

Reflets

N°8 novembre 2001

L'Oeil sur

Théâtre

Macbeth au Globe, Londres, printemps 2001.

>Epatante de modernité est la mise en scène de *Macbeth* au Globe. Qui aurait imaginé les protagonistes élisabéthains en costume noir et noeud papillon ? Qui aurait pensé à substituer les giclements de sang par une avalanche de plumes dans l'une des pièces les plus "gore" de Shakespeare ? Tim Carroll, le metteur en scène, nous donne sa recette-miracle : "you have to jettison all the conventional means of creating an atmosphere - candles, darkness, smoke etc - and this frees the imagination" (1). Alors, conservateurs s'abstenir ! Sur des rythmes jazzy, des sorcières aux lunettes psychédéliqués dansent, claquent des doigts et scandent leurs prophéties. Leur chaudron n'est autre que le corps étendu de *Macbeth* sur lequel elles jettent leurs ingrédients virtuels en gesticulant en chœur et en trépignant des pieds. Le décor est encore plus minimaliste qu'on ne le penserait : des chaises et une simple planche suspendue à des chaînes servant tour à tour comme table des convives (dans la scène du banquet), le lit des protagonistes et un sol mouvant sur lequel, somnambule, *Lady Macbeth* oscille dans son délire. Les accessoires sont métonymiques : plumes noires et blanches symbolisant le sang répandu (comme dans la scène finale du combat) ; confettis jaunes pour le "sang doré" de Duncan ; feuilles d'arbres jetées par dessus le public, signe de la forêt de Birnam avançant vers Dunsinane et enfin, pierres représentant la vie (ou la cour ?) que manipulent les protagonistes et qui, jetées dans un seau, indiquent par le choc, la mort.

Venons-en au "boucher" et à "son démon de reine". Pour le spectateur qui s'attend à une *Lady Macbeth-Médée* sortie tout droit des enfers sénéquéens, l'interprétation d'Eve Best risquerait de le refroidir par moments. Plus fougueuse que malveillante, elle sermonne son mari sur un ton à la fois nerveux et badin et par des gestes désordonnés et frénétiques. Lorsqu'elle invoque les esprits aussi bien que quand elle se décrit marâtre et meurtrière, elle se réfugie dans une même gestuelle (poings serrés en l'occurrence) et un même empressement

dépourvus de toute note machiavélique ou démoniaque. Quant à Jasper Britton, il déploie magnifiquement toutes les facettes de Macbeth, bien que Macbeth le pleutre hésitant empiète légèrement sur Macbeth le tyran inébranlable. Ses apartés sont autant de doutes qui le rongent et de questions qu'il se pose en prenant le public à témoin. Tremblotant et en venant presque aux larmes avant le meurtre de Duncan et recroquevillé sur une chaise après, Macbeth est en proie à des tourments qui le minent visiblement tout au long de la pièce. L'apparition du fantôme de Banquo ne fait pas seulement que le " pousser de (son) siège " (III, 4, 81), elle le projette hors de la scène, allant jusqu'à quitter la scène pour s'égarer parmi les spectateurs tant sa frayeur est grande ! Macbeth s'écroule sous les coups fictifs de Macduff. Sa " pierre " bascule dans le seau fatal. Toutefois, sa tête décapitée ne sera pas exhibée et la déclamation triomphante de Macduff (Behold where stands/ Th' usurper's cursed head : The time is free ; V, 9, 20-21) sonne un peu creux à la fin. La mise en scène, on l'a compris, a choisi de privilégier le symbolique par rapport au spectacle de l'horreur et de la terreur. Ce retour à des bienséances pré-classiques n'est guère dans la norme shakespearienne habituelle même si cette euphémisation poétique de la violence et de la cruauté peut paraître constituer un parti-pris qui en vaut bien d'autres.

1. Tim Carroll à Heather Neill dans le programme Shakespeare's Globe Theatre. The Celtic Season 2001. Macbeth by William Shakespeare.

Selima Lejri

Le Marchand de Venise, trad. Jean-Michel Déprats, mise en scène Andrei Serban, Comédie Française, Octobre 2001.

>The play opens with half-naked men in a steamed up, hammam-like place. Some are doing weight training, others are being massaged, and everything concurs to produce a highly eroticized atmosphere. Even J.-M. Déprats's translation adds to this intent, when Salario's words 'till I had made you merry' (I.1.60) are rendered into the equivocal 'jusqu'à vous rendre gai'. Andrei Serban's most daring choices in the first ever production of *The Merchant* at the Comédie Française have not been to the taste of French drama critics. However disconcerting some scenes may be, on the whole the direction and the performance of the actors do not prevent from a full enjoyment of Shakespeare's text and of Déprats's good translation.

In Belmont, suggested by rainbow-like colours on the backcloth and by an all-purpose, large steely triangle which hangs on the right side of the stage, Portia (Clotilde de Bayser) and

Nerissa (Johan Daisme) seem as close as Antonio (Michel Favory) and Bassanio (Christian Gonon) were at the opening of the play. Full-blast rock music links up the first scenes and one discovers at maximum speed a polyglot Shylock (the outstanding Andrzej Seweryn), picking up the phone every other second, giving orders in various languages ('Kaufen Sie!') whilst he checks the price of his shares on his laptop computer. Several men work behind him with similar hardware in what looks very much like a trading floor.

The décor of the Venetian scenes is almost bare, but for the posts which are repeatedly used, similar to those that actually line the Grand Canal. One of the most disquieting moments in the play comes when Launcelot Gobbo (Nicolas Lormeau) announces his intention to leave 'the Jew'. He is accompanied by half-a-dozen firebrands, all of whom look like close-cropped nazis, brandishing baseball bats and beer cans. Thus, Launcelot's words against 'the devil himself' strike the audience as even more violent. What follows is as arresting: when Lorenzo and his friends approach Jessica, they all wear a Ku Klux Klan-like robe and hood. In a well-thought out choreography in which they use Venetian posts topped with torches, they seem to entice the girl out of her abode with their chants, as though they were trying to expel the Jewish 'fiend' from this Christian place. One detail remains evocative of Jessica's side-changing: she wears a red robe, but a white hood, that even 'the close night' ('la nuit cachetière') cannot conceal. To ease this strained atmosphere, the Prince of Aragon (Nicolas Lormeau again) provides us with the most comic scene in the play. He speaks French with a terrible Spanish accent, poses as a bullfighter sticking out his chest (with flamenco music in the background) and does indeed appear as 'a blinking idiot'. Some might say that Shakespeare's text is here somehow deflated by such extravaganza.

