



HAL
open science

Le "clown" et ses clones dans le théâtre shakespearien : approche lexicale

Nathalie Vienne-Guerrin

► **To cite this version:**

Nathalie Vienne-Guerrin. Le "clown" et ses clones dans le théâtre shakespearien : approche lexicale. Philippe Goudard; Nathalie Vienne-Guerrin. Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran, Presses universitaires de la Méditerranée, pp.41-59, 2020, 978-2-36781-332-5. halshs-02950935

HAL Id: halshs-02950935

<https://shs.hal.science/halshs-02950935>

Submitted on 9 Dec 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.

Le « clown » et ses clones dans le théâtre shakespearien : approche lexicale

Nathalie VIENNE-GUERRIN

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

JE VAIS PARTIR d'un constat d'échec. Pendant des semaines, j'ai essayé de fixer le lexique du « clown » tel qu'il apparaît dans le théâtre de Shakespeare pour finir par me rendre compte qu'il était infixable, caméléonesque, changeant, insaisissable et qu'il serait vain de vouloir résister à cette itinérance lexicale qui semble être constitutive même d'une figure qui force à la redéfinition et à l'approximation perpétuelle.

Les deux sens premiers du mot « clown » anglais (qui renvoie, pour faire simple, au lourdaud et à l'acteur comique), la proximité du *clown* avec les figures du fou (*fool*) et du bouffon (*jester*, le terme « *buffoon* » n'apparaissant pas dans le texte shakespearien), l'ambivalence d'un terme qui renvoie à l'acteur mais aussi à son emploi et à ses personnages, le couple franco-anglais « clowne » et *clown* qui est à la fois concordant et discordant et qui force à jongler en permanence avec les guillemets ¹, tout cela rend, à mon sens, impossible et sans doute inutile de stabiliser une définition sous peine que celle-ci ne se voie aussitôt contredite ou nuancée. Après avoir examiné les pièces de Shakespeare, les critiques et les historiens du théâtre, les dictionnaires et les livres des clowns élisabéthains qui parlent souvent

1. Dans *Shakespeare et la Fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, François LAROQUE utilise le guillemet pour parler du « clown » élisabéthain. Voir notamment, p. 46 et suiv.

non pas de « clown » mais de « fool² », j'ai fini par me rendre à l'évidence : la figure est fatalement brouillée, instable, évanescence, telle la face de clown qui figurait sur l'affiche des journées consacrées au clown en 2012, à Montpellier. Comme sur cette affiche, le clown va par un, par deux, par trois et il semble que cet être étrange génère d'innombrables variations et peut se multiplier à l'infini³.

Aussi, le propos de ce chapitre ne sera-t-il pas d'essayer de remplir une mission qui me paraît impossible mais de dégager quelques modes et formes de brouillage qui se manifestent dans les pièces de Shakespeare. Le but de cette contribution va être non pas de fixer des limites mais au contraire de montrer les porosités. Bref, plutôt que de rappeler à l'ordre le lexique clownesque shakespearien et de tracer des limites entre les figures que Shakespeare appelle « fool », « jester », « juggler », « clown », « natural » ou « antic », je vais plutôt tenter de montrer comment cette constellation de termes traduit l'ambiguïté, l'instabilité, la complexité de cette figure vagabonde que Bakhtine a rapproché de la figure marginale et itinérante de la « fripouille », terme issue du mot « fripe » (« rogue », en anglais⁴).

Ainsi nous verrons tout d'abord comment les pièces traduisent la spécificité du statut du clown sur la scène shakespearienne en examinant les tensions, les tremblements que le script suggère entre ces différents niveaux et en examinant l'articulation complexe du « fool » et du « clown ». Nous verrons dans un deuxième temps comment le brouillage de la figure du « clown » se manifeste sur un mode injurieux qui génère des « espèces⁵ » de clowns. Enfin nous prendrons très brièvement le sujet clownesque par le bout du nez et montrerons que le nez rouge qui pourrait apparaître comme

2. Voir notamment, l'ouvrage de Robert ARMIN, *Foole vpon foole, or Six sortes of sottes*, Londres, 1600, STC (2^e éd.) / 772.3. Sur les fous shakespeariens, voir notamment, Robert H. BELL, *Shakespeare's Great Stage of Fools*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

3. Sur l'universalité du clown/fool/jester, voir Beatrice K. OTTO, *Fools Are Everywhere, The Court Jester Around the World*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2001.

4. Sur le clown comme vagabond (*rogue*), voir M. M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, éd. Michael HOLQUIST, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 2004 [1981], « Discourse in the novel », p. 404-405. Voir aussi l'article sur Charlie Chaplin, dans Vicki K. JANIK (éd.), *Fools and Jesters in Literature, Art and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1998, p. 130. Voir également l'article de Stephen LLANO, « The Clown as social critic : Kerouac's vision », dans David ROSS (éd.), *Clowns, Fools and Picaros. Popular forms in theatre, fiction and film*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 195-209, p. 196.

5. Sur cette notion d'« espèce », voir Évelyne LARGUÈCHE, *Espèce de...! Les lois de l'effet injure*, université de Savoie, 2009 et *L'injure à fleur de peau*, Paris, L'Harmattan, 1993.

un marqueur stable au milieu de cette figure de clown s'avère, lui aussi, plein d'ambivalence.

1 Le « clown » shakespearien ou l'impossible fixation

1.1 Le Clown qui fait le clown

Dans son ouvrage devenu canonique, *Shakespeare's Clown*, David Wiles a bien montré que le mot « clown » tel qu'il apparaît dans le corpus shakespearien est presque uniquement confiné au monde des didascalies⁶ et des listes de personnages. Souvent tronqué et imprimé sous la forme « Clo. », le mot apparaît le plus fréquemment en marge du script et renvoie, quand c'est le cas, à l'acteur à qui est confié un emploi ou un rôle de clown, de fou (*fool*) ou de bouffon (*jester*). Ainsi dans *Mesure pour mesure*, par exemple, on trouve parmi la liste des personnages, liste intitulée « The Names of all the Actors », le terme « Clowne » qui renvoie au comédien qui joue le rôle de Pompey Bum, ou, pour citer la traduction de Jean-Michel Déprats⁷, Pompey Lecul, dont le nom, qui évoque le postérieur, fait l'objet d'un commentaire dans le texte même (2.1.205-212⁸). Dans *Le Marchand de Venise*, Lancelot, est signalé par le terme « Clowne » qui traduit également un télescopage du *persona* ou personnage et du comédien. Dans son ouvrage intitulé *Making Shakespeare, from stage to page*, Tiffany Stern explique ce chevauchement du rôle de clown et du comédien clown en notant que, sur la scène élisabéthaine, les emplois vont de pair avec les caractéristiques physiques et les tempéraments des comédiens :

Le théâtre de la première modernité avait un système de distribution de rôles (*typecasting*) qui portait bien son nom. Il s'agissait de distribuer les rôles selon les types de personnalité des acteurs, de sorte que les bons gros fêtards jouaient les rôles de bons gros fêtards, et les hommes maigres et mélancoliques jouaient les maigres mélancoliques. Ceux qui avaient

6. David WILES, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 61 : « I analyse the term "clown" in order to show that when it appears in Elizabethan texts it refers to the actor a company employed specifically to be its clown ».

