



HAL
open science

Le clown shakespearien sur la scène contemporaine : l'héritage élisabéthain revisité au Festival d'Avignon

Florence March

► **To cite this version:**

Florence March. Le clown shakespearien sur la scène contemporaine : l'héritage élisabéthain revisité au Festival d'Avignon. Nathalie Vienne-Guerrin; Philippe Goudard. Figures du clown, sur scène, en piste et à l'écran, Presses Universitaires de la Méditerranée, pp.79-94, 2020, Cirque, 978-2-36781-332-5. halshs-03048166

HAL Id: halshs-03048166

<https://shs.hal.science/halshs-03048166>

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.

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 shakespearien sur la scène contemporaine : l'héritage élisabéthain revisité au Festival d'Avignon

Florence MARCH

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

LES spécialistes de l'histoire du clown s'accordent à situer ses origines dans le théâtre élisabéthain. Le corpus shakespearien s'envisage donc comme un laboratoire du clown, un creuset d'expérimentations qui rendent la notion particulièrement difficile à cerner : les dénominations se chevauchent, faisant du vocable « clown » un carrefour lexical et sémantique et du personnage clownesque un carrefour des conventions dramatiques et scéniques.

La présente étude se propose de faire retour sur la figure du clown shakespearien par le biais de deux mises en scène contemporaines créées au Festival d'Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes : *Le Roi Lear* (1605-1606), revisité par Jean-François Sivadier en 2007 avec la collaboration artistique de Vincent Rouche et Anne Cornu ; et *Hamlet* (1601), que Thomas Ostermeier adapte en 2008 en s'inspirant de l'art cinématographique de Buster Keaton.

L'on s'intéressera au fou du roi Lear, l'amuseur professionnel, vecteur de la satire du dramaturge, désigné dans la pièce par sa fonction : « Fool », Le Fou. Le recrutement par la troupe de Shakespeare, en 1600, du clown Armin, intellectuel, compositeur de ballades et dramaturge, explique l'apparition d'un nouveau type de personnage dans le théâtre du Grand Élisabéthain,

le fou du roi, et le développement d'une nouvelle catégorie du répertoire clownesque, le « clown-fou¹ ».

Hamlet est la première pièce jouée par la troupe de Shakespeare après le départ de Kemp, son clown attiré, dont l'absence se fait cruellement sentir. La fonction clownesque se trouve diffractée à travers Hamlet, protagoniste ambivalent qui laisse planer le doute sur la nature de la folie, pathologique ou feinte, qui l'affecte, et le fossoyeur de l'acte V, scène 1, interprété par Armin. Le personnage mérite à double titre la désignation de « clown » dans le texte anglais, dont il illustre les deux acceptions déjà distinctes et reconnues à cette époque : d'une part le rustre, ici le fossoyeur qui creuse la terre, met en terre, et fait retour sur l'origine étymologique du mot, *clod*, la motte de terre ; d'autre part un type d'acteur comique. Pour David Wiles, le fossoyeur dans *Hamlet* relève de la catégorie du « clown orthodoxe », dans le droit fil des rôles de Kemp, puisqu'il fait coïncider la fonction comique avec l'origine étymologique du mot et celle, sociale, du personnage. On note toutefois un décalage entre la position sociale du fossoyeur et sa virtuosité verbale qui l'apparente au bouffon de cour. Le rustre revendique d'ailleurs le paradoxe :

Come, my spade. There is no ancient gentlemen but gardeners, ditchers, and gravemakers; they hold up Adam's profession.

Passe-moi la bêche. Il n'y a pas de plus ancienne noblesse que les jardiniers, les terrassiers et les fossoyeurs. Ils perpétuent le métier d'Adam².

Hybride, le rôle semble ainsi télescoper, dans cette pièce qui assure la transition entre Kemp et Armin, l'héritage de l'un et les compétences de l'autre, pour produire une autre version du « clown-fou ». Le Fou du roi Lear et le Rustre d'Hamlet explorent donc, sur deux modes différents les relations entre *clown* et *fool* dans le théâtre shakespearien.

Que devient le clown de la Renaissance anglaise à l'épreuve de la scène du XXI^e siècle ? Comment revisiter le texte shakespearien à la lumière

1. David WILES classe les rôles d'Armin en trois catégories : le *clown-fool* ou « clown-fou », le clown orthodoxe, les variantes non orthodoxes du personnage du « clown-fou » qui remettent en question les conventions établies. *Shakespeare's Clown. Actor and text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 144. Selon Wiles, en 1600 Armin jouait certainement au Théâtre du Globe pour la compagnie de Shakespeare qui s'appela « The Lord Chamberlain's Men » jusqu'en 1603. *Ibid.*, p. 138.

2. William SHAKESPEARE, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark / La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, 1603, trad. Jean-Michel Déprats, éd. bilingue, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002, 5.1.26-29.

des pratiques clownesques contemporaines ? Comment Sivadier et Ostermeier font-ils du clown élisabéthain un « poète en action », pour reprendre l'expression d'Henry Miller ³ ?