To Andrei Serban, money is the only driving force in the play. Therefore Bassanio's love is reduced to a pathetic urge to make his choice, to go 'to [his] fortune'. Once he has chosen the right casket, he steps onto the triangle and rises in the air, as though he were Portia's prisoner. Then comes a large steely ring carried by two servants, who bring it to the forefront. Portia goes to face the audience behind that ring, while Bassanio climbs down to meet her in front of this highly symbolic prop. Portia slips her ring on his thumb through that big circle which is then raised by the servants and put around the two 'lovers'.

The director insists in the show's programme that the character of Shylock should be played 'as he was written, without lapsing into something politically correct'. Thus, Shylock is as cruel and despicable as can be, showing and deserving no sympathy. In the trial scene, Antonio is dressed in white, like the Duke (Christian Blanc), whereas Shylock and the attendant crowd are in black from head to toe. In the background, Shakespeare's English text (a part of IV.1) is written in golden letters on a huge blood-red cloth. The Duke stands up a lofty black column in the middle of the stage, and his words seem to echo as in an immense courtroom. After opening a small case containing his scales, Shylock places them in front of the spectators with a broad smile, and sharpens his knife with the skill of a butcher. Andrzej Seweryn plays a ruthless and implacable Shylock, who harbours a deep-rooted grudge against Antonio, and who will have his bond. A red circle is thus drawn on Antonio's bare breast, just at the place of his heart, and the debtor comes to lie on a box-shaped black rectangle, his head bent downwards and his arms spread in a Christ-like posture (a resemblance which is all the more peculiar as Michel Favory wears a very Christ-like beard). Never in the play is the religious tension between Christians and 'the Jew' felt more blatantly. Shylock's knife stops short of Antonio's flesh and falls on the floor: light suddenly comes back and the Jew howls for a moment, before sprawling on the stage. He remains at the forefront for the rest of the play, in the dark, while the last scene in Belmont unfolds.

What follows fails to recapture the audience's attention after such a gripping episode, and the final act is somewhat tiresome, with yet another use of the ring and the triangle which mix at some point, with Portia and Nerissa behind them, facing the audience, when they disclose their subterfuge. The one thing that seems to run counter to the director's own avowed intentions is the ultimate silent moment between Antonio and Shylock, who has risen up. Antonio, who had previously refused his enemy's hand, now holds out a cigarette to him as if to smoke the pipe of peace, and gives him back his pair of scales.

Guillaume Winter

Le Docteur Faust, Christopher Marlowe, Université de Marne-la-Vallée, Juin 2001.

>Le Drama Club de l'Université de Marne-la-Vallée, pour sa deuxième saison, a présenté le 15 juin 2001 *Dr Faustus* de Christopher Marlowe, en version originale, dans une mise en scène de Sophie Vasset. Comme l'année dernière, la distribution regroupait enseignants et étudiants, avec dans les rôles principaux deux étudiants de DEUG, Guillaume Jossot (Faust) et François Bertrand (Méphistophélès). Avec un brin d'iconoclasme que, nous l'espérons, Marlowe n'aurait pas désavoué, nous avons monté la scène des péchés capitaux dans l'esprit de la comédie musicale de Broadway, avec une musique et une chorégraphie originales. Les élèves de l'Ecole Duperré ont mis en oeuvre leur immense talent pour confectionner nos masques et nos costumes. Pendant l'entracte, le public a pu profiter de gâteaux préparés et servis par toute la troupe, pendant que Lucifer, interprété par Richard Somerset façon caïd des bas-fonds de Londres, passait dans la foule pour faire signer des contrats faustiens au public. L'entrée était gratuite, mais nous n'avons recueilli qu'une bonne dizaine d'âmes! Le public et la troupe étaient ravis, et nous renouvèlerons l'expérience cette année, forts de nouveaux adeptes!

Claire Guéron

Cinéma

O Showcase Cinemas — Malden, MA, septembre 2001.

Réalisé par Tim Blake Nelson; scénario de Brad Kaaya. Avec: Mekki Phifer (Odin James), Josh Hartnett (Hugo Goulding), Julia Stiles (Desi Brable), Elden Henson (Roger Rodriguez), Andrew Keegan (Michael Casio) et Rain Phoenix (Emily).

>L'action se passe dans un lycée à Charleston, en Caroline du Sud. Odin, "O", est le seul noir dans l'école. C'est aussi la star, que l'entraîneur de basket considère comme son fils. D'où la jalousie de Hugo, son propre fils.

On retrouve les thèmes d'*Othello*, en particulier la différence raciale, accentuée par le contraste blanc / noir, récurrent dans le film, et la jalousie. La force du film réside dans sa capacité à attirer un public jeune. Rap, matches de basket, drogue, sexe et violence (on assiste au viol de Desi par son petit ami O, et à des meurtres par armes à feu), tout y est.

Les noms des personnages renvoient à ceux de la pièce: Emilia est Emily, la colocataire de Desi (Desdemona). Hugo (Iago) utilise Michael Cassio pour se venger d'O. On retrouve aussi d'autres références à Shakespeare. A titre d'exemples, "Stratford" est le nom d'une équipe de basket, et à la question d'une enseignante: "Does anyone know a poem by Shakespeare?" un étudiant répond: "I thought he was in movies."

Un mot enfin sur les acteurs. Ce n'est pas la première fois qu'Andrew Keegan et Julia Stiles s'essaient dans des adaptations de Shakespeare. Le premier a joué dans *Ten Things I Hate About You*, et la deuxième était Katarina Stratford dans ce même film, et Ophelia dans *Hamlet*. Avons-nous affaire à une nouvelle vague, moderne, d'acteurs shakespeariens? En tout cas, leurs prestations sont bonnes et Josh Hartnett se révèle être un Iago diabolique.