7. Jean-Michel DÉPRATS (trad.), *Mesure pour mesure*, Éditions Théâtrales, 2001, p. 35.

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

un type altier jouaient les rois, les fanfarons jouaient les fanfarons et les clowns jouaient les clowns⁹.

Aussi lorsque l'on voit le mot « clown » dans les *in-quartos* et l'*in-folio* shakespeariens, on voit doublement double et on entend doublement double : on voit le rôle et le comédien mais l'on voit aussi l'auteur et l'acteur qui sont ensemble impliqués dans l'écriture et la production du script théâtral¹⁰. Ce « clown » paratextuel traduit paradoxalement à la fois l'anonymat d'un personnage qui n'est pas nommé et semble n'être personne, ou seulement un *persona* et l'identification de l'acteur pour qui un rôle particulier a été ainsi fléché. Reprenant le titre d'une pièce anonyme publiée en 1606, on pourrait dire que le « Clown » est tout à la fois personne et quelqu'un, *No-body and Some-body*¹¹.

Dans la mention de ce « Clown » qui se trouve mis à part, mis en marge du texte lui-même, on perçoit la spécificité, sur la scène élisabéthaine, de la contribution du clown dont Hamlet se plaint qu'il puisse devenir un électron libre, maître en improvisation : « *And let those that play your clowns speak no more than is set down for them* »/ « Et que ceux qui jouent les bouffons n'en disent pas plus que ce qu'il y a dans leur rôle », dit-il aux comédiens (3.2.38-39¹²). Mais l'on perçoit aussi dans ce clown paratextuel, le partenariat entre la plume de l'auteur et la voix de l'acteur, comme le

9. Tiffany STERN, *Making Shakespeare, from stage to page*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 64 : « *The early modern theatre had a system of typecasting in the original sense of the word. It cast along the lines of personality type, so that fat jolly men had fat jolly parts, and lean melancholic men played lean melancholic types. [...] Kingly types would usually be kings, "braggarts" (proud, boasting types) would play braggarts, and the clown would be the clown.* » Nous traduisons. Voir également Simon PALFREY et Tiffany STERN, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 43-45.

10. Sur les clowns et l'écriture théâtrale, voir l'ouvrage de Richard PREISS, *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014. Voir également PALFREY et STERN, *Shakespeare in Parts*, *op. cit.*, p. 171-177.

11. *No-body, and some-body*, Londres, 1606, STC (2nd ed.) / 18 597. Pièce anonyme évoquée dans *La Tempête* (3.2.129) par Trinculo. Voir l'ouvrage de John SOUTHWORTH, *Fools and Jesters at the English Court*, Stroud : Sutton Publishing, 1998, p. 178-179. Sur cette pièce et la tradition, notamment allemande (*Niemand*) qui est derrière, voir « The publication of *No-body and Some-body* : humanism, history and economics in the early Jacobean public theatre », Anthony Archdeacon, EMLS, 2012. <http://extra.shu.ac.uk/emls/16-1/archnobo.htm> (consulté le 17 avril 2016).

12. « *For there be of them that will themselves laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it.* » (*Hamlet*, 3.2.38-45). « Car il en est parmi eux qui rient eux-mêmes, pour faire rire un certain nombre de spectateurs

suggère le titre de l'ouvrage de Robert Weimann sur le jeu et l'écriture du théâtre élisabéthain, *Author's pen and actor's voice. Playing and writing in Shakespeare's Theatre*¹³.

David Wiles souligne que, lorsqu'il est utilisé en marge du texte, le mot « clown » est donc un terme technique qui renvoie à l'univers professionnel du théâtre¹⁴ (« *specialized playhouse vocabulary* »). Mais lorsque le mot « clown » figure dans le texte, il revêt en revanche un autre sens bien connu qui renvoie à un personnage de paysan, de rustre, de lourdaud (« *rustic* »), ce que les Élisabéthains appellent un « *country clown* ». Shakespeare s'ingénie à jouer sur ces deux sens distincts, et à rappeler ainsi la proximité et la filiation entre les deux figures ou les deux significations.

Les personnages que le paratexte désigne comme « Clown » sont souvent ceux qui interagissent avec le clown rural mal dégrossi. Dans *Le Conte d'hiver*, Autolycus, joué par l'acteur-clown Armin¹⁵, fait face à son double ironique en la personne du « clown », du berger qu'il désigne comme « *my clown* » (4.4.605), le mettant à distance tout en s'associant à lui. S'instaure alors dans le texte un effet de miroir déformant, comme c'est le cas aussi dans *Comme il vous plaira*, où l'on assiste à la rencontre entre le « clown » sens 1 (rustaud) et le « clown » sens 2 (acteur comique¹⁶). Touchstone est désigné comme « *Clowne alias Touchstone* » dans *l'in-Folio* (didascalie, 2.4¹⁷) et vraisemblablement joué par Will Kemp puis par Armin¹⁸. Il rencontre le berger Corin, sorti tout droit de l'univers pastoral de la *Rosalynde* de Thomas Lodge (1590) et s'adresse à lui en ces termes : « *Holla, you clown!* ». Rosalind l'interrompt alors en lui disant : « *Peace, fool, he is not thy kinsman* » (2.4.63-4) (« Tais-toi, Fou, ce n'est pas ton cousin »). Le terme « clown » adressé ici à Corin par Touchstone renvoie le berger à sa condition rustique, à l'opposé du monde

obtus au moment même où il faudrait faire attention à un point important de la pièce. C'est une friponnerie, et cela montre une bien pitoyable ambition chez le sot qui le fait. » Traduction de Jean-Michel Déprats, dans Jean-Michel DÉPRATS (dir.) avec le concours de Gisèle VENET, *Shakespeare, Tragédies*, Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, p. 819. Sur les répliques des *clowns*, voir PALFREY et STERN, *Shakespeare in Parts*, op. cit., p. 171-177.

13. Robert WEIMANN, *Author's pen and actor's voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

14. WILES, op. cit., p. 66.

15. WILES, op. cit., p. 156 et suiv.

16. À ce sujet, voir WILES, op. cit., p. 66.

17. *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies, A Facsimile of the First Folio, 1623*, introduction by Doug MOSTON, New York et Londres, Routledge, 1998, p. 209.