Le clown shakespearien, dont la fonction bouleverse l'ordre établi dans la pièce, trouve une résonance particulière dans le rituel festif qui, durant trois semaines chaque été, instaure un ordre alternatif dans la cité avignonnaise. Lorsque Jean Vilar crée le Festival d'Avignon en 1947, en pleine période de reconstruction nationale, il entend contribuer à l'avènement d'un nouvel ordre politique, citoyen, qui passe par un nouvel ordre culturel fondé sur la décentralisation et la démocratisation de la culture. Soixante ans plus tard, la notion vilarienne d'un théâtre populaire reste, à Avignon, fondamentalement liée à un dispositif d'accompagnement du public, à l'idée d'un spectateur participant ⁴. Vilar voulait faire du Festival non seulement une vitrine du théâtre contemporain, mais aussi un lieu de transmission et d'appropriation des corpus classiques au sens large. Depuis la création du Festival avec *La Tragédie de Richard II*, le théâtre de Shakespeare, auteur mythique s'il en est, jalonne les éditions, suscite chez le spectateur un horizon d'attente particulièrement exigeant et met les artistes au défi, surtout lorsqu'il s'agit de jouer dans la Cour. Dans ce contexte, le clown joue le rôle majeur du passeur. Il cristallise, dans les deux mises en scène à l'étude, le passage temporel du XVII^e au XXI^e siècles ; le passage géographique et culturel d'une tradition anglaise à un festival international, où elle se voit réappropriée tour à tour par des artistes français et la troupe allemande de la Schaubühne, dont le spectacle convoque le cinéma américain de Buster Keaton ; le passage entre le texte et la scène ; et enfin, entre la scène et la salle.

Deux scènes en particulier, qui s'articulent autour d'un écart, feront l'objet de micro-lectures. D'une part, la scène centrale de la tempête à l'acte III, scène 2 du *Roi Lear*, que Sivadier choisit de traiter sans aucun effet spécial, agit comme un révélateur du travail de clown mené par Nora Krief (Le Fou) et Nicolas Bouchaud (Lear) avec Anne Cornu et Vincent Rouche, phénomène encore accentué par l'accident de représentation qui se produisit le 23 juillet 2007. D'autre part, l'exposition du *Hamlet* d'Ostermeier antépose la scène du fossoyeur, dont elle propose une variation burlesque

3. Henry MILLER, *Le Sourire au pied de l'échelle*, traduction de l'anglais par G. Belmont, Paris, Buchet/Chastel, 2006, p. 115.

4. Jean VILAR fait référence au spectateur participant dans sa lettre à « Éducation et Théâtre » de mai 1951. *Jean Vilar par lui-même*, Avignon, éd. Maison Jean Vilar, 1991, p. 93.

et un changement de registre comique. L'écart entre la mise en scène et l'accident, les grammaires comiques élisabéthaine et contemporaine, ouvre un espace de négociation original et efficace entre ces textes devenus mythiques et leur mise en jeu dans un lieu tout aussi mythique, entre les comédiens et les spectateurs. Dans l'un et l'autre cas, le clown joue le rôle de pivot dans la transaction, négociant le contrat de spectacle. Figure de la licence poétique et de l'irrévérence, il tresse librement texte et improvisation, sujet sérieux et style disconvenant, et rend d'emblée caduque la dialectique de la fidélité et de la trahison qui conditionne souvent de manière réductrice la réception des œuvres mythiques. Vecteur emblématique du théâtre populaire shakespearien, dont Vilar s'est abondamment inspiré, le clown rompt avec la hiérarchie des textes et de leurs adaptations, et prône une relation dialogique entre l'œuvre-source et l'œuvre-cible, les artistes et leur public.

Dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, la tempête se construit par le verbe. L'architecture sonore des premiers vers de Lear se fonde, à l'image des tirades qui suivent, sur une gradation des monosyllabes vers des polysyllabes qui suggère l'amplification progressive de la tourmente, une accumulation d'allitérations, d'assonances, d'anaphores, d'épanalepses, de diacopes et autres figures de répétition et d'insistance :

*Blow, winds, and crack your cheeks! Rage, blow!
You cataracts and hurricanoes, spout
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!
[...]
Rumble thy bellyful; spit, fire! spout, rain ⁵!*

Soufflez, vents, à vous crever les joues! Hurlez! Balayez tout!
Vous, ouragans et cataractes, déversez-vous en trombes
Jusqu'à submerger nos clochers, noyer leurs coqs!
[...]
Fais gronder ton ventre! Crache le feu, déverse un déluge ⁶!

5. William SHAKESPEARE, *The History of King Lear (1605-1606) : The Quarto Text*, éd. John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor and Stanley Wells, *The Oxford Shakespeare : The Complete Works*, Oxford et New York : Oxford University Press, (1986) 2005, 3.2.1-3 et 14.

6. William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, trad. Pascal Collin, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2007, III.2, p. 85. La traduction nouvelle de Collin a été commandée spécifiquement pour la mise en scène de Sivadier.

La représentation de la tempête amorcée par le texte s'achève dans l'imagination du spectateur, selon le contrat de spectacle établi dans le prologue d'*Henry V* (1599) :

And let us [...]
On your imaginary forces work.
[...]
Piece out our imperfections with your thoughts [...]

Souffrez que nous [...]
Travaillions sur les forces de votre imagination.
[...]
Suppléez à nos imperfections par vos pensées ⁷ [...]