Comédie Musicale

Kiss me, Kate Martin Beck Theatre — New York, septembre 2001.

Mise en scène de Michael Blakemore; chorégraphie de Kathleen Marshall; avec Burke Moses (Fred Graham), Carolee Carmello (Lilli Vanessi) et Janine LaManna (Lois Lane).

>Dans *Kiss Me Kate*, une troupe d'acteurs met en scène *The Taming of the Shrew* à Baltimore. Fred Graham (Petruccio) et Lilly Vanessi (Kate), jadis mari et femme, se retrouvent sur les planches. Leur histoire et celle de leurs personnages s'entremêlent, occasionnant des scènes fort comiques. L'intrigue de *Shrew* est réduite dans la comédie musicale. On sait par exemple que Bianca est courtisée par "Tom, Dick and Harry", mais aucune mention n'est faite des stratagèmes utilisés. Le couple formé par Hortensio et sa femme est également absent.

Dans cette mise en scène, les gangsters sont hilarants, chacune de leurs apparitions provoquant les éclats de rire sincères et prolongés de l'auditoire, littéralement conquis par leur "Brush Up Your Shakespeare." "I've Come to Wive It Wealthily in Padua" et "I Hate Men" ont surpassé nos attentes. Les mots ne sont pas seulement chantés, mais véritablement joués. La chanson "Bianca" était la plus digne d'une comédie musicale. C'est en effet à un véritable spectacle que l'athlétique Bill Calhoun (Lucentio) s'est livré. Tous les ingrédients de la comédie musicale y étaient, le jeu dans l'escalier y compris.

La troupe a rempli sa part du contrat. Elle a réussi à divertir son public, ce qui était d'autant plus difficile, quelques jours seulement après les événements du 11 septembre. Néanmoins, la représentation n'aurait pas été parfaite sans la participation enthousiaste des spectateurs venus nombreux. Les costumes, colorés, et les numéros, remarquablement exécutés, font de cette représentation une grande comédie musicale, digne des plus grands spectacles de Broadway. Les acteurs, tous aussi talentueux les uns que les autres, étaient rayonnants de bonheur, et la "standing ovation" bien méritée.

Murielle Sire

Ballets

Othello, Opéra Garnier, mai 2001

Roméo et Juliette, Opéra Bastille, juin/juillet 2001

Le Songe d'une Nuit d'Eté, Opéra Garnier, juin/juillet 2001

>L'Opéra de Paris nous a réservé cette saison 2000-2001 un triple rendez-vous de ballets "shakespeariens" témoignant une fois de plus du foisonnement artistique occasionné par l'œuvre du dramaturge. *Othello*, dansé par la troupe du San Francisco Ballet, compagnie invitée, et réglé par le chorégraphe américain Lar Lubovitch, est plutôt décevant. Le décor consiste essentiellement en quatre grands panneaux/miroirs transparents et mobiles servant à représenter divers lieux et qui semblent de plus en plus brisés à mesure que se noue la tragédie. La musique très contemporaine de Elliot B. Goldenthal est également très brisée, saccadée. Malheureusement, cela ne suffit pas à produire une adaptation convaincante de la pièce de Shakespeare que l'on a peine à retrouver dans ce ballet. Le mariage d'Othello et Desdémone se fait sans la présence du père de cette dernière alors que le mécontentement paternel est censé venir se greffer sur une désapprobation plus générale, celle de la société vénitienne. Peu à peu, Cassio, le rival jaloué, vient semer le trouble au sein de cette union tandis que Iago reste au deuxième plan, distant et méditatif. Ce n'est qu'au troisième acte que la confrontation entre le Maure et son enseigne occupe le devant de la scène. On ne comprend donc pas très bien quelle est la relation entre le fourbe et le beau lieutenant qui paraît ici tant plaire à Desdémone. Notons cependant quelques bons moments, notamment la danse "au mouchoir", objet-symbole par lequel le malheur arrive, ainsi que la menace d'étranglement que les danseurs font subir à leurs partenaires féminines. Les danseuses deviennent alors toutes des Desdémone potentielles... Mais, pour l'essentiel, on regrette que le spectacle souffre d'une chorégraphie et d'une interprétation un peu plates et légères.

Le désormais classique *Roméo et Juliette* de Rudolf Noureev est une réussite totale. Le danseur/chorégraphe s'est plongé dans la pièce de Shakespeare avec passion et cela se voit! Il y est magnifiquement aidé par la musique de Serge Prokofiev, sans doute une des plus belles jamais écrites pour le ballet, et par les décors et costumes d'Ezio Frigerio inspirés de tableaux du Quattrocento (Uccello, Pisanello et Mantegna). C'est donc à une Vérone haute en couleurs qu'il nous convie. Sur la place du marché les Montaigu (vêtus de vert) et les Capulet (en rouge) s'affrontent et se livrent à diverses gauloiseries pleines d'humour avec, en tête, le facétieux et sautillant Mercutio. Mais la Camarde est aux portes de la belle cité: en guise de prologue nous assistons à une procession de moines poussant une charrette où sont juchés les cadavres de la nuit. La fatalité, représentée par les Quatre Hommes du Destin, ouvre et clôt le spectacle. Roméo rencontre pour la première fois la Mort en la personne d'un mendiant qui trépane après avoir reçu son aumône. Juliette, de son côté, est souvent en proie à des méditations funestes, ainsi lorsque l'on veut l'obliger à épouser Pâris ou à la mort de son cousin Tybalt. Pour cela Noureev a recours à des procédés cinématographiques tels que les flashes par anticipation ou les arrêts sur images. Tout comme Roméo qui abandonne avec Rosaline ses douces rêveries, sa bien-aimée est une héroïne qui évolue, qui mûrit, et sa façon

de danser, d'abord innocente et joueuse puis tourmentée, s'en ressent. Il y a dans ce ballet une ambiance et un charme particuliers. Noureev a su parfaitement restituer la complexité des personnages et rester fidèle à l'esprit de la tragédie à laquelle il donne brillamment vie et mouvement.