18. Voir l'édition Arden de *As You Like It*, éd. Juliet DUSINBERRE, The Arden Shakespeare (Third series), Londres, Thomson Learning, 2006, p. 365.

de la cour et signale l'écart entre les deux mondes qui se côtoient dans la forêt d'Arden. Dans son édition de la pièce, Juliet Dusinberre souligne le choc des cultures que représente la rencontre de Corin et Touchstone, du clown sens 1 et du clown sens 2¹⁹, du « clown naturel » et du « clown artificiel²⁰ », pour reprendre une distinction cultivée par Armin qui différencie le « fool natural » du « fool artificial²¹ ». Les mots de Rosalind suggèrent cet écart : « *Peace, fool, he's not thy kinsman* » : « ce clown n'est pas comme toi », lui dit-elle, « vous n'êtes pas de la même espèce ». Mais cette différenciation repose paradoxalement sur l'assimilation des deux sens du mot. Tu l'appelles « clown », et tu ne devrais pas l'appeler « clown » car il n'est pas un « clown », alors que toi tu en es un. Ainsi le commentaire de Rosalind établit la filiation entre les deux figures en la niant, rendant poreuse la limite entre les deux « clowns ». Elle fait vibrer le mot, dont les deux sens, selon David Wiles, ont été à jamais scellés par la figure de Tarlton²². Mais la remarque de Rosalind (*Peace, fool, he's not thy kinsman*) brouille également les limites entre le « Clown » et le Fool.

1.2 Le clown, le fou (*fool*) et le bouffon (*jester*)

Dans son ouvrage *Shakespeare et la fête*, François Laroque distingue le Fou du « clown » : l'un est issu de la cour, l'autre de la terre ; l'un est raffiné et s'adresse aux grands, l'autre est grossier et s'adresse au public populaire ; l'un incarne la virtuosité verbale, l'autre a « l'esprit mal tourné²³ ». Mais tout comme Shakespeare brouille les frontières entre les genres, son théâtre brouille également les limites entre le fou et le « clown ». Au-delà des distinctions, les titres des ouvrages écrits par les clowns élisabéthains contribuent à brouiller la limite entre les figures du « *fool* », du « *clown* »

19. Juliet DUSINBERRE, *op. cit.*, p. 97-99.

20. WILES, *op. cit.*, p. 139-140.

21. La distinction est au cœur du *Foole upon Foole* d'Armin. Voir WILES, *op. cit.*, p. 139.

22. « *The word was evidently borrowed from Low German, although a spurious etymology from the Latin colonus — a tiller of the soil — was posited by some Elizabethans. The use of “clown” to refer to a type of comic performer is marginally later, and may be traced back to Tarlton, in whose person the twin meanings of “comedian” and “rustic” were rendered indisseverable* ». « Le mot est emprunté de manière évidente au bas allemand, bien qu'une fausse étymologie qui le relie au latin *colonus* — celui qui laboure la terre — soit défendue par certains Élisabéthains. L'utilisation du mot “clown” pour renvoyer à un type d'acteur comique ne survient que plus tard de façon marginale et peut remonter à Tarlton en qui les deux sens de “comique” et “rustique” sont devenus indissociables. » WILES, *op. cit.*, p. 61.

23. LAROQUE, *op. cit.*, p. 47-49.

et du « jester » (bouffon). En effet, en 1600 Robert Armin publie *Quips vpon questions, or, A clownes conceite [...] By Clunnyco de Curtanio Snuffe* (« Réponses malicieuses ou les bons mots d'un clown [...] par Snuff, le Clown du Théâtre du rideau ²⁴ »). En 1600 puis 1605 il publie *Foole upon foole, or, Six sortes of sottes. A flat foole, a leane foole, a merry foole, and a fatt foole, a cleane foole, a verrie foole. Shewing their liues, humours and behaiours, with their want of wit in their shew of wisdom. Not so strange as true* ²⁵ (« De Fou en fou, ou six espèces de sots. Du simple fou, du maigre fou, du joyeux fou, du gros fou, du pur fou, du vrai fou. Montrant leurs vies, leurs humeurs, leurs habitudes, leur manque d'esprit dans leur apparente sagesse. Pas aussi étrange que vrai. »). En 1608 paraît, toujours sous la plume d'Armin, *A nest of ninnies Simply of themselues without compound. Stultorum plena sunt omnia* ²⁶ (« Un nid de sots, tout simplement. Il y a des fous partout »). Parfois attribué à Armin, l'ouvrage intitulé *Tarltons newes out of purgatorie Onely such a iest as his iigge, fit for gentlemen to laugh at an heure, &c. Published by an old companion of his, Robin Goodfellow* (Londres, 1590, « Des nouvelles de Tarlton au Purgatoire, une plaisanterie qui ressemble à ses danses, qui font rire les gentilshommes pendant une heure, publié par un vieux compagnon, Robin Bon Compère ²⁷ »), relie la figure du clown et la danse qui le caractérisait, la « Jig », aux « jests », terme qui renvoie à la bouffonnerie mais dont il faut rappeler qu'il est lié au mot français « geste », dérivé du Latin « gesta » qui renvoie à des exploits, des hauts-faits et est associé notamment à des combats verbaux ²⁸.

Les ouvrages critiques et historiques qui explorent la figure du « clown » à l'époque élisabéthaine révèlent eux aussi le brouillage entre « fool », « jester » et « clown ». Par exemple, dans l'index des personnages intervenant dans les pièces de 1500 à 1660, *An Index of Characters in Early Modern English Drama* ²⁹, pour le personnage « Clown », on trouve le renvoi suivant : « see

24. Londres, 1600, STC (2^e éd.), 775.5.

25. *Op. cit.*, nous traduisons.

26. Londres, STC (2^e éd.), 772.7. Le terme « ninny » qui rappelle la déformation de « Ninus » dans *Le Songe d'une Nuit d'été* (3.1.91-92), renvoie à la figure de l'innocent. Londres, STC (2^e éd.), 772.7.

27. STC (2^e éd.), 23685.

28. Voir l'ouvrage sur la plaisanterie (*jesting*) de Chris HOLCOMB, *Mirth Making. The Rhetorical Discourse on Jesting in Early Modern England*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001, p. 34-35.