Du fait de l'« inadéquation irréductible à l'autre langue », pour reprendre les termes de Derrida, la traduction ne parvient jamais à tout véhiculer et reste par essence inachevée ⁸. Sivadier décortique les mécanismes de l'opération traduisante, et commence par exhiber ce qu'il reste de Shakespeare : une « trace pneumatique », du grec *pneuma*, le souffle, selon la formule de Vitez ⁹, dans une séquence de pantomime à laquelle il juxtapose ensuite la traduction française de Pascal Collin. C'est bien dans un souffle, et même dans un concours de soufflements, que débute la séquence. Le geste signale à la fois le projet dramaturgique de Sivadier et la fonction bouffonne du personnage, puisque l'étymologie du mot *bouffon* renvoie à l'italien *buffa* : plaisanterie, terme lui-même formé sur le radical onomatopéique *buff* qui dénote un gonflement des joues ¹⁰. Ce gonflement cristallise à lui tout seul le jeu clownesque, fondé en grande partie sur l'improvisation qui vient gonfler le texte, le rôle. De la même manière que Krief-Le Fou s'attache à remplir l'espace scénique, comme l'y invite le plateau nu voulu par Sivadier, elle comble les blancs du texte, gonflant ses propres répliques

7. William SHAKESPEARE, *The Life of Henry the Fifth / La Vie d'Henry V*, 1600, trad. Jean-Michel Déprats, éd. bilingue, dans *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2008, Prologue, v. 17-18 et 23.

8. Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 43. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

9. La formule de Vitez appliquée à Molière est reprise par Jean-Michel DÉPRATS dans sa réflexion sur la traduction de théâtre, dans « Retranslating Shakespeare for the Stage », in *Through Other Eyes. The Translation of Anglophone Literature in Europe*, dir. Trim Richard et Alatorre Sophie, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 85.

10. Dictionnaire *Le Robert*.

quand elle n'a pas recours à l'interpolation¹¹. L'improvisation, très prisée du public élisabéthain¹², est également, pour Vincent Rouche, le point d'entrée dans le travail de clown, lequel doit faire preuve d'une très grande disponibilité, selon Anne Cornu¹³. Dès lors, il n'est pas surprenant que les mécanismes d'improvisation fonctionnent à plein lors de la représentation du 23 juillet 2007. Ce soir-là, le spectacle est différé d'une heure par une violente averse qui anticipe de peu la tempête shakespearienne. Lorsqu'il commence enfin, le mistral malmène dangereusement la toile rouge plastifiée, tendue entre deux piquets de part et d'autre du plateau. Malgré les nombreuses fentes pratiquées pour offrir aussi peu de prise que possible au vent, elle se gonfle et claque violemment. Les spectateurs murmurent devant le spectacle inédit qui concurrence clandestinement la mise en scène officielle, jusqu'au moment où une rafale plus cinglante que les autres s'engouffre et rompt la toile. Deux lambeaux rouges flottent au bout de leur hampe, parodies de drapeaux balayant la scène de manière anarchique. C'est alors que Krief-Le Fou, qui depuis un moment arpente le plateau en bougonnant mécaniquement « Oh! Ça va, ça va », débordant, comme chaque soir, du texte-source et de la traduction de Collin, se tourne spontanément vers les deux mille spectateurs de la Cour d'honneur, ouvre grand les bras comme pour tous les étireindre d'un même geste rassurant et s'enquiert avec sollicitude « Ça va? »

Fidèle à la tradition clownesque depuis ses origines élisabéthaines, puisque Tarlton puis Armin rapportent dans leurs ouvrages respectifs qu'ils réagissent à des incidents, tels un chien qui aboie ou la présence d'un ivrogne dans le public¹⁴, Krief récupère l'imprévu pour l'intégrer à la

11. Victor BOURGY établit que le clown anglais du XVI^e siècle a recours à deux méthodes de base pour improviser : le gonflement du monologue bouffon et l'interpolation en cours de dialogue. *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle (c. 1495-1594)*, Paris, O.C.D.L., 1969, p. 397-400.

12. BOURGY souligne l'engouement du public du XVI^e siècle pour l'improvisation. *Ibid.*, p. 368. Le critique défend même la thèse selon laquelle, au temps de Shakespeare, le texte était au service du cabotinage du clown. *Ibid.*, p. 393.

13. « Mettre en ordre le chaos. Le travail et la grâce », interview de Vincent Rouche et Anne Cornu par Agnès BOURGEOIS, *Amateur/professionnel*, revue *Culture clown*, n° 10, octobre 2005, p. 12-15. Sur la question de la disponibilité du clown, Anne Cornu rejoint la définition du clown comme « personnage essentiellement indépendant et disponible » selon Bourgy. *Le Bouffon sur la scène anglaise, op. cit.*, p. 444-445.

14. Richard TARLTON, *Tarlton's Jestes Drawne into These Three Parts*, Londres, 1600, voir par exemple B2. Robert ARMIN, *Quips upon Questions. A Clown's Conceits on Occasion Offered*, Londres, W. Ferbrand, 1600. Les deux ouvrages constituent des recueils de bons mots. Tandis que

représentation, jouant aux frontières de l'illusion. La comédienne fait sien le comportement qui caractérise le personnage du clown-fou : l'insolence cadrée, l'écart toujours contrôlé. Force est de constater que Krief n'est pas sortie de son rôle. D'ailleurs, qui, de Krief ou du Fou, s'est adressé au public ? De manière significative, ce sont précisément l'accident, la faille dans la représentation, le risque de rupture du contrat de spectacle, qui révèlent la nature paradoxale du clown, le caractère indissociable de la personne et de la *persona*, du comédien et de son masque. Pour Anne Cornu, qui a travaillé avec Nora Krief et Nicolas Bouchaud, il faut allier « l'essence du clown et la singularité de la personne [...] et l'accident, heureux ou malheureux, devient tremplin pour aller plus haut, plus loin ¹⁵ ». De même, pour Jacques Lecoq, « le clown n'existe pas en dehors de l'acteur qui le joue ¹⁶ ». Selon lui, le public rit, non du personnage mais de la personne elle-même, mise à nu. Ici, le déchirement du voile rouge, seul ornement du plateau, fonctionne comme une métaphore de cette mise à nu, un révélateur. Évoluant en lisière de plateau lorsque l'accident se produit, le clown s'incarne dans un entre-deux, dans le brouillage des frontières entre scène et salle. « Ça va... Ça va ? » : Krief télescope les deux niveaux de communication, entre Lear et Le Fou d'une part et entre le public et les acteurs d'autre part, modifiant la nature de la relation théâtrale.