Le Songe d'une Nuit d'Été du chorégraphe américain John Neumeier est aussi un très beau spectacle. Le personnage principal de son ballet est Hippolyte qui, à la veille de ses noces avec le beau Thésée, se met à rêver et imagine un monde étrange peuplé de fées. Elle y retrouve son "double", Titania, qui a des démêlés avec son époux Obéron/Thésée. Le monde "réel", représenté par la riche cour d'Athènes et ses costumes somptueux mode Empire, baigne dans la célèbre musique de Félix Mendelssohn. Quant au monde imaginaire, les danseurs y sont vêtus de tuniques moulantes grises très simples et ils évoluent sur une partition beaucoup plus moderne, celle du compositeur austro-hongrois György Ligeti. Neumeier s'est également attaché à la caractérisation des deux couples d'amoureux: Hermia est une aristocrate qui veut épouser le jardinier Lysandre tandis que le soldat frustré Démétrius s'efforce de repousser les avances de Héléna, personnage burlesque affublé de grosses lunettes. Ces chassés-croisés amoureux sont particulièrement bien chorégraphiés et vivants. Le spectacle des comédiens amateurs qui promènent toujours avec eux un orgue de barbarie est aussi amusant. Et Flûte, qui joue le rôle de Thisbé, monte sur les pointes comme une vraie danseuse! Amours contrariés, travestissements, humour: tout y est! Saluons en conclusion les solides prestations virtuoses des danseurs de l'Opéra de Paris tout aussi à l'aise dans une tragédie d'amour comme Roméo et Juliette que dans la comédie érotique qu'est *Le Songe*.

Anne Tassin.

Actualités

Compte-rendu de séminaire

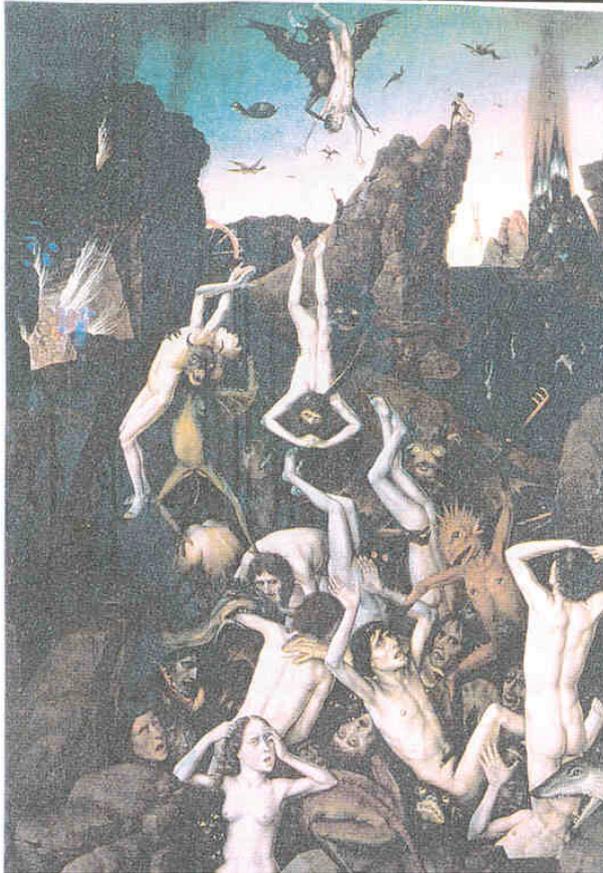
Résumés des communications Iris

Lundi 28 mai 2001

Ladan NIAYESH (Denis Diderot-Paris VII) " Gravures Cannibales : Le Nouveau-Monde vu par les yeux de l'ancien "

> Cette communication propose d'étudier quelques-uns des stéréotypes qui accompagnent et caractérisent les gravures de la Renaissance anglaise et européenne mettant en scène des cannibales du Nouveau-Monde. Ces gravures se concentrent pour la plupart autour d'une représentation de cinq grands tabous associés aux sauvages que sont l'absence de loi, de propriété, la nudité, la promiscuité sexuelle et le cannibalisme. Progressivement assimilés au cadre du Nouveau-Monde plutôt qu'à ses habitants, ces tabous se transfèrent au fil des décennies et à mesure que la colonisation progresse, à l'européen qui finira par dépasser son double en sauvagerie, voire dans les gravures en rapport avec la " légende noire " espagnole, à devenir pour lui une sorte de " professeur de barbarie ". On ne parle jamais autant de soi que quand on parle d'autrui !

Franck LESTRINGANT (Sorbonne-Paris IV) aborde ensuite l'ouvrage d'un dénommé George Psalmanazar : *A Historical and Geographical Description of Formosa* (1704, traduit en français en 1705). L'auteur stigmatise la conception catholique de la messe en décrivant cette île où l'eucharistie est prise au pied de la lettre. Le sacrifice d'enfants évoqué suscite une vive réaction en Europe. En réalité, il s'agit d'une supercherie, que Psalmanazar révélera dans un article puis dans ses mémoires. L'auteur est un Huguenot mis de force dans son enfance dans un collège jésuite. Ses amplifications délirantes étaient crédibles (parenté avec les cérémonies en Europe) et correspondaient aux caricatures catholiques appréciées des protestants. Par la suite, les jésuites l'ayant précédé seront discrédités.



Compte-rendu de colloque

JEUDI 21, VENDREDI 22, SAMEDI 23 JUIN

COLLOQUE IRIS

" Enfers et Délices à la Renaissance "

Michel DUCHEIN (Inspecteur Général des Archives Nationales) : " Marie Stuart, une reine française en Écosse "

>M. Duchein revient sur le règne charnière de Marie Stuart (1542-1587), 'la reine française'. Fille de Marie de Guise, élevée à la cour des Valois, elle ne parle que français. M. Duchein évoque la politique catholique de Marie Stuart, son abandon par la France en 1561, puis son retour en Écosse.

