « sale » temps. Jaques prédit, quant à lui, que ce couple improbable ne durera pas longtemps : « *And you to wrangling, for thy loving voyage / Is but two months victualled* » (5.4.188-189) : « Et vous, à vos querelles, car ta traversée d'amour / N'a que deux mois de vivres. » Disant cela, il oublie qu'en Audrey, Touchstone a trouvé non pas ou non pas *seulement* une femme mais un clown. Or, le Clown fait vivre. Dans le clown on trouve à boire et à manger : comme le dit Touchstone : « *It is meat and drink [...] to see a clown* » (5.1.10).

Ouvrages cités

- CARROLL William C. (éd.), *The Two Gentlemen of Verona*, Arden Third Series, Londres, Bloomsbury, 2004.
- DÉPRATS Jean-Michel (trad.), *Comme il vous plaira*, édition bilingue présentée par Venet Gisèle, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2014.
- DUSINBERRE Juliet, « Women and boys playing Shakespeare », dans Callaghan DYMUNA (éd.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Malden et Oxford, Blackwell, 2000, chap. 13, p. 251-262.
- FRATELLINI Annie, *Destin de Clown*, Lyon, la Manufacture, 1989.
- JACOB Pascal et RAYNAUD DE LAGE Christophe, *Les Clowns*, Paris, Magellan et C^{ie}, coll. « Spectacles vivants », 2001.
- LAROQUE François, *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- LAROQUE François, *Shakespeare's Festive World, Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- SHAKESPEARE William, *The Oxford Shakespeare, The Complete Works* (second edition), éd. JOWETT John, MONTGOMERY William, TAYLOR Gary et WELLS Stanley, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- SIMON Alfred, *La Planète des Clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- SUHAMY Henri, *Les Deux gentilshommes de Vérone*, dans DÉPRATS Jean-Michel et VENET Gisèle (dir.), *Shakespeare. Comédies*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2013.
- WILES David, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Payhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- WILLIAM MARSHALL Cynthia (éd.), *As You Like It, Shakespeare in Production*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

≡ REPRISE ≡

Les *clowns* élisabéthains : entre corps et esprit

Nathalie VIENNE-GUERRIN

Université Paul-Valéry Montpellier 3, IRCL (UMR 5186 CNRS)

Les *clowns* élisabéthains oscillent entre la balourdise et le raffinement verbal, entre la performance physique et la finesse d'esprit. **L** Will Sommers (?-1560), clown Tudor, célèbre bouffon de la cour d'Henry VIII, se classe parmi les *clowns* « artificiels » plutôt que les bouffons « naturels », c'est-à-dire qu'il n'est pas simple d'esprit mais artiste de talent. Il est connu pour ses jeux d'esprit plus que pour ses exploits physiques. Il est sans doute le premier comédien de la renaissance anglaise à entrer dans l'histoire en étant notamment transformé en personnage par Thomas Nashe dans sa pièce *Summers Last Will and Testament* (c. 1593). Nous devons la plupart des éléments que nous connaissons sur Sommers à l'ouvrage de Robert Armin, *A Nest of Ninnies* (1608), qui témoigne de sa grande popularité et de sa présence dans la culture shakespearienne ¹.

Richard Tarlton (?-1588) est identifié comme étant le premier *clown* de théâtre. Il rejoint la troupe des King's Men en 1583. Tarlton est connu pour son physique grossier et pour ses *jigs*, interludes populaires chantés et dansés par lesquels on clôturait souvent un spectacle et qui pouvaient changer la tonalité de la fin de la pièce. Le *clown* Tarlton joue le campagnard transposé à la ville qui porte un regard distancié sur la vie citadine. Il

1. Voir <https://tudorfaces.blogspot.fr/2013/06/clowning-around-portraits-of-will.html>. Enluminure du psautier personnel d'Henry VIII, écrit et illustré par le Français David Mallard vers 1540. La miniature du Psaume 52 montre Henry dans le rôle de David jouant de la harpe et Will Sommers, le Fou d'Henry VIII (British Library, MS Royal 2.A.XVI, folio 63 verso).

incarne ainsi les deux sens du terme *clown*, le rustaud et le comédien star. Dans les années 1580 Tarlton est associé à la bière et aux tavernes, ce qui le relie, pour certains critiques, au personnage de Falstaff. Il introduit son style d'homme des tavernes au théâtre, ce qui constitue une innovation et explique son succès. Tarlton a joué le rôle de Derick dans *The Famous Victories of Henry the Fifth*, pièce anonyme (c. 1580) dont il pourrait être l'un des auteurs. Mais il est surtout resté dans les mémoires pour ses *jigs*, qui mariaient danses, musiques et numéros de clown souvent farcesques et obscènes. Robert Weimann, dans *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* (Johns Hopkins University Press, 1978), le considère comme le premier artiste populaire à atteindre le statut d'icône nationale : « *the first plebeian artist to achieve national recognition in England*² » (Weimann, 186). Tarlton a été l'objet du recueil d'anecdotes posthume connu sous le titre de *Tarlton's Jests* (c. 1599) et parfois attribué à l'un de ses successeurs, Robert Armin³.