La transformation du leitmotiv grincheux en question pleine de sollicitude cristallise le lien de solidarité qui s'instaure entre regardants et regardés. Le contrat de spectacle se fait explicite. Le « ça va, ça va » mécanique fait place à un « ça va ? » vivant et chaleureux. Cette question, en effet, est loin d'être rhétorique. Elle appelle une réponse, instaure un échange. Le rire réflexe jusque-là conditionné par l'effet de répétition fait place à un autre type de rire, cathartique, libérateur. Le spectateur, qui jusque-là riait du Fou en train de se faire tancer par Lear, se prend à rire avec et par Le Fou de sa condition de spectateur et des contraintes qu'il subit et met à distance. Il est accompagné dans ce processus par Krief-Le Fou qui, d'une certaine façon, l'encourage à assumer sa position de spectateur. Par sa question, vecteur de solidarité, la jeune femme embarque le public dans la galère

celui de Tarlton consigne des anecdotes, celui d'Armin témoigne qu'il a retravaillé avec soin les éléments de base de ses improvisations en réponse à des amorces lancées par des spectateurs pendant les représentations.

15. Anne Cornu, page d'accueil du site web de la Compagnie du Moment, <http://compagniedumoment.com/>.

16. Jacques LECOQ, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997, p. 153.

des comédiens, comme pour lui dire qu'ils ont, plus que jamais, besoin de lui. Face à l'imprévu, le phénomène d'adaptation doit être à double-sens et la plasticité caractériser la salle autant que la scène. À son tour, Krief-Le Fou agit comme un révélateur de la communauté théâtrale. C'est dans sa gestion de l'accident que le public advient, tel un précipité lors d'une réaction chimique, selon la métaphore d'Herbert Blau¹⁷.

Soixante ans après la Semaine d'Art en Avignon, en ouvrant les bras face au public, Nora Krief reproduit un geste vilarien emblématique de son théâtre populaire. Témoin-acteur de cette première édition du Festival en 1947, Raymond Hermantier rapporte cette phrase de la patronne du bar *La Civette*, situé place de l'Horloge à deux pas du Palais des Papes, à propos de Richard II interprété par Vilar : « Ce qu'il avait de magnifique ce roi, c'étaient ses mains superbes, on avait l'impression qu'il allait nous prendre, nous embrasser, et au-delà de nous, le monde entier¹⁸. » À travers ce geste inclusif, le spectateur se trouve pris dans un phénomène de « double compréhension » puisqu'il est à la fois « celui qui comprend, embrasse, par le regard, l'intelligence, et celui qui est compris, dans la communauté du public, dans l'ensemble du théâtre¹⁹ ». On trouve là, dans ce théâtre qui vise à rassembler et à ouvrir une réflexion, l'expression d'un contrat de spectacle citoyen.

L'effet fédérateur de Krief-Le Fou dépasse donc l'instant présent, l'ici et maintenant, pour renouer avec une tradition à laquelle il redonne du sens, et se prolonger au-delà de la représentation. La question « Ça va ? » rappelle immédiatement le salut rituel du clown depuis ses origines élisabéthaines. L'on songe, par exemple, à Strumbo qui revient pour le grand numéro final de la tragédie *Locrine* : « Comment ça va mes braves ? Comment va ? », ou à Dericke dans *The Famous Victories of Henry V* : « Alors, comment va²⁰ ? », jusqu'à certains clowns qui, aujourd'hui encore, entrent en piste en lançant

17. Herbert BLAU, *The Audience*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, p. 25.

18. *Avignon 1947 : une minute de vérité*, réalisation Éric FAYOLLE, 1996, durée : 53 min, vidéothèque de la Maison Jean Vilar.

19. Jean-Pierre SARRAZAC, « Le spectateur, c'est celui qui comprend », dans *La Position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre*, revue *Du théâtre*, Actes Sud, Arles, Hors-série n° 5, mars 1996, p. 17-23.

20. « How do you maisters, how do you ? », *The Lamentable Tragedie of Locrine*, Anonyme, Londres, Thomas Creede, 1595, 4.3, H. « How now ho », *The Famous Victories of Henry V Containing the Honourable Battell of Agincourt*, Anonyme, Londres, Thomas Creede, 1598, D3 (sc. 10, l. 19).

un éculé « Bonjour les éléphants, çavaçavaçavaçavaçava ». En investissant à sa manière le texte de Shakespeare traduit par Pascal Collin, l'actrice resémantise une question relevant à la fois du répertoire clownesque et du savoir-vivre en société, et qui, devenue par trop conventionnelle, s'est progressivement vidée de son sens jusqu'à perdre sa fonction interrogative. Les conditions de spectacle lui donnent ce soir-là une toute autre dimension. En se saisissant de cette convention banalisée pour la mettre en scène, en la fictionnalisant, Krief lui rend paradoxalement toute sa signification sur le plateau comme dans la réalité quotidienne. Pour les spectateurs qui ont assisté au *Roi Lear* dans la Cour d'honneur ce soir-là, la question « ça va ? » n'aura plus jamais le même sens ²¹.