Rosalind K. MARSHALL (Écrivain et historien, Edimbourg) : " 'This lady and princess is a notable woman': the public persona and private personality of Mary Queen of Scots "

>R. K. Marshall analyse la personnalité de la reine à travers une série de diapositives représentant "the austere Mary" selon ses propres termes (par opposition à la resplendissante Élisabeth). Elle évoque aussi le sort de cette reine en observant ses bijoux, d'une grande variété et d'une grande beauté.

Armelle NAYT (Université de Poitiers): " Le statut sémiologique du personnage de Marie Stuart dans l'oeuvre de John Knox : l'émergence de la séduction dans le paradigme de la sédition "

>Les biographies de Marie Stuart et davantage encore celles de John Knox, le réformateur écossais, font rarement l'économie d'un chapitre débattant de la nature des rapports entre

l'impétueuse jeune femme et le prêtre renégat. Knox est pour partie responsable de ce conflit devenu image d'Épinal dans l'historiographie écossaise puisqu'il est l'auteur d'une *Histoire de la Réforme en Écosse* qui fait, par le menu, le récit de leurs rencontres. Son *Histoire* est cependant l'unique source que nous possédions en la matière, aucun de ses contemporains, à commencer par la jeune reine d'Écosse, n'en fait état ailleurs. Ce silence a parfois été interprété comme la preuve d'une tendance affabulatrice chez le réformateur qui rendrait caduque toute démarche visant à reconstituer à travers ce seul texte la relation entre les deux personnages. Cela signifie-t-il pour autant qu'il faille faire fi de ce que Knox nous y dit de Marie Stuart? La réponse est bien évidemment non car si l'*Histoire* n'est pas une source factuelle fiable, c'est une pièce polémique dont le traitement des personnages n'est pas fortuit. Dans le cas de Marie Stuart, l'objet de notre étude, nous montrerons que c'est à la finalité pragmatique du texte - légitimer la rébellion des écossais contre leur souveraine - que le personnage d'une Marie tyrannique doit sa construction.

Alison FINDLAY (Université de Lancaster) : " Good Sometimes Queen: *Richard II*, Mary Stewart and the Poetics of Queenship "

>This paper argued for a reading of *Richard II* as an encrypted retelling of the relationship between Mary, Queen of Scots, and Elizabeth I. The first part of the paper explored the parallels between Richard II's monarchy as an insubstantial pageant, based on rhetoric, symbol and right, and that of the two queens. Mary Stewart's poem 'The Diamond Speaks' was discussed alongside the panoptic vision of the omnipotent monarch created in the lines of Shakespeare's poet-king. The paper went on to argue that divisions between the two queens, once Mary came to England, were reconfigured in the relationship between Bolingbroke and Richard II, and especially in the garden scene. The symbolic power of pruning as a metaphor for fruitful self-sacrifice and martyrdom in the garden scene led into a final consideration of Richard II and Mary Queen of Scots as self-fashioned martyrs. The poems in Mary Queen of Scots' Book of Hours were analysed as part of this public process of rewriting the self, and links with Shakespeare's own turbulent relationship with Catholicism in his cryptic retelling of Mary's story.

Robert MUCHEMBLED (Université de Paris Nord-Paris XIII) " Nez d'enfer : la diabolisation de l'odorat au XVIe siècle "

>R. Muchembled propose une brève histoire de l'odorat à la Renaissance et observe " l'émergence d'un tabou olfactif ". Il revient également sur ce qu'il appelle " la théorie de la contagion " selon laquelle la peste se répandrait par une vapeur venimeuse particulière. La plus grande puanteur est à l'époque l'odeur du démon, tout comme celle du bouc. Il évoque aussi diverses pratiques pour se prémunir contre l'action du diable, telles des frictions vinaigrées sur les différents orifices du corps humain, qui empêchent la pénétration du Malin à l'intérieur du corps.

Claire VIAL (Sorbonne Nouvelle-Paris III): " Chaucer et la danse de Vénus ou les délices de l'adultère "

>A la fin du poème *Venus and Adonis*, la déesse pleure la mort de l'amant qui l'a rejetée en envoyant sa malédiction sur les amours futures. Shakespeare n'est pas le premier à retourner le mythe contre lui-même, en suscitant une déesse capable de condamner ses adorateurs à des vicissitudes au moins temporaires. Les voix de la mythologie nous présentent déjà une divinité dotée d'adorateurs, qu'elle défend, et de détracteurs. La figure recréée par Shakespeare offre cependant un visage supplémentaire : c'est l'amour, le sentiment même qu'elle est censée promouvoir, qu'elle entache de sa malédiction. C'est en fait dès Chaucer que l'on trouve en Angleterre l'image littéraire d'une Vénus double, à la fois bienveillante et malveillante dans ses relations avec les mortels : une Vénus omnipotente et ironique, dont la danse, savante ou désordonnée, possède une valeur proleptique annonçant les délices du mariage ou les affres de l'adultère. A travers plusieurs exemples tirés des *Canterbury Tales*, ce sont quelques aspects de cette Vénus "janusienne" qui sont examinés dans cette communication.

Guillaume WINTER (Sorbonne Nouvelle-Paris III), " "In the suburbs of your good pleasure": les lieux de plaisir à Londres à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle "

> Dans le théâtre comme dans la réalité de la fin du XVIe siècle, la taverne est un lieu de plaisir, de fête, de convivialité, et apparaît donc comme une sorte de jardin des délices terrestres. Cependant, pour les puritains, elle est véritablement un univers infernal, car elle est synonyme de luxure, de maladies vénériennes, de convoitise, d'endettement et de blasphème. Il leur est donc aisé de diaboliser un tel endroit, afin d'effrayer ses habitués et d'empêcher de plus nombreux croyants de se rendre dans ces lieux de perdition où, littéralement, l'on peut tout perdre, son argent comme son âme que l'on donne au diable. Dans les épisodes prétendument véridiques qu'ils relatent, le diable sert à la fois à effrayer les croyants, mais il est aussi celui qui punit, l'exécuteur du jugement divin. Dans ces lieux, on observe la récurrence des métamorphoses, *en* diable ou *par* le diable. Dans le théâtre on remarque également que ceux qui hantent les tavernes font l'objet de transformations, caractérisées par un renversement. La taverne forme alors en quelque sorte un monde renversé. Lieu de la fête et du désordre, elle n'en est que plus facilement associée à l'enfer, où règne le chaos. L'atemporalité d'un tel lieu, toujours éclairé, fût-ce d'une seule chandelle, semble s'opposer à la vision qu'en donnent les puritains qui tentent de l'obscurcir par tous les moyens.