29. Thomas L. BERGER, William C. BRADFORD et Sidney L. SONDERGARD, *An Index of Characters in Early Modern English Drama. Printed Plays 1500-1660. Revised edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Coxcomb(s), *Fool(s)*, *Jester(s)* ». Le terme « *coxcomb* » est une métaphore lexicalisée qui renvoie au chapeau, en forme de crête, porté par le bouffon. Dans le catalogue publié en 1998 intitulé *Fools and Jesters in Literature, Art and History*, on trouve mentionnés les « clowns » Tarlton, Armin ou Kemp, aux côtés de personnages comme Falstaff et Hamlet³⁰. Ce mélange traduit la porosité des limites, lorsqu'il s'agit du clown, entre personnage et acteur et entre différentes figures et modes comiques que le clown semble catalyser. Dans l'ouvrage *Fools and Jesters at the English court* (1998) de John Southworth, le chapitre 14 est consacré aux « *Player fools* », c'est-à-dire à Tarlton, Kemp et Armin. Le clown constitue l'une des catégories de « bouffons » disséqués par Victor Bourgy dans son ouvrage consacré au Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle³¹. Dans l'ouvrage intitulé *Wise Fools in Shakespeare*, Robert H. Goldsmith consacre son chapitre 2 à l'émergence du Fou au théâtre (« *Emergence of the stage fool* ») tandis que le chapitre 3 s'intitule « *Elizabethan Fools and Clowns*³² ». David Wiles utilise quant à lui souvent le double clown/fool. Quant aux définitions actuelles proposées par l'*Oxford English Dictionary* (OED), elles entretiennent ce télescopage puisque le mot « *fool* » y est défini en ces termes : « *One who professionally counterfeits folly for the entertainment of others, a jester, clown* » (« *Personne qui a pour profession de feindre d'être fou, pour divertir les autres, un bouffon, un clown* »). Le mot « *clown* » (sens 2) est quant à lui défini comme suit : « *a. A fool or jester, as a stage-character (? orig. representing a rustic buffoon), or (in Shakespeare) a retainer of a court or great house* » (Fou ou bouffon sur scène (? représentant à l'origine un bouffon rustique) ou (chez Shakespeare) au service d'une cour ou d'une Grande Maison).

Ce brouillage est au cœur de *As You Like It* qui, comme son titre (*Comme il vous plaira*) l'indique, cultive la perspective et où Touchstone est appelé « *The clownish fool* » par Rosalind au début de la pièce (1.3.129). L'expression semble oxymorique car le terme « *clown* » évoque la rusticité tandis que le mot « *fool* » renvoie à la catégorie des Fous de cour dont Touchstone se réclame tout au long de la pièce. Le clown est ici mélange paradoxal de raffi-

30. Vicki K. JANIK (éd.), *Fools and Jesters in Literature, Art and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1998.

31. Victor BOURGY, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle* (thèse de l'université Lille III), Paris, éditions universitaires, 1975. Victor BOURGY, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle (1495-1594)*, Paris, O.C.D.L., 1969.

32. Robert H. GOLDSMITH, *Wise Fools in Shakespeare*, Liverpool, Liverpool University Press, 1974 [1955].

nement et de balourdise. Au-delà de cette hybridité qui fait vaciller la limite entre l'acteur clown et le personnage de fou qu'il endosse, l'expression constitue un clin d'œil à l'acteur-clown Armin qui jouait vraisemblablement le rôle de Touchstone. « *Clownish fool* » : voilà Touchstone désigné comme un être hybride, propice à l'injure.

2 Espèces de Clowns!

Ce type de clin d'œil faits aux comédiens derrière les personnages n'est pas rare : dans la deuxième partie d'*Henry IV*, par exemple, le personnage du Beadle (bedeau) est l'objet d'injures, telles que « *atomy* » (5.4.29), version défigurée de « *anatomy* », « *you thin man in a censer* » (5.4.18-19), « *you filthy famish'd correctioner* » (5.4.20), « *Goodman death, goodman bones* » (5.4.28), « *you thin thing* » (5.4.30), « *you rascal* » (5.4.30), injures qui renvoient toutes à la maigreur du comédien John Sincklo qui jouait vraisemblablement le rôle³³. « L'anatomie du clown », pour reprendre l'expression de Philippe Goudard³⁴, est présente dans les pièces, comme le rappelle aussi David Wiles, et cette anatomie nourrit nombre d'injures. Lorsque dans *Troilus and Cressida*, Thersites est appelé « *thou crusty botch of nature* » (5.1.5, expression qui renvoie à une bosse, une tumeur, un ulcère), on sent là une allusion au physique grotesque d'Armin connu pour sa petite taille. De même, David Wiles voit dans les figures de chien associées au cynique Apemantus dans *Timon d'Athènes*, le reflet du physique cynique (*dog-like*) d'Armin qui jouait probablement le rôle³⁵. Le physique grotesque associé au clown élisabéthain contribue à en faire un carrefour ou un catalyseur privilégié d'injures qui le placent au cœur de l'univers carnavalesque tel qu'il a été décrit par Bakhtine³⁶.

La figure du clown-acteur transperce également le script lorsque Sir Toby s'exclame dans *La Nuit des Rois* : « *A plague o' these pickle herring!* » (1.5.116-117)/ « Maudits soient les harengs au vinaigre! » L'expression

33. Voir l'édition Arden (Second series) de *Henry IV part 2*, éd. A. R. Humphreys, Londres et New York, Routledge, 1967, p. 177. À propos de ces injures, voir Nathalie VIENNE-GUERRIN, *Shakespeare's Insults. A Pragmatic Dictionary*, Londres, Bloomsbury, 2016.

34. Philippe GOUDARD, *Anatomie d'un clown*, avec des textes de Marion AUBERT et Daniils HARMS, Vic la Gardiole, L'Entretemps, coll. « Scénogrammes », série Canevas, 2005.

35. WILES, *op. cit.*, p. 155.

36. Michael BAKHTIN, *Rabelais and His World* [1965], trad. Hélène Iswolsky, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1984.

renvoie au premier abord aux harengs au vinaigre qui causent quelques inconforts digestifs chez Sir Toby Belch (*belch* signifie roter), le bien nommé. Mais Keir Elam, dans son édition Arden de la pièce³⁷, suivant l'*Oxford English Dictionary*, mentionne un autre sens. Dans le contexte de la pièce qui met en scène le « clown » Feste, il est possible que le terme renvoie à un clown allemand « *pickle-herring* », qui est devenu un type de clown au XVII^e siècle³⁸. Il est tentant de considérer cette possibilité car l'exclamation précède immédiatement une adresse au Clown Feste : « *How now, sot ?* ». Il semble que Toby maudisse ici à la fois le Fou/clown et la nourriture dans ce « *pickle-herring* »³⁹.