Paradoxalement, cette épiphanie du clown annonce aussi sa disparition. Au paroxysme de son efficacité dramatique et scénique, le clown irradie l'espace théâtral tout entier. La fonction déborde le personnage et le diffracte, contaminant le plateau comme la salle. Après la tempête, Le Fou se manifeste une dernière fois à l'acte III, scène 6, avant de s'absenter définitivement. Or c'est précisément à l'acte III que Lear bascule dans la folie et qu'Edgar réapparaît sous les traits de Tom, un pauvre hère à l'esprit égaré. Si le drame shakespearien fait de Lear un héritier du Fou, la mise en scène de Sivadier en fait son *alter ego* clownesque. Dans la séquence de pantomime, Bouchaud-Lear donne la réplique gestuelle à Krief-Le Fou, reprenant à son compte le souffle, ce gonflement des joues qui signe la bouffonnerie. Il se livre également à l'interpolation brève lorsque, après l'accident, Krief reprend un peu en amont le texte resté en suspens. Bouchaud-Lear l'interrompt : « ça, tu l'as déjà dit. » Resté seul, Bouchaud-Lear macule son visage et son torse de boue, revendiquant, d'une certaine manière, l'héritage du clown, ce cul-terreux. De même, côté salle, l'adresse directe du Fou au public va au-delà de la sollicitude et de la complicité : il en fait son partenaire de jeu. Pour Bertil Sylvander, le clown est un « empathie professionnel ²² ». Le phénomène d'empathie est amplifié ce 23 juillet par les

21. Une première version de l'analyse de cet accident de représentation a été publiée sous le titre « Et vous, "ça va?" », dans Florence MARCH, *Relations théâtrales*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 53-56.

22. Bertil SYLVANDER, « Rechercher son clown... Se trouver soi-même », *Travail du clown*, revue *Art et thérapie*, n° 12-13, décembre 1984, p. 14-26, repris dans *À la découverte de son propre clown*, revue *Joker documents*, n° 1, 1995, et par extraits dans *Formation. Création. Intervention. Interculturel*, revue *Culture clown*, n° 1, janvier 2001, p. 12-15.

conditions climatiques que Krief-Le Fou et le public subissent de concert, par le mouvement circulaire du mistral glacial qui, selon Romeo Castellucci, s'engouffre dans la Cour, donne une qualité électrique à l'air et connecte fortement l'acteur au spectateur²³. Mais Krief-Le Fou va plus loin encore, révélant le clown en chacun de nous. En nous englobant dans le comique d'une situation qui nous échappe, que nous ne contrôlons pas, elle nous rend drôles malgré nous.

Dans cette scène de tempête, le clown-fou s'avère créateur autant que création. En travaillant à l'intérieur du texte, dans le blanc des mots, il donne à voir l'acte de lecture, le phénomène d'appropriation. Si clown et dramaturge entretiennent parfois un rapport de compétition à l'époque élisabéthaine, au XXI^e siècle le contexte est tout autre²⁴. Face au Shakespeare désormais érigé en mythe, Krief-Le Fou joue le rôle de négociateur entre le texte, son adaptation scénique et la salle. Sa gestion de l'accident induit chez le spectateur un lâcher-prise à deux niveaux : face à l'imprévu, certes, mais également vis-à-vis de la dialectique de la fidélité et de la trahison qui trop souvent conditionne le processus de réception d'une œuvre du patrimoine classique. Krief-Le Fou transcende cette tension de manière ludique, puisque c'est précisément en puisant aux sources élisabéthaines du savoir-faire clownesque qui érige l'improvisation en art, qu'elle produit un nouvel état du texte du *Roi Lear*, tragédie plurielle que les variantes de l'*in-quarto* de 1608 et de l'*in-folio* de 1623, les traductions, adaptations et réécritures diffractent à l'infini. Jamais fixé, le discours du clown est à l'image du texte de Shakespeare caractérisé par l'instabilité. L'accident déconstruit ainsi un double mythe : celui de la Cour d'honneur comme lieu de représentation et celui d'un texte shakespearien original, authentique, unique et sacré. La plasticité du clown en fait un ambassadeur privilégié

23. Interview du metteur en scène Romeo Castellucci pour l'installation vidéo et photographique *Histoire du vent* de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige commandée par le Festival d'Avignon et le Centre national des arts plastiques, avec le ministère de la Culture, pour la 64^e édition, en 2010. Les témoignages recueillis racontent comment le vent augmente les sources d'imprévus, d'accidents déjà inhérents au spectacle vivant.

24. « C'est, on le sait, un trait ordinaire chez le comédien populaire que d'aimer à se mettre en valeur et de se figurer qu'il peut améliorer son rôle, et Shakespeare le savait bien, qui en a fait chez Bottom la satire bienveillante. » Victor BOURGY, *Le Bouffon sur la scène anglaise, op. cit.*, p. 369. À travers l'exemple de Kemp, qui avait coutume de remanier son rôle écrit en procédant à des ajouts, tandis que les coupes et les amendements étaient plus rares, David Wiles montre qu'un conflit d'intérêts historique opposait le clown au poète. *Shakespeare's Clown, op. cit.*, p. 35.

des pièces éminemment adaptogéniques du Grand Élisabéthain. Thomas Ostermeier l'a bien compris, qui, dans la Cour, ouvre sa mise en scène d'*Hamlet*, pièce mythique s'il en est, par une séquence clownesque.

L'exposition du spectacle d'Ostermeier condense toute la pièce, des funérailles du roi Hamlet, hors champ dans le texte-source, à la scène du fossoyeur dans le dernier acte, en passant par le fameux monologue central « To be or not to be ». En toute logique, c'est un clown qui vectorise cette rupture dans l'ordre du discours.