William Kemp (?-1610?), acteur célèbre du théâtre élisabéthain, est l'un des membres fondateurs des Lord Chamberlain's Men (Comédiens du Chambellan) et poursuit la tradition du *clown* rustique dans les années 1590. Dans le pamphlet communément attribué à Thomas Nashe, *An Almond for a Parrot* (1590), il est décrit comme « *that most comical and conceited cavalier Monsieur du Kemp, jestmonger and vicegerent general to the ghost of Dick Tarlton* » (« ce très comique et facétieux gentilhomme Monsieur du Camp, bouffon et lieutenant général du fantôme de Dick Tarlton »), ce qui traduit la filiation entre deux comédiens connus pour leurs prouesses physiques. Kemp, excellent danseur, est célébré pour ses *jigs* qui concluaient les pièces de théâtre et laissaient leur marque dans les esprits des spectateurs. Kemp a vraisemblablement joué les rôles de Dogberry dans *Beaucoup de Bruit pour rien* (*Much Ado about Nothing*), Costard dans *Peines d'amour perdues* (*Love's Labour's Lost*), Launce dans *Les Deux gentilhommes de Vérone* (*The Two Gentlemen of Verona*), Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*), Launcelot Gobbo dans *Le Marchand de Venise* (*The Merchant of Venice*) et sans doute même Falstaff dans les deux parties d'*Henri IV*. La plupart de

2. Robert WEIMANN, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 186.

3. Voir https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Tarlton#/media/File:Richard_Tarleton.jpg. Portrait de Richard Tarlton dessiné par John Scottowe, c. 1588 (British Library, MS Harley 3885, folio 19, détail). Ce dessin accompagnait une élégie sur la mort de Tarlton. On le voit jouer du tambourin (*tabor*) et du fifre (*fife*).

ces rôles reposent sur une langue grossière et défailante et sur des jeux physiques. Il est possible que la disparition du personnage de Falstaff dans *Henri V* soit dû au départ de Kemp en 1599, qui se voit remplacé par un nouveau clown d'un autre genre, Robert Armin. Le passage au cours duquel Hamlet blâme les clowns pour leurs improvisations excessives (*Hamlet*, 3.2) peut être lu comme une dénonciation du style de Kemp jugé désormais trop grossier pour servir les subtilités du texte shakespearien ⁴.

Robert Armin (c. 1563-1615) est l'un des principaux acteurs des pièces de Shakespeare qui apparaissent dans le premier Folio (1623). Il commence sa carrière avec Tarlton et succède à Kemp sur la scène shakespearienne en 1599-1600. Avec Armin, le *clown* devient une figure plus subtile dans des rôles où l'esprit prévaut sur le corps. Il joue des rôles de Fous sages, tels que Touchstone dans *Comme il vous plaira* (*As You like It*), Feste dans *La Nuit des rois* (*Twelfth Night*) et le Fou du Roi Lear (*King Lear*). Il est possible qu'il ait également joué le rôle de Dogberry dans *Beaucoup de bruit pour rien* (*Much Ado About Nothing*) mais, excellent chanteur et auteur de *Fool upon Fool* (1600) il contribue à faire évoluer le *clown* vers des rôles de Fous plus intellectuels où les jeux de mots et d'esprit prévalent sur l'acrobatie physique. Armin est connu pour avoir eu un physique ingrat qui lui interdisait de doubler les rôles du Fou et de Cordelia dans *Le Roi Lear*. Il semble ainsi qu'il y ait eu, avec Armin, une évolution du *clown* vers plus de sophistication verbale. Cependant le physique d'Armin lui permet de jouer le rôle de Thersites dans *Troilus and Cressida*, rôle comique qui repose tout autant sur le verbe que sur le corps ⁵.