Le terme « clown » est cerné de mots tels que « *jester* », « *fool* », « *juggler* » (jongleur), « *antic* » (grotesque), « *minstrel* » (lié à « ménestrel »), « *sot* » ou « *patch* »⁴⁰ qui sont tous chargés d'un potentiel injurieux. Le terme « clown » renvoie à une infériorité sociale et traduit le regard condescendant et méprisant que le citadin porte sur le campagnard. Les dictionnaires de l'époque traduisent bien l'équivalence entre le clown et ces créatures ig-nobles que sont le « *knave* » (valet/canaille) ou le « *villain* » (vilain). Le dictionnaire français-anglais de Randall Cotgrave publié en 1611⁴¹ associe le terme « clown » à d'autres mots tels que « *barbarous* » (entrée Barbare), « *filthie knaue, or clowne; a raskall, bisonian, base humored scoundrell* » (sale vaurien ou clown; gredin, besogneux, vaurien de basse humeur; entrée Bisongne, as Bison). On fait alors le saut, comme c'est très souvent le cas en matière d'injure, du sens social des mots à un sens moral, « *scoundrel* » et « *rascal* » renvoyant à des images de coquins, de voyous, de fripons. À l'entrée « Lourdaut », on trouve le mot « *clown* » intégré à une définition qui ressemble à un chapelet d'injures « *A sot, dunce, dullard, grotnoll* (tête grotesque), *iobernoll, blockhead* (idiot); *a lowt, lob* (= A country bumpkin : a clown, lout), *luske*

37. *Twelfth Night*, éd. Keir Elam, Arden (Third series), Londres, Cengage Learning, 2008, p. 192.

38. OED : « comic character Pickelhering [that] quickly became a stock figure in German farce » and that « German *Pickelhering* had acquired the generic sense "clown" by the mid 17th cent ». À propos de Pickle Herring, voir Willem SCHRICKX, « "Pickleherring" and English Actors in Germany », *Shakespeare Survey*, 36 (1983) : p. 135-148.

39. Voir VIENNE-GUERRIN, *op. cit.*, p. 231-232.

40. Le terme serait étymologiquement lié au surnom de Thomas (?) Sexten or Sexton, bouffon employé par le Cardinal Wolsey et ensuite par Henry VIII. Voir VIENNE-GUERRIN, *op. cit.*, p. 321-322.

41. Randall COTGRAVE, *A dictionarie of the French and English tongues*, Londres, 1611, STC (2nd ed.), 5830.

(paresseux), boore (paysan), clowne, churle, clusterfist (rustre, idiot); a proud, ignorant, and vnmannerlie swaine (godelureau) ». Le terme « rustault » est traduit par la liste suivante : « A clowne, boore, churle, hob, hinde, swayne, lobcocke, rude or vnmannerlie lozell (vaurien, lié au verbe lose) ». Et l'on trouve bien sûr « Clown » en bonne place dans l'entrée « vilain ». Chez Cotgrave, la seule occurrence du terme « Clown » dans son sens 2 apparaît dans l'entrée « Simagrée » qui renvoie aux grimaces faites par le bouffon ou le clown : « A wry mouth, or filthie face, the countenance of a leaster, or Clowne in a Play, made to prouoke laughter ». Le mot « juggler » est utilisé comme injure dans *Le Songe d'une Nuit d'été* (3.2.283) lors de la querelle entre Hermia et Héléna. Ironiquement, Hermia semble attribuer à Héléna les acrobaties et les tours de passe-passe exécutés par Puck. Le terme est associé à l'image d'une voleuse (« you thief of love », 3.2.284). Le mot « jester » est lancé et reçu comme une injure dans *Beaucoup de bruit pour rien* où Benedict s'insurge de ce que Beatrice l'ait appelé « *The Prince's jester, a very dull fool* » (2.1.127). Le terme « coxcomb » qui renvoie au chapeau à crête porté par les Fous est régulièrement utilisé comme une injure dans le corpus shakespearien et signifie la bêtise. Dans *The English Clown tradition from the Middle Ages to Shakespeare*, Robert Hornback étudie, dans un chapitre intitulé « *Folly as proto racism* », une tradition ancienne de clown noir⁴². À la lumière de cette étude, on est tenté d'entendre d'une oreille neuve l'injure « *murderous coxcomb* » qu'Émilie lance à Othello à la fin de la pièce (5.2.240). Le personnage qui a été présenté comme grotesque, grimaçant, monstrueux, excessif tout au long de la pièce, pourrait bien incarner un sublime clown tragique, objet de quolibets et souffre-douleur que Iago fait danser du début à la fin. Sachant que la « *Morris dance* » est lié au terme « *Moorish* » et que l'un des accessoires de cette danse est le mouchoir (« *the handkerchief* »), cette lecture d'*Othello* a de quoi séduire.

La figure du clown/fou est également associée à des figures animales. Dans le dictionnaire anglais-italien de John Florio, *A World of words* (1598), le terme « *fool* » est associé à la figure de l'âne (« *Asinesco, asselike, like an asse or a foole* ») et du singe « *Babbione : a great babuine, monkie or ape, a gull, a sot, a ninnie, a foole* » et Babbuino, « *Baboino, an ape, a monkey, a babuine. Also a stammering fellow, a foole, an asse, a doult* »), qui tous deux sont réputés

42. Robert HORNBACK, *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*, Cambridge, D.S. Brewer, 2009, chap. 1, p. 24-62.

pour leurs attributs sexuels et font partie de l'univers carnavalesque et grotesque décrit par Michael Bakhtine et François Laroque.

Aussi n'est-il pas étonnant que Falstaff, dans *Les Joyeuses commères de Windsor* traite ses deux compères Pistol et Nym de « paire de babouins » (« *Gemini of baboons* », 2.2.10). La figure du babouin, décrit par Topsell⁴³ comme ayant une tête de chien et réputé pour sa capacité à imiter les humains, est selon François Laroque⁴⁴ à l'origine de la figure festive appelée « *Bavian* », qui signifie « *Fool* » et renvoie à un danseur de morrisque en costume de singe, image qui sied à l'univers festif des *Joyeuses Commères de Windsor*. Pas étonnant non plus que Caliban traite Trinculo de « *jesting monkey* » (3.2.46). David Wiles⁴⁵ mentionne le lien entre le clown et le mot « *jackanape* » (polisson).

Quant à l'association du « clown » et de l'âne, elle apparaît dans toute sa splendeur lorsque Dogberry dans *Beaucoup de bruit pour rien*, se fait traiter d'âne et répète l'injure à l'envi. Le mot lui est appliqué huit fois : « *Away, you are an ass; you are an ass* » (4.2.71). Au-delà de l'ironie dramatique qui fait du clown, de l'âne, de l'innocent ou de l'ignorant, la source de connaissance et de révélation dans la pièce, Shakespeare utilise ici le terme « *ass* » comme un terme injurieux particulièrement traumatisant pour le pauvre Dogberry dont la réaction confirme qu'il est bel et bien « *an ass* ». En effet à l'occasion de l'un de ses pataquès, caractéristiques du clown, Dogberry mentionne les oreilles d'âne (« *Dost thou not suspect my place? Dost thou not suspect my years* »?), incluant un jeu de mot sur « *years/ears* », années/oreilles) (4.2.72-73⁴⁶) avant d'exiger qu'il soit écrit noir sur blanc qu'il est un « *âne* » :

O that he (the Sexton) were here to write me down an ass! But masters, remember that I am an ass; though it be not written down, yet forget not that I am an ass. [...]
O that I had been writ down an ass.