À l'instar des *Hamlet* d'Hubert Colas (2005) et de David Bobée (2010) qui convoquent le public à une veillée funèbre en ouverture, de *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, la version d'*Hamlet* créée par Vincent Macaigne au Festival en 2011 qui débute dans une parodie de cimetière, le spectacle d'Ostermeier commence par un enterrement qui lie étroitement mort et transgression à deux niveaux : d'une part, dans l'intrigue qui dramatise un régicide doublé d'un fratricide, d'autre part, sur le plan du contrat de spectacle où se joue, pour citer Barthes, la mort de l'auteur²⁵. Le spectateur semble d'emblée invité à constater l'assassinat du père d'Hamlet et celui du père littéraire, Shakespeare. Métaphore du « meurtre » de Shakespeare par son adaptateur contemporain, selon le terme volontairement provocateur employé par Howard Barker dans « Meurtres et conversations : texte classique et auteur contemporain », le cimetière reste présent à l'avant-scène durant toute la représentation²⁶. La fosse ouverte au premier plan semble figurer le lieu d'une transition macabre, où coïncident l'exhumation du texte à revisiter et l'inhumation de l'auteur. Elle cristallise encore ce que Barker nomme les fissures et les béances qui parcourent la surface d'un texte ni sacré ni stérile et en font un terrain de conflit, le lieu d'une appropriation possible. Pour compléter cette parabole de la renégociation avec la tragédie mythique, Gertrude, l'épouse du défunt, se tient au bord de la tombe au bras de son amant fratricide, annonçant le processus palimpsestueux qui attend le texte exhumé. Enfin, comme pour souligner ce déplacement du mythe hamlettien, synecdoque du mythe shakespearien, l'enterrement est traité sur le mode burlesque, à la façon de Buster Keaton, jouant du décalage entre le sérieux du sujet et la légèreté du style.

25. Roland BARTHES, « La Mort de l'auteur », 1967, dans *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, 3 vol., Le Seuil, Paris, 1993, vol. 2 : 1966-1973, Le Seuil, Paris, 1994, p. 491-495.

26. Howard BARKER, « Murders and Conversations : the classical text and a contemporary writer », dans *Arguments for a Theatre*, (John Calder, 1989) Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 153-157.

Le clown fossoyeur cristallise le traitement transgressif de la mort. Si, revenant à l'étymologie du mot, Bourgy souligne que le clown « reste remarquablement proche de la glaise dont est pétrie la créature humaine ²⁷ », le fossoyeur reste quant à lui remarquablement proche de celle à laquelle elle retourne. Dans le texte-source, le burlesque se fonde sur l'écart entre le verbe et l'activité du fossoyeur qui, confronté à la mort quotidiennement, tente de la conjurer par l'humour et le rire cathartique. Dans le spectacle d'Ostermeier, c'est le langage gestuel du fossoyeur qui est source du décalage. Comme dans un film muet, le texte est tu, différé. En oblitérant la virtuosité verbale du personnage, Ostermeier en fait un « clown orthodoxe » selon la classification de Wiles, gommant toute hybridité avec le fou. Il en résulte un changement de registre comique, un glissement du haut vers le bas, du comique de mot au comique de geste et de situation. Comme pour illustrer ce changement d'échelle, le clown (Stefan Stern) accumule les chutes lors d'un véritable corps-à-corps avec le cercueil. D'ailleurs, son modèle Keaton a été surnommé Buster suite à une chute dans un escalier dont il est sorti indemne (en anglais *bust* signifie casser). En déséquilibre permanent, excentrique et excentré, il est à l'image de l'instabilité du texte shakespearien au centre tremblé avec lequel il tente de négocier. Il est significatif qu'Ostermeier ramène le dernier mot d'Hamlet, « silence », au tout début de la pièce dont il tait momentanément le texte. En invitant les spectateurs à faire l'expérience du silence du texte, à enterrer un père littéraire par trop encombrant, le clown les encourage à « oublier Shakespeare pour pouvoir commencer à le trouver », selon l'adage de Peter Brook ²⁸. Les scènes d'enterrement ou de veillée funèbre sur lesquelles s'ouvrent les *Hamlet* de Colas à Bobée disent la tension entre l'oubli et la résistance à l'oubli. Le cadavre résiste, refuse de se laisser enfermer dans la fosse chez Ostermeier, resurgit régulièrement de son tiroir chez Bobée, hante les vivants sous la forme d'un fantôme, ordonne à Hamlet de ne pas l'oublier (« *Forget me not* »). À défaut de pouvoir oublier Hamlet, ou Shakespeare, qui sont tous deux tissés dans notre culture commune, voire dans notre inconscient, il s'agit d'inventer des stratégies obliques de négociation.

Or le clown joue le rôle d'un médiateur symbolique dans l'intrigue comme dans le contrat de spectacle. Comme Keaton dans ses films, il se trouve

27. Victor BOURGY, *Le Bouffon sur la scène anglaise*, op. cit., p. 145.

28. Peter BROOK, « Oublier Shakespeare », 1996, dans *Avec Shakespeare*, trad. Jean-Claude Carrière, préface de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles, 1998, p. 21.

parachuté dans un conflit qui n'est pas le sien et tente de faire face. Dans cette séquence « tragiquement clownesque », pour reprendre l'oxymore de Kantor²⁹, il tente vainement de rétablir le lien dans le royaume disloqué du Danemark, dans la famille royale brisée, courant de l'un à l'autre avec sa pelle remplie de terre. Vecteur du projet dramaturgique d'Ostermeier, agent de la négociation du processus de sa réception, il permet à l'assemblée théâtrale de se décharger de ses attentes et de ses contradictions en les prenant sur lui. Le cercueil trop grand, trop lourd de la dépouille royale, de la figure mythique qu'il renferme, est la métaphore de ce fardeau qui lui est confié. Il remplit ainsi la fonction de bouc émissaire mise en avant par l'approche ethnologique du clown : il expie par sa ridiculisation afin que puisse se maintenir le contrat, social, spectaculaire, qui unit les membres de la communauté, sinon sur le plateau du moins dans la salle³⁰.