Ladan NIAYESH (Université Denis Diderot-Paris VII) : " 'I must go victual Orléans fothwith' :la sorcière comme nourrice et nourriture infernale dans *Henry VI* "

>" This wytych or manly woman" : c'est en ces termes que le chroniqueur Tudor Edward Hall présente Jeanne d'Arc, la sainte qui délivra Orléans pour les Français, mais une sorcière androgyne pour Shakespeare et ses contemporains. *Henry VI* garde trace de cette présentation, qui contribue à associer sorcellerie et déviance de la féminité, enfers et délices. C'est là une constante qu'on trouve également dans les livrets de faits divers traitant des procès de sorcellerie dans l'Angleterre de la Renaissance. La sorcellerie y apparaît essentiellement comme une inversion de la maternité, avec le contrat de sang démoniaque qui se substitue à l'acte d'allaitement. Cette communication propose de suivre les traces de cet arrière-plan et de ce stéréotype dans le réseau d'images alimentaires qui enserré le personnage de Joan la Pucelle dans *Henry VI*, pourvoyeuse en chair humaine du banquet infernal avant d'en constituer elle-même le plat de résistance qui rôtit sur le bûcher.

Jan Frans van DIJKHUIZEN (Université de Leyde, Pays Bas) : " Demonic Possession and Selfhood in *The Comedy of Errors* "

>Jan Frans van Dijkhuizen analyses the ways in which *The Comedy of Errors* employs the idea of demonic possession. Within the play, he wants to argue, demonic possession forms an image of self-loss and identity confusion. It is this loss of selfhood with which Antipholus of Ephesus and Antipholus of Syracuse are struggling, and which forms the main 'problem' which the play needs to resolve before it can reach closure. The exorcism carried out by Dr Pinch, moreover, is one of the attempts to heal the battered selves of the characters in the play.

The self regained in the closing scenes of the play is located in the inner life, in the secrets of the individual memory. Moreover, the play represents exorcism as an ineffective healing ritual; Dr Pinch is unsuccessful in his attempt to cure Antipholus. This rejection of exorcism is in keeping with the notion of inner selfhood which *The Comedy of Errors* puts forward. In contemporary accounts of exorcism, possession was recognised by a number of bodily signs, rather than by an inner, spiritual state. Similarly, a ritual of exorcism was directed first and foremost at the human body. *The Comedy of Errors*, therefore, cannot acknowledge exorcism as a legitimate healing method because the play locates selfhood in an inwardness which a ritual of exorcism cannot accommodate.

The exorcism carried out by Dr Pinch is also an evocation of the early modern English controversy over possession and exorcism, which was generated by Puritan and Catholic exorcisms in the 1580s and 90s. The Church of England viewed rituals of exorcism with suspicion, and waged a pamphlet war against exorcists. One of the reasons why the Church of England dismissed exorcists as quacks was because exorcism posited the body as the central site of religious experience. In their writings against exorcism, by contrast, orthodox Protestants stress the inner life as the proper locus of spirituality. He reads the rejection of exorcism in *The Comedy of Errors* in the light of this controversy. The form of selfhood which the play celebrates is analogous to the inwardness found in orthodox Protestant dismissals of exorcism. It is grounded, moreover, in a rejection of the physical theology of Catholic and Puritan rituals of exorcism.

Claire BARDELMANN (Toulouse-Le-Mirail): " 'Musicke in some ten languages': les musiques du diable dans le théâtre élisabéthain "

>En dépit d'épisodes musicaux récurrents (ainsi les divertissements appelés " Charon dialogues "), il est délicat de réduire les représentations de la musique du diable à des stéréotypes — tel le " chahut du diable ". Le Malin et ses séides sont en effet d'excellents musiciens, capables de pratiquer tous les instruments et toutes sortes de musiques.

Musique suave des sirènes ou hideuse cacophonie des démons, il est toujours question, à travers cette dualité, d'*incantare*, de séduire par le chant sous toutes les formes qu'il peut emprunter. La musique du diable est essentiellement protéiforme et par là même insaisissable. Comme celle des sirènes, elle fonctionne au niveau symbolique : son instrumentarium hétéroclite, sorte d'orchestre grotesque où dominent percussions et instruments à vent, dénonce la monstruosité intrinsèque des exécutants.

La musique du diable est inséparable des danses qui s'exécutent sur ses impossibles harmonies. Le lien entre la danse et le Malin est d'autant plus net que la danse incline par nature vers le domaine infernal, du moins du point de vue puritain, car elle flatte les sens et débride les désirs. Les danses qui exigent des sauts, des contorsions considérées comme désordonnées ou impudiques, sont l'expression privilégiée de la liesse démoniaque. Cependant, la gamme des danses du diable est aussi étendue que celle de sa musique. *Antickes*, voltes ou courantes aux mouvements rapides, *rounds*, *measures* et *dumps* détournés au profit d'un sens métaphorique, toutes partagent sa polyvalence et sa capacité au dévoiement.

Camille DUMOULIÉ (Paris X-Nanterre): " Délices de la fureur tyrannique : *Tamerlan* de Marlowe "

>C. Dumoulié s'interroge sur la fascination qu'exerce Tamerlan, et sur la compassion qu'il suscite chez les lecteurs/spectateurs, en dépit des crimes atroces qu'il peut commettre. Il s'intéresse au côté " humain " du barbare Scythe, à sa relation avec Zenobia, et analyse la pièce à la lumière de récentes critiques.