(*Beaucoup de bruit pour rien*, 4.2.73-84)

43. Voir Edward TOPSELL, *The historie of foure-footed beastes*, Londres, 1607, STC (2^e éd.), 24 123, p. 10-12.

44. LAROQUE, *op. cit.*, p. 126.

45. WILES, *op. cit.*, p. 169.

46. Voir A. R. HUMPHREYS (éd.), *Much Ado About Nothing*, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1981, p. 190. Humphreys note : « *Dogberry appears unwittingly to achieve a pun. Years could be a variant of ears, as in the phrase "as long as donkeys' years"* ». Humphreys mentionne également l'Interlude anonyme *Misogonus*, I. ii. 63-4 (c. 1570) où le Fou déclare : « *Nothinge greves me but my yeares be so longe/ my master will take me for balames asse* ». Humphreys cite d'après T. W. CRAIK, « *Much Ado About Nothing* », dans *Scrutiny*, éd. F. R. Leavis, vol. xix, Cambridge, England, 1952-1953, p. 309.

Pourquoi n'est-il plus là pour écrire que je suis un âne ? Messieurs, nonobstant, rappelez-vous que je suis un âne [...] Ah, je regrette qu'il ne soit pas écrit noir sur blanc que je suis un âne ⁴⁷ !

Dans un ouvrage consacré à l'imagerie animale, *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal*, A. E. Yoder évoque l'association entre les oreilles d'âne et la coiffe du Fou ⁴⁸. N'ayant de cesse de répéter qu'il est un âne, Dogberry s'empêtre dans ses oreilles, s'enfonce en entretenant la mémoire d'une insulte qui le mène à dresser l'auto-portrait d'un clown. Dans *Shakespeare After all*, Marjorie Garber ⁴⁹ note que le rôle de Dogberry était joué à l'origine par Will Kemp, l'acteur-clown qui incarnait Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* et elle imagine que les spectateurs faisaient sans doute le lien entre l'âne Dogberry et l'âne Bottom : « Il avait été noté que Dogberry/Kemp était un âne », écrit-elle. En répétant « souvenez-vous que je suis un âne ⁵⁰ », Dogberry/Kemp formule un véritable panégyrique en l'honneur de la figure clownesque au cours d'une scène où l'âne, comme dans le *Songe*, se change en merveille du monde. L'injure faite au clown se métamorphose alors en louange. Il n'est pas impossible qu'il y ait derrière cette injure qui tourne à l'éloge et constitue un exemple criant de ce que Bakhtine appelle le « double ton du mot ⁵¹ », l'éloge paradoxal que Gabriel Harvey rédigea en 1593 en l'honneur de l'âne, *Pierces supererogation or A new prayse of the old Asse* (Londres, 1593) où, en réponse à un texte de Thomas Nashe, il consacre ses pages à chanter les louanges de l'âne. On peut ne voir dans le texte de Shakespeare que de l'ironie mais on peut aussi y entendre un hymne à la figure du clown, un clown qui aspire à la reconnaissance, une créature orale qui aspire à laisser une trace : si seulement, nous dit-il,

47. *Beaucoup de bruit pour rien*, trad. Jean-Michel Déprats, Montreuil, éditions Théâtrales, 2004.

48. Audrey Elizabeth YODER, *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal*, New York, King's Crown Press at Columbia University, 1947. « Some theatre historians [...] recognize the "hanging eares" of the ass in the eared Fool's cap, worn up to Shakespeare's time. » (p. 31).

49. Marjorie GARBER, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon, 2004. « The role of Dogberry was originally played by Will Kemp, the same actor who played Bottom in A Midsummer Night's Dream, and we might imagine that spectators would make this connection. Dogberry/Kemp had already been "writ down an ass," with equal insouciant triumph, in Shakespeare's earlier play » (p. 389).

50. « And masters, do not forget to specify, when time and place shall serve, that I am an ass » (5.1.245-248).

51. Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 428-432 et *passim*.

on mettait mon rôle de clown par écrit. Que ne met-on par écrit quel âne je suis. On entrevoit ici l'ombre d'un être si exceptionnel qu'il doit rester à jamais gravé dans les mémoires.

3 « The lantern in the poop » : comme le nez au milieu de la figure

On trouve le même phénomène d'hybridation entre l'éloge et l'injure lorsque Falstaff décrit le nez rouge de Bardolph dans la première partie d'*Henry IV* :

FALSTAFF. — *Do thou amend thy face, and I'll amend my life. Thou art our admiral, thou bearest the lantern in the poop — but 'tis in the nose of thee. Thou art the Knight of the Burning Lamp.*

BARDOLPH. — *Why, Sir John, my face does you no harm.*

FALSTAFF. — *No, I'll be sworn; I make as good use of it as many a man doth of a death's head, or a memento mori. I never see thy face but I think upon hell-fire, and Dives that lived in purple — for there he is in his robes, burning, burning. If thou wert any way given to virtue, I would swear by thy face; my oath should be 'By this fire, that's God's angel!' But thou art altogether given over, and wert indeed, but for the light in thy face, the son of utter darkness. [...] O, thou art a perpetual triumph, an everlasting bonfire-light! Thou hast saved me a thousand marks in links and torches, walking with thee in the night betwixt tavern and tavern. [...] I have maintained that salamander⁵² of yours with fire any time this two-and-thirty years, God reward me for it!* (3.3.23-47)

FALSTAFF. — Corrige ta figure, et je corrigerai ma vie; tu es notre vaisseau amiral; tu portes la lanterne en poupe, je veux dire sur ton nez : tu es le chevalier de la lampe embrasée.

BARDOLPH. — Voyons, Sir John, ma figure ne vous fait aucun mal.

FALSTAFF. — Pour ça, non, je le jure; j'en fais un aussi bon usage que certains d'une tête de mort ou d'un *memento mori*. Car je ne vois jamais ta face sans penser aux feux de l'enfer et au mauvais riche qui vivait dans la pourpre : je le vois là dans sa robe rouge, il brûle, il brûle. Si tu étais un peu porté à la vertu, je jurerais par ta figure et mon serment serait : « Par ce feu, qui est l'ange du seigneur ! ». Mais tu es complètement emporté par le vice; et sans cette lumière qui éclaire ton visage, tu serais en vérité le fils des plus noires

52. Dans son ouvrage intitulé *Palladis Tamia*, Francis Meres propose une réflexion sur le surnom dans un chapitre intitulé « An ill Name » et lie le nez rouge à la figure de la salamandre. Francis MERES, *Palladis Tamia* (The second part of *Wits Common-Wealth*), Londres, 1598, STC (2^e éd.), 17 834, fol. 214v.

ténèbres. [...] Oh, tu es une perpétuelle retraite au flambeau, un éternel feu de joie ! À marcher avec toi la nuit, de taverne en taverne, j'ai économisé mille marcs de flambeaux et de torches [...]. Tu es une salamandre dont j'ai continuellement entretenu le feu depuis trente-deux ans et que Dieu m'en récompense⁵³ !