Le clown disparaît, là encore, par diffraction. La terre qui recouvre le plateau durant toute la représentation, que les autres personnages mangent, et dans laquelle ils se vautrent, signale ce phénomène de contamination. À la fin de la séquence, Claudius est ridiculisé parce qu'il s'embourbe et enchaîne mécaniquement glissades et chutes. Hamlet, le seul qui dédaigne la pelle pour prendre la terre à pleine main, reprend à son compte la fonction du « clown-fou » sans que l'on sache avec certitude s'il ne finit pas par devenir véritablement pathologiquement fou. Enfin, côté salle, le clown transmet au public la disponibilité qui le caractérise et lui permet d'être investi par des esthétiques contemporaines, l'invitant à son tour à investir avec bienveillance cette nouvelle version d'*Hamlet*. C'est ce que fait, d'une autre manière, le fossoyeur d'*Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* de Vincent Macaigne, puisqu'il encourage le public à scander le texte shakespearien puis à en improviser des variantes au fil des représentations. Cette stratégie d'appropriation et de réécriture du texte-source mythique vise, là encore, à déconstruire dès l'exposition les attentes fondées sur la dialectique de la fidélité et de la trahison.

Plastique, disponible, protéiforme, adapteur et adaptable, le clown est à l'image du texte shakespearien qu'il sert ou asservit, selon les cas : adaptogénique, profondément ancré dans la culture de la Renaissance fondée sur

29. Tadeusz KANTOR, « Essai : Le Théâtre de la mort », dans *Tadeusz Kantor. Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1977, p. 222.

30. Voir Élisabeth FOUQUET-DEMANGE, « Les Fondements du clown. Du côté de la transgression », *Quels clowns pour aujourd'hui?*, revue *Culture clown*, n° 11, avril 2006, p. 2-8.

l'emprunt et l'imitation créative et, précisément pour cela, capable de s'en émanciper pour être réinvesti par des esthétiques contemporaines. Pivot du contrat de spectacle, il représente une figure privilégiée pour négocier avec le public du XXI^e siècle le statut autonome de l'adaptation pour la scène des grands textes shakespeariens. Il engage sur un mode ludique un dialogue collectif, constructif, avec le public dont il fait, en l'absence de marotte, son *alter ego*, l'encourageant, lorsqu'il se retire, à envisager à son tour la relation entre le texte-source et son adaptation scénique sur un plan dialogique et non hiérarchique. Si le clown shakespearien contemporain puise abondamment dans le répertoire populaire de ses ancêtres élisabéthains Tarlton, Kemp et Armin, jouant des mêmes mécanismes et des mêmes effets, sa tâche s'avère néanmoins plus complexe puisqu'il s'agit pour lui de négocier l'ici et maintenant de la représentation en relation avec un passé devenu mythique. Ce n'est pas le moindre des paradoxes mais puisque, selon Bourgy, le clown s'en nourrit, il convient d'y voir, plutôt qu'une menace ou un frein, la promesse d'une nouvelle source de créativité, d'un autre tremplin.

Ouvrages cités

ANONYME, *The Lamentable Tragedie of Loocrine*, Londres, Thomas Creede, 1595.

ANONYME, *The Famous Victories of Henry V Containing the Honourable Battell of Agincourt*, Anonyme, Londres, Thomas Creede, 1598.

ARMIN Robert, *Quips upon Questions. A Clown's Conceit on Occasion Offered*, Londres, W. Ferbrand, 1600.

BARKER Howard, « Murders and Conversations : the classical text and a contemporary writer », dans *Arguments for a Theatre*, (John Calder, 1989) Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 153-157.

BARTHES Roland, « La Mort de l'auteur », 1967, dans *Œuvres complètes*, éd. Éric MARTY, 3 vol., Le Seuil, Paris, 1993, vol. 2 : 1966-1973, Le Seuil, Paris, 1994, p. 491-495.

BLAU Herbert, *The Audience*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990.

BOURGEOIS Anne, « Mettre en ordre le chaos. Le travail et la grâce », interview de Vincent Rouche et Anne Cornu, *Amateur/professionnel*, revue *Culture clown*, n° 10, octobre 2005, p. 12-15.