Philippe SOLLERS (écrivain, Paris): " 'L'enfer des femmes là-bas' : Baudelaire, Rimbaud, Dante "

>P. Sollers nous a proposé une " explication de texte " en littérature comparée. Il analyse quelques passages du *Purgatoire* et met en lumière des parallèles avec certains poèmes de Baudelaire ou de Rimbaud, dont il nous propose sa lecture, accompagnée d'éléments biographiques des poètes qui permettent de mieux comprendre leurs écrits.

Caroline JOUVE (Université Paul-Valéry-Montpellier III): " Du pacte tragique au pacte comique : l'évolution de la représentation du contrat démoniaque dans le théâtre élisabéthain et jacobéen "

>On sait l'impact qu'a eu sur le public de l'époque le *Doctor Faustus* de Marlowe, qui met en scène le contrat démoniaque que le savant de Wittenberg signe de son sang. Pourtant, la dramatisation extrême de la conclusion du pacte telle qu'on la trouve chez Marlowe est assez rare dans les pièces qui suivirent. La représentation tragique fait place à une utilisation comique du contrat démoniaque, qui suit en cela l'évolution de la représentation de la figure diabolique dans le théâtre de la Renaissance. Alors qu'en investissant la comédie, le diable perd son caractère effrayant, son pacte se retourne contre lui et n'apparaît plus que comme un moyen de plus de ridiculiser celui que la pièce de Ben Jonson n'hésite pas à traiter d'âne (*The Devil is an Ass*). Mais si le contrat démoniaque disparaît de la tragédie sous sa forme originale, ses caractéristiques s'y retrouvent, transposées à des contrats humains comme le contrat d'usure, par exemple, traditionnellement diabolisé. Il s'agit donc de montrer qu'après avoir subi une disparition (toute relative), puis une transposition (à d'autres formes de contrats), le pacte diabolique fait enfin l'objet d'une forme de dissolution dans l'ensemble du texte de théâtre.

Anne DUNAN: "Les élus de Dieu et l'expérience de l'enfer : les fruits de l'abandon spirituel dans l'*ordo salutis*, de William Perkins à John Bunyan"

>Cette communication s'intéresse à la notion d'abandon spirituel telle qu'elle est perçue par les puritains du XVIIe siècle, c'est-à-dire comme un passage nécessaire par l'enfer au milieu même du pèlerinage terrestre. Après une lecture des commentaires bibliques sur la descente aux enfers du Christ et ses souffrances, A. Dunan examine les ouvrages théoriques sur l'abandon spirituel. Dans les textes du XVIIe siècle, il se distingue d'autres notions, comme par exemple le désespoir, les auteurs venant à l'envisager comme un enfer paradisiaque, témoin de la grâce divine. Enfin, A. Dunan montre l'importance de ces définitions pour une lecture de textes émanant des milieux puritains, comme l'autobiographie spirituelle du ministre John Bunyan ou le récit des derniers instants de Thomas Peacock.

Chantal SCHÜTZ (ENSAE, Paris): " La comédie du repentir chez Middleton : les mises en scène de *A Chaste Maid in Cheapside* et *A Mad World, My Masters* au Globe "

>Il est difficile aujourd'hui de jouer les comédies de Middleton: Il est même pratiquement impossible de le faire dans un théâtre autre que le Globe. Que nous montrent donc ces pièces? Le monde selon Middleton est un monde d'histrionisme intégral et lucide. Il baigne dans la tromperie au point que nul, absolument, n'y est celui qu'il semble être. Tout est déjà dit dans le nom qui leur est donné, et souvent sous l'espèce rhétorique de l'oxymore: Frank Gull-man, Penitent Brothel etc. C'est un monde où la fraude est si généralisée qu'elle se conclut presque inévitablement en jeu du trompeur trompé. Mais qui a raison? Hors de cette tromperie, il n'y a rien ni personne. Pas de position privilégiée d'où les choses peuvent s'observer telles qu'elles sont. Plutôt il y a compétition sans fin. Personne ne s'avoue jamais vaincu.

Les personnages de Middleton sont des improbabilités voire des impossibilités ambulantes, et aussi étrange que cela peut paraître c'est là leur attrait, et le secret de leur succès. Ce sont des coalitions montrant la "répression" à l'œuvre dans ses deux composantes, active (le discours, qui est un discours d'ordre, de coloration puritaine) et passive (la pratique du péché, de la transgression, du désordre), et cela au sein des mêmes personnes.

Le lit et l'Enfer forment les pendants entre lesquels oscillent *A Chaste Maid in Cheapside* et *A Mad World, My Masters*. Conscients que leurs péchés les condamnent, les (anti-)héros de ces pièces s'y adonnent précisément jusqu'à ce que le trop-plein de débauche vienne les en délivrer et leur ouvrir la porte vers les délices d'en face: ceux du repentir. La thématique qui joint indissociablement désir, jouissance, religion et pénitence traverse sans relâche les comédies " citadines " de Middleton pour montrer qu'il n'y a pas ici une simple opposition entre sexualité et répression, mais au contraire un réseau complexe de discours sur le sexe et autour du sexe, une mise en scène de la sexualité et de ses déviances (le voyeurisme, l'adultère, l'impuissance, la fausse virginité) dont la vitalité est la force vive du théâtre middletonien, que les mises en scène du Globe ont enfin pu restituer au public du vingtième siècle.

Myriam CRUSOÉ : " Utopie et Dystopie dans *le Docteur Faust* de Marlowe ".

>Le *Faust* de Marlowe se présente comme une ré-écriture du récit archétypal de Prométhée. La magie est l'ultime grotesque, la réfraction du sentiment utopique de toute puissance qui

habite le Docteur Faust. Le pessimisme marlovien suggère que la destinée attendue de toutes les utopies reste le désenchantement.

Jonathan POLLOCK : " 'This place is hell' : humour et cruauté dans le théâtre de John Webster ".