Le clown Falstaff semble nous décrire ici le nez rouge du clown qui tout à la fois figure et défigure. Falstaff fait du visage de Bardolph et en particulier de son nez le sujet d'une sorte de contre-blason. Le nez rouge est ici marqueur d'ivrognerie et de vie « *thou art a perpetual triumph* » mais il est aussi signe de vanité, *memento mori* qui contient en creux la figure de Yorick. Comme le passage sur l'âne de Dogberry, ce discours est à double entrée. Injure faite au nez de Bardolph, il est aussi un hymne chanté par le clown à la figure du clown évoquant le feu de l'enfer ainsi que le feu de joie, et annonçant la chanson de Ravenscroft sur le « Jolly jolly red nose » (1614⁵⁴). Le nez que décrit Falstaff est un nez joyeux, créateur et salvateur qui rappelle néanmoins perpétuellement la fragilité des choses.

On entrevoit dans ce nez ce qui constitue sans doute l'un des traits les plus saillants du clown qui ont émergé de cette étude lexicale : l'alliage du grotesque et du sublime. C'est ce mélange de la matière et de l'esprit qui explique que, dans *Mesure pour mesure*, le clown Pompey Bum (Pompey Lecul) puisse s'inverser en « *Pompey the great* » (Pompey le Grand, 2.1.209-10). C'est ce mélange du haut et du bas corporel qui explique que la figure soit porteuse finalement d'autant d'éloge que d'injures. Jaques, le mélancolique de *Comme il vous plaira*, l'a bien compris, qui rêve d'être bouffon, lorsqu'après avoir rencontré Touchstone, il s'exclame en une forme d'éloge paradoxal : « *O noble fool, / A worthy fool – Motley's the only wear* », « Ô noble fou, / Excellent fou ! L'habit bariolé est le seul de mise⁵⁵ » (2.7.33-34). La richesse du clown vient de cette alliance du sublime et du grotesque, de cette ambivalence qui fait dire au Bouffon de *Comme il vous plaira* que mûrissement et pourrissement vont de pair : « *we ripe and ripe, [...] we rot and rot* » (2.7.26-27). Le lexique du clown est tout aussi bariolé, *mot-ley*, que son habit. Le clown, c'est cette bigarrure qui fait l'envie du sombre Jaques et que l'on retrouve dans l'un des mots qui décrit le clown : le terme « patch »

53. Traduction de Jean-Michel Déprats, dans Jean-Michel DÉPRATS et Gisèle VENET (dir.), *Shakespeare. Histoires*, Pléiade, Paris, Gallimard, 2008, p. 371.

54. Voir Thomas RAVENSCROFT, « *Of all the birds* » : www.pbm.com/~lindahl/ravenscroft/songbook/birds.html (consulté le 17 avril 2016).

55. *Comme il vous plaira*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2014.

précédemment évoqué renvoie à une pièce de ce vêtement bigarré auquel aspire Jaques, un instant, avant de se retirer dans une grotte à la fin de la pièce. C'est que, cet habit bariolé, tout le monde ne sait pas le porter.

Ouvrages cités

ANONYME, *No-body, and some-body*, Londres, 1606, STC (2^e éd.) / 18 597.

ARCHDEACON Anthony, « The publication of *No-body and Some-body* : humanism, history and economics in the early Jacobean public theatre », *Early Modern Literary Studies*, 2012. <http://extra.shu.ac.uk/emls/16-1/archnobo.htm>.

ARMIN Robert (?), *Tarltons newes out of purgatorie Onely such a iest as his iigge, fit for gentlemen to laugh at an houre, &c. Published by an old companion of his, Robin Goodfellow*, Londres, 1590, STC (2^e éd.), 23 685.

ARMIN Robert, *Foole vpon foole, or Six sortes of sottes A flat foole a leane foole a merry foole and a fatt foole. A cleane foole. A verry foole. Shewing their liues, humours and behauiours, with their want of wit in their shew of wisdom [...]*, Londres, 1600, STC (2^e éd.) / 772.3.

ARMIN Robert, *Quips vpon questions, or, A clownes conceite on occasion offered bewraying a morrallised metamorphoses of changes vpon interrogatories : shewing a litle wit, with a great deale of will; or in deed, more desirous to please in it, then to profite by it. Clapt vp by a clowne of the towne in this last restraint, hauing litle else to doe, to make a litle vse of his fickle muse, and carelesle carping. By Clunnyco de Curtanio Snuffe*, Londres, 1600, STC (2^e éd.), 775.5.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BAKHTIN Michael, *Rabelais and His World* [1965], trad. Hélène Iswolsky, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1984.

BAKHTIN M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, éd. Michael HOLQUIST, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 2004 [1981].

BELL Robert H., *Shakespeare's Great Stage of Fools*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

- BERGER Thomas L., BRADFORD William C. et SONDERGARD Sidney L., *An Index of Characters in Early Modern English Drama. Printed Plays 1500-1660. Revised edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BOURGY Victor, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle* (Thèse de l'université Lille III), Paris, éditions universitaires, 1975.
- BOURGY Victor, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle (1495-1594)*, Paris, O.C.D.L., 1969.
- COTGRAVE Randall, *A dictionarie of the French and English tongues*, Londres, 1611, STC (2^e éd.), 5830.
- DÉPRATS Jean-Michel (trad.), *Mesure pour mesure*, Éditions Théâtrales, 2001.
- DÉPRATS Jean-Michel (trad.), *Hamlet*, dans Déprats Jean-Michel (dir.), avec le concours de Venet Gisèle, *Shakespeare, Tragédies*, Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.
- DÉPRATS Jean-Michel (trad.), *Beaucoup de bruit pour rien*, Éditions Théâtrales, 2004.
- DÉPRATS Jean-Michel et Venet Gisèle (dir.), *Shakespeare. Histoires*, Pléiade, Paris, Gallimard, 2008.
- DÉPRATS Jean-Michel (trad.), *Comme il vous plaira*, Paris, Gallimard, 2014.
- DUSINBERRE Juliet (éd.), *As You Like It*, The Arden Shakespeare (Third series), Londres, Thomson Learning, 2006.
- ELAM Keir (éd.), *Twelfth Night*, Arden (Third series), Londres, Cengage Learning, 2008.
- GARBER Marjorie, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon, 2004.
- GOLDSMITH Robert H., *Wise Fools in Shakespeare*, Liverpool, Liverpool University Press, 1974 [1955].
- GOUDARD Philippe, *Anatomie d'un clown*, avec des textes de Marion Aubert et Daniils Harms, Vic la Gardiole, L'Entretemps, coll. Scénogrammes, série Canevas, 2005.
- HARVEY Gabriel, *Pierces supererogation or A new prayse of the old Asse*, Londres, 1593.
- HOLCOMB Chris, *Mirth Making. The Rhetorical Discourse on Jestin in Early Modern England*, Columbia, University of South Carolina Press, 2001.
- HORNBACK Robert, *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*, Cambridge, D.S. Brewer, 2009.