- BOURGY Victor, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVI^e siècle (c. 1495-1594)*, Paris, O.C.D.L., 1969.
- BROOK Peter, « Oublier Shakespeare », 1996, dans *Avec Shakespeare*, trad. Jean-Claude Carrière, préface de Georges Banu, Actes Sud-Papiers, Arles, 1998, p. 15-21.
- DEPRATS Jean-Michel, « Retranslating Shakespeare for the Stage », *Through Other Eyes. The Translation of Anglophone Literature in Europe*, dir. Richard TRIM et Sophie ALATORRE, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 77-86.
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.
- FOUQUET-DEMANGE Élisabeth, « Les Fondements du clown. Du côté de la transgression », *Quels clowns pour aujourd'hui ?*, revue *Culture clown*, n° 11, avril 2006, p. 2-8.
- KANTOR Tadeusz, *Tadeusz Kantor. Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis BABLET, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1977.
- LECOQ Jacques, *Le Corps poétique*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1997.
- MARCH Florence, *Relations théâtrales*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.
- MILLER Henry, *Le Sourire au pied de l'échelle*, trad. de l'anglais par G. Belmont, Paris, Buchet/Chastel, 2006.
- Dictionnaire *Le Robert*.
- SARRAZAC Jean-Pierre, « Le spectateur, c'est celui qui comprend », dans *La Position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre*, revue *Du théâtre*, Actes Sud, Arles, Hors-série n° 5, mars 1996, p. 17-23.
- SHAKESPEARE William, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark / La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, 1603, trad. Jean-Michel Déprats, éd. bilingue, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2002.
- SHAKESPEARE William, *The Life of Henry the Fifth / La Vie d'Henry V*, 1600, trad. Jean-Michel Déprats, éd. bilingue, dans *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2008.
- SHAKESPEARE William, *The History of King Lear (1605-6) : The Quarto Text*, ed. John JOWETT, William MONTGOMERY, Gary TAYLOR and Stanley WELLS, *The Oxford Shakespeare : The Complete Works*, Oxford et New York : Oxford University Press, (1986) 2005.

SHAKESPEARE William, *Le Roi Lear*, trad. Pascal Collin, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2007.

SYLVANDER Bertil, « Rechercher son clown... Se trouver soi-même », *Travail du clown*, revue *Art et thérapie*, n° 12-13, décembre 1984, p. 14-26.

TARLTON Richard, *Tarlton's Jestes Drawne into These Three Parts*, Londres, 1600.

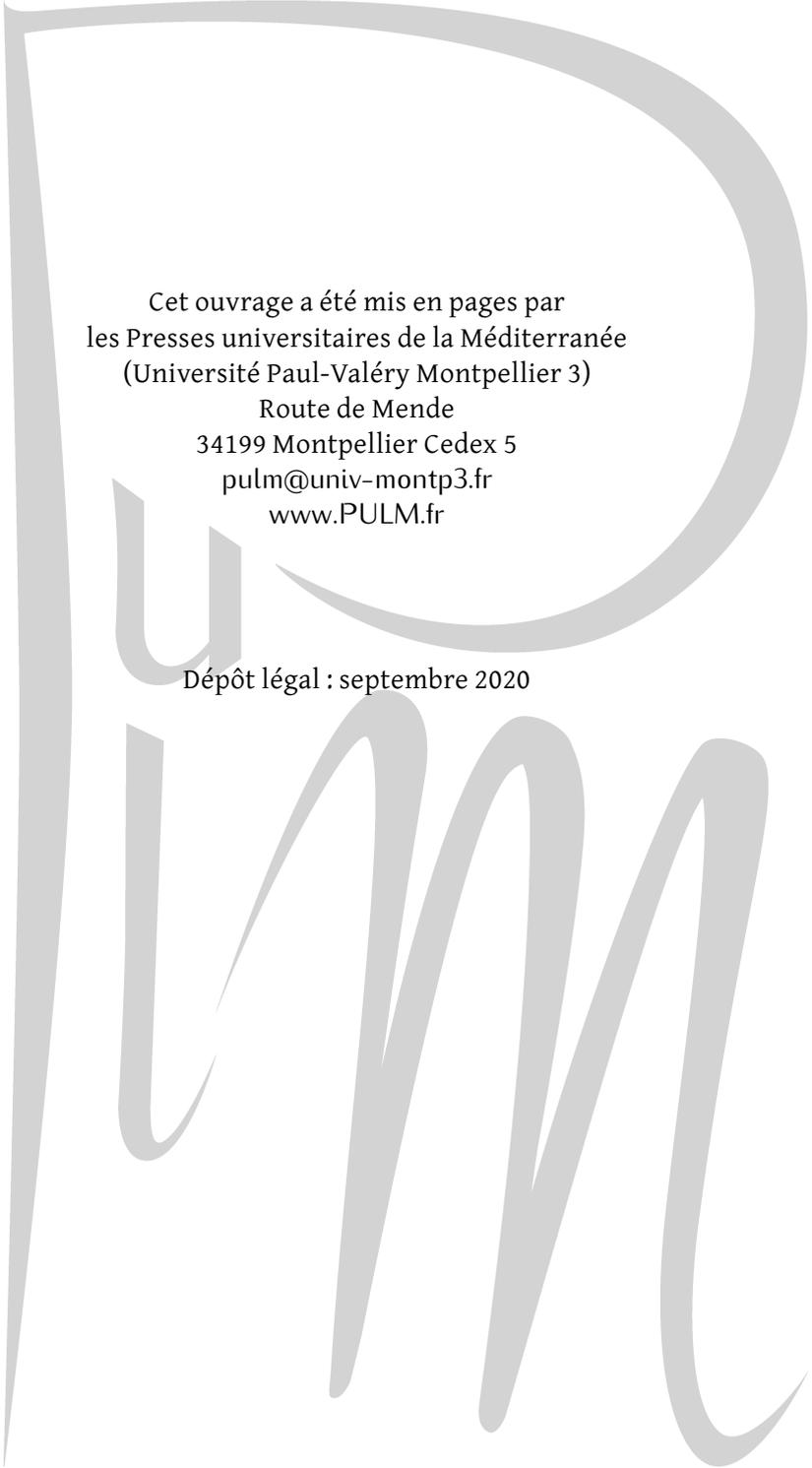
VILAR Jean, *Jean Vilar par lui-même*, Avignon, éd. Maison Jean Vilar, 1991.

WILES David, *Shakespeare's Clown. Actor and text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

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