>Cette étude explore le mélange de violence, d'âcreté et d'humour noir qui caractérise la langue et le théâtre de Webster en prenant Antonin Artaud pour guide. Artaud nous invite à considérer les dispositifs de mise en scène selon les effets qu'ils doivent produire chez le spectateur : la dimension de la *play within a play* dans les deux tragédies de Webster est particulièrement éclairante à cet égard, car elle intègre la division acteurs/ spectateurs à l'intérieur de l'agencement scénique. On sait qu'Artaud compare l'action à distance du spectacle théâtral à celle de la peste ; celle-ci agit comme un poison sur le plan physiologique et renforce les tendances incestueuses et meurtrières sur le plan psychologique. Ainsi, nous examinons les thématiques de l'empoisonnement (dans *The White Devil*) et de l'inceste (dans *The Duchess of Malfi*) avant de conclure par un examen de la figure de l'humoriste mélancolique et assassin (Flamineo, Bosola) que nous appelons, en nous autorisant de la langue élisabéthaine et en l'honneur d'Artaud le Mômomo, le *momos* ou *nome*.

Merci aux intervenants de nous avoir fait parvenir un résumé de leur communication.

Publications :

TAYLOR, Michael. *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*. Oxford, OUP, 2001, 278 pp.

Publié dans la série Oxford Shakespeare Topics dirigée par Peter Holland et Stanley Wells.

>L'intérêt de baliser le terrain de la critique shakespearienne au vingtième siècle n'est plus à démontrer tant la production dans ce domaine est imposante. Quand Brian Vickers dans son *Appropriating Shakespeare* se met à la tâche il le fait en acteur de la critique et montre les limites de certaines approches, en dénonce les abus et propose d'autres solutions. Michael Taylor, dans son *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century* ne se donne pas un tel objectif. Il s'agit de fournir en quelques 278 pages (bibliographie et index compris) un panorama historique aussi exhaustif que possible des pratiques ou courants majeurs qui ont marqué les études shakespeariennes : Bradley, le formalisme, la critique dramatique, les études contextuelles et les théories plus marginales. S'il choisit de débiter avec un des pères de la critique shakespearienne, Bradley, c'est pour montrer que, nonobstant les reproches adressés par les formalistes à sa critique centrée sur les personnages, l'héritage est bien vivant et repris à la faveur des théories de la fin du siècle. La démarche sera la même pour tous les chapitres : l'auteur fait l'histoire d'une approche critique ou d'un courant tout en suivant les fortunes jusqu'à nos jours. Ainsi, le Shakespeare et l'histoire (*Historicism* et *New Historicism*), par exemple, est clair et permet de mieux comprendre les différences essentielles mais aussi la filiation entre la critique historique au début du siècle et celle que l'on pratique aujourd'hui. En outre, l'auteur fait une large part aux figures majeures qui ont marqué ces périodes.

Ce livre est à l'image de la nouvelle collection à laquelle il appartient, Oxford Shakespeare Topics, dont on pourra lire avec profit *Shakespeare's Reading* de Robert S. Miola, *Staging in Shakespeare's Theatres* par Andrew Gurr et Mariko Ichikawa ou encore *Shakespeare's Dramatic Genres*.

Présenté comme un guide *Shakespeare Criticism in the Twentieth Century* offre donc plus qu'un simple manuel à l'usage des étudiants. Et s'il n'échappe pas à cette catégorisation des critiques que dénonce Brian Vickers dans les premières pages d'*Appropriating Shakespeare*, il n'est en aucune manière un survol réducteur de la période.

Vincent Broqua

A venir:

Séminaire " Renaissance(s) ". Programme 2001-2002 :

1) **Lundi 12 novembre 2001 18h-20h** : Réunion de rentrée du Séminaire.

Prise de contact et informations générales

Conférence de Jean-Pierre MOREAU (Professeur à Paris III) : "Modernité de Thomas More"

2) **Lundi 10 décembre 2001 18h-20h** :

•Thierry DUMAUBUS (Université d'Artois) : "Anamorphose, perspective et théâtralité : de la tragédie marlovienne au masque stuart"

•Jean-Marc CHADELAT (IUFM de Paris) : "Bolingbroke ou l'insubordination du guerrier"

3) **Vendredi 21 décembre 2001 14h30** :

•Laurent BÉREC (Paris XIII) soutiendra sa thèse intitulée "Fête et métamorphose dans la littérature pastorale anglaise : 1579-1642"

Le jury sera composé de Mme Jane AVNER (Paris XIII), et de MM. Armand HIMY (Paris X), François LAROQUE (Paris III), Jean-Pierre MOREAU (Paris III) et Yves PEYRÉ (Montpellier III).

4) **Vendredi 15 février 2002 14 h -18 h** : Journée des Doctorants IRIS (Séminaire Renaissance(s))

5) **Lundi 11 mars 2002 18h-20h** :

•Selima GOUBAA (Paris III) : "Transformation et métamorphose dans *Othello* et *Macbeth*"

•Muriel CUNIN (Limoges) : "L'architecture du pouvoir et du texte dans *Richard III*"

6) **Lundi 8 avril 2002 18h-20h** :

•Estelle FOLEST (Paris III) : "Les mythes de la voix dans le théâtre de Shakespeare"

•Claire BARDELMAN (Toulouse) : "'Siren notes of lust' : la voix de la sirène dans le théâtre élisabéthain."

7) **Lundi 27 mai 2002 18h-20h :**

•Pauline BLANC (ENS, Lyon) : "Delight and Instruction: The English Playwright's Contract in the Sixteenth Century"

•Richard WILSON (Université de Lancaster) : "The Pilot's Thumb: *Macbeth* and the Jesuits"

Soutenance

Soutenance d'Habilitation à Diriger des Recherches

- Jeudi 29 novembre 2001, à 14h en salle Bourjac (Sorbonne) : soutenance d'HDR d'Élisabeth Soubrenie, maître de conférences à Paris IV.

>Titre du document de synthèse: "Figures de conversion dans la littérature anglaise du XVIIe siècle".

Jury:

Lucien Carrive (Paris III)

Suzy Halimi (Paris III)

Franck Lessay (directeur, Paris III)

Jean-Marie Maguin (Montpellier III)

Marie-Madeleine Martinet (Paris IV)

Jacques Sys (Université d'Artois)