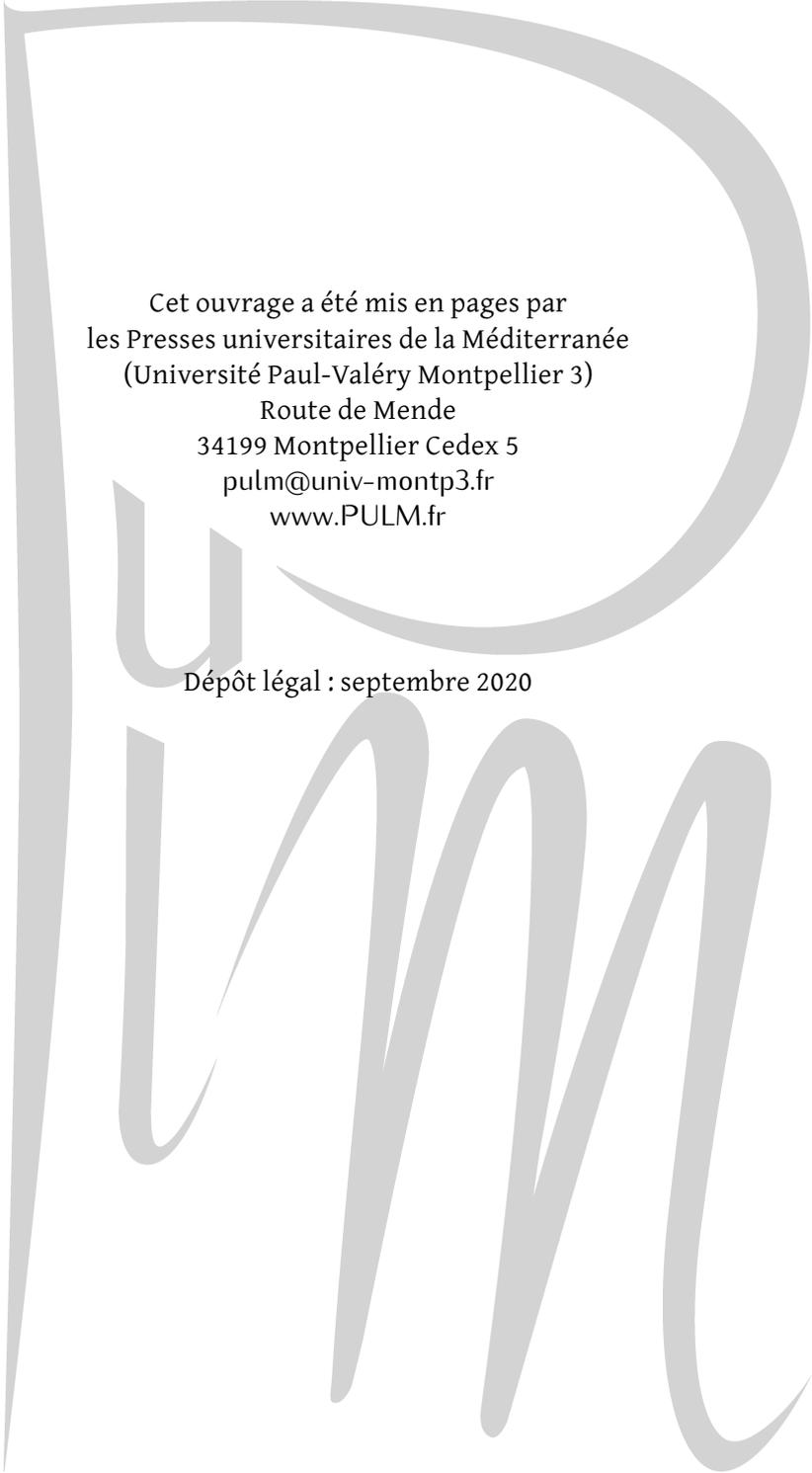
- HUMPHREYS A. R. (éd.), *Henry IV part 2*, Arden (Second series), Londres et New York, Routledge, 1967.
- HUMPHREYS A. R. (éd.), *Much Ado About Nothing*, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1981.
- JANIK Vicki K. (éd.), *Fools and Jesters in Literature, Art and History. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1998.
- LARGUÈCHE Évelyne, *L'injure à fleur de peau*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- LARGUÈCHE Évelyne, *Espèce de...! Les lois de l'effet injure*, Université de Savoie, 2009.
- LAROQUE François, *Shakespeare et la Fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- LLANO Stephen, « The Clown as social critic : Kerouac's vision », dans Ross David (éd), *Clowns, Fools and Picaros. Popular forms in theatre, fiction and film*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 195-209.
- MERES Francis, *Palladis Tamia (The second part of Wits Common-Wealth)*, Londres, 1598, STC (2nd ed.), 17 834.
- OTTO Beatrice K., *Fools Are Everywhere, The Court Jester Around the World*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2001.
- PALFREY Simon et STERN Tiffany, *Shakespeare in Parts*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- PREISS Richard, *Clowning and Authorship in Early Modern Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- SHAKESPEARE William, *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies, A Facsimile of the First Folio, 1623*, introduction by Doug Moston, New York et Londres, Routledge, 1998.
- SCHRICKX Willem, « "Pickleherring" and English Actors in Germany », *Shakespeare Survey*, 36 (1983) : p. 135-148.
- 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.
- SOUTHWORTH John, *Fools and Jesters at the English Court*, Stroud, Sutton Publishing, 1998.

- STERN Tiffany, *Making Shakespeare, from stage to page*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- TOPSELL Edward, *The historie of foure-footed beastes*, Londres, 1607, STC (2nd ed.)/ 24 123.
- VIENNE-GUERRIN Nathalie, *Shakespeare's Insults. A Pragmatic Dictionary*, Londres, Bloomsbury, 2016.
- WEIMANN Robert, *Author's pen and actor's voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WILES David, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- YODER Audrey Elizabeth, *Animal Analogy in Shakespeare's Character Portrayal*, New York, King's Crown Press at Columbia University, 1947.

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