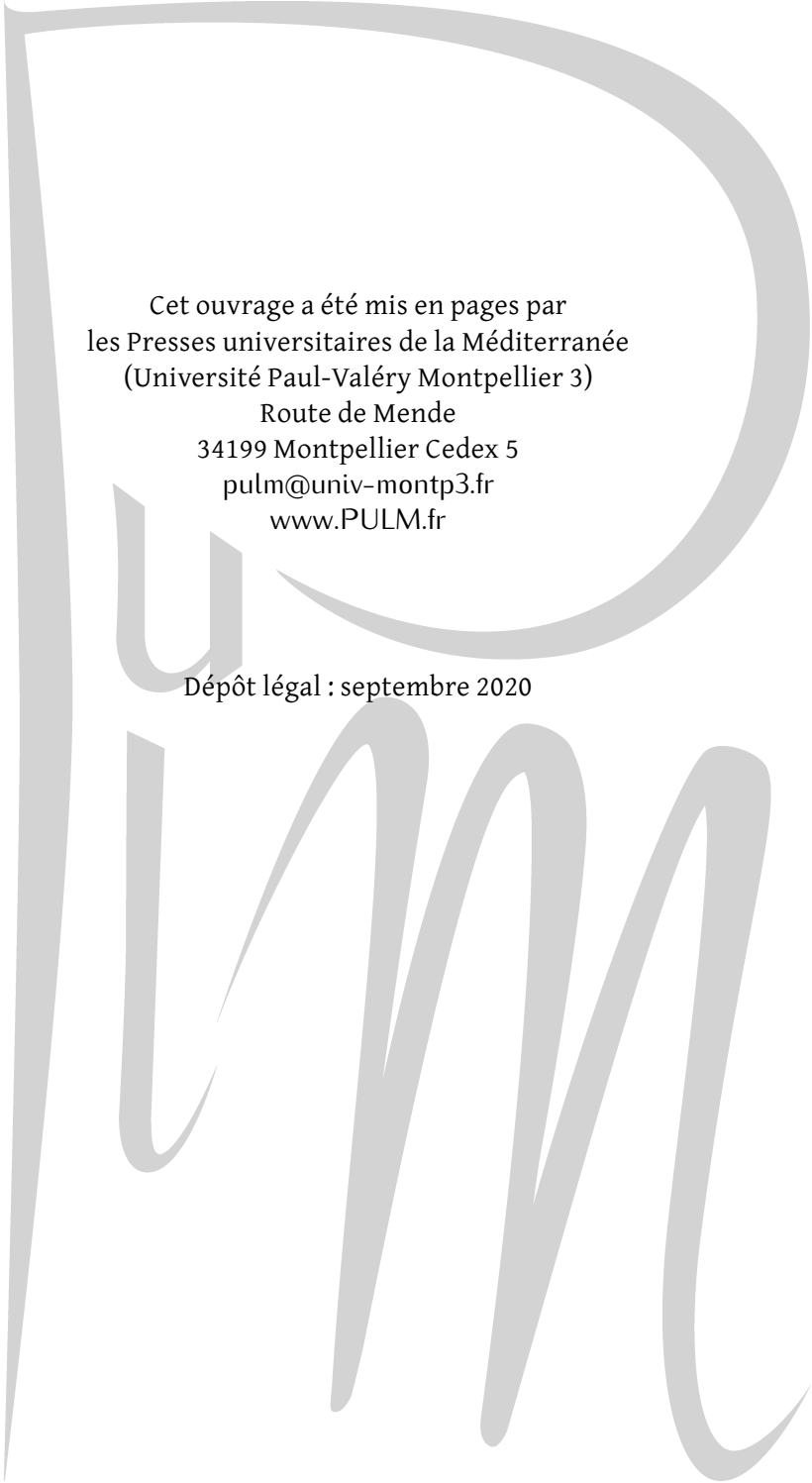
4. Voir https://fr.wikipedia.org/wiki/William_Kempe\#/media/File:Will_Kemp_Elizabethan_Clown_jig.jpg. Kemp accompagné d'un tambourineur (*taborer*), image extraite de *Nine Daies Wonder* (1600) dans lequel Kemp décrit comment il est allé en « neuf jours formidables » de Londres à Norwich en dansant la morisque (*morris*). Folger Shakespeare Library.

5. Voir www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw43444/Robert-Armin. Robert Armin dans son rôle de John of the Hospital dans une pièce écrite par lui probablement en 1598 et publiée en 1609, *The Two Maids of Moreclack*. « Hospital » renvoie à la fondation caritative Christ's Hospital dont les étudiants portaient de longs manteaux bleus. On distingue un encrier à la ceinture.

Collection « Cirque »

DÉJÀ PARUS

Trente ans de cirque en France (1968-1997). Chroniques de Jacques Richard, journaliste, GOUDARD Ph. et AMY DE LA BRETÈQUE F., 2018.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)
Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5
pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : septembre 2020

