

Reflets

N°7 mai 2001

L'Oeil sur

Théâtre

Octave, Antoine et Cléopâtre, Théâtre du Ranelagh.

> Cette nouvelle mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre* est bien décevante. La traduction d'Ariane Walter est souvent plate et la mise en scène manque singulièrement de consistance. Ne disposant que d'une troupe fort réduite (une dizaine d'acteurs), Madona Bouglione a supprimé sans vergogne des scènes importantes (I,2; I,5...) si bien qu'au lieu d'attiser notre imagination, comme elle l'espère (1), elle ne fait qu'ôter à la pièce une grande partie de sa complexité et de son charme. Ce n'est pas un hasard si Rome domine et si l'accent est mis sur la trame politique et sur la rivalité entre Antoine et Octave (saluons au passage l'honnête prestation de Walter Hottot et Philippe Cotten). L'Egypte, représentée par quelques palmiers, est vidée de ses femmes, Charmian et Iras, muettes tout le long de la pièce. Cléopâtre (Marie Parouty) est là, certes, avide de pouvoir et pleine de furie mais d'une passion contenue qui sied mal à l'actrice à l'infinie variété. Pour nous rappeler tout de même le pouvoir ensorcelant des terres du Nil et pour pallier l'absence de métathéâtralité (pas de mise en perspective en I,1...), nous assistons à la danse ridicule d'un charmeur de serpent et à quelques jongleries. Ces divertissements n'ont pas grand sens et prêtent à sourire plus que ne le fait le clown lors de la scène finale... La mort de Cléopâtre est aussi "raccourcie", elle ne meurt pas en reine mais en "veuve" éplorée s'écroulant aux pieds d'Antoine, transformant ainsi les noces alchimiques des deux amants en une pose figée et mortifère.

Cette dernière image résume bien la tonalité d'un spectacle que l'on aurait souhaité plus majestueux et plus sensuel.

(1) Voir l'interview accordée au *Monde* du 22 novembre 2000: <http://sortir.lemonde.fr>

Le Roi Lear, mise en scène de Philippe Adrien, traduction de Luc de Goustine. Du 3 octobre au 12 novembre 2000 à la Tempête.

>Un *Lear* enfermé dans un monde de lumières froides aux géométries de fonte, voilà la vision que Philippe Adrien donne de la tragédie de Shakespeare. En tirant le texte du côté de la lutte diabolique et des amours sulfureuses, le metteur en scène fait jouer ses acteurs avec la distance ironique. Edmond (Bruno Blairet) est un malcontent toujours décalé par rapport aux autres personnages puisque très souvent en relation directe avec le public. Pour la scène de la condamnation de Lear (Victor Garrivier) à l'errance, les deux beaux-fils et les filles du vieux roi arrivent dans un nuage de fumée. Les deux sœurs se retrouvent comme deux sorcières dans une sorte de Sabbat. Ainsi, on est sans cesse à la limite de la caricature pour ces personnages dont on pourrait dire que ce sont les 'mauvais'.

On notera la très belle scène de transformation d'Edgar en Poor Tom : une auge est placée au milieu de l'avant-scène. Après s'être dévêtu, Edgar se maquille de boue verte dans ce qui se révèle être les fonts baptismaux d'un nouvel Edgar fait homme vert. Dans le même temps, la transformation de l'acteur s'est opérée : les gestes se saccadent pour suggérer la folie, le corps devient presque animal.

Si cette mise en scène ne révèle aucune vraie surprise et tombe parfois dans la fadeur, elle tient le pari osé de représenter cette grande et difficile pièce.

Vincent Broqua

Le Songe d'une nuit d'été, Cartoucherie de Vincennes.

>Outre le *Roi Lear* et le *Hamlet sur la route*, la Cartoucherie de Vincennes accueillait également *Le Songe d'une nuit d'été*. Difficile néanmoins de faire plus éloigné entre l'esthétique de ce *Lear* et du *Songe*. En effet, le *Songe* était "à la Mnouckine". Costumes et gestuelles cosmopolites, musique tantôt asiatique, tantôt orientale, la marque de fabrique était reconnaissable dès le premier abord.

Si le cadre que Thésée et Hippolyta fournissent à la pièce n'était pas convaincant parce que trop en retrait, on pouvait n'être que charmé par le travail d'Obéron et de Titania, tous deux comme des dieux venus d'Asie. Puck, lui, semblait venir d'Afrique, et son espièglerie était exprimée par des mouvements de chorégraphie rythmique et des onomatopées proche de la transe. Sans aucun doute, ce sont les artisans qui étaient les mieux campés. Dans des costumes plus réalistes qui tranchaient par rapport au reste de la troupe, ceux-ci interprétaient magnifiquement bien (paradoxe de la pièce) l'interlude de Pyrame et Thisbé. La fonction comique de l'épisode, mais également l'irrévérence envers les personnages nobles devenaient alors très sensibles.

Le dispositif scénique avait également de quoi séduire. La scène était encadrée par deux chemins d'accès sur lesquels les acteurs défilaient pour arriver à l'espace de jeu. De part et d'autre de ces tapis se trouvaient les instruments sur lesquels les acteurs venaient jouer. Enfin, le temps et son passage étaient figurés par deux grandes tentures derrière lesquelles les acteurs sortaient, créant ainsi un effet très réussi d'ombres chinoises en disparition progressive. Si le langage n'était pas complètement maîtrisé, la pièce restait cohérente et très divertissante tout en ne perdant pas de vue les accents les plus profonds du *Songe d'une nuit d'été*.

Vincent Broqua

Cinéma

Titus

Adaptation et mise en scène de Julie Taymor, 1999. Avec : Osheen Jones (le jeune Lucius), Anthony Hopkins (Titus Andronicus), Jessica Lange (Tamora), Alan Cumming (Saturninus), Colm Feore (Marcus Andronicus), James Frain (Bassianus), Jonathan Rhys-Meyers (Chiron), Matthew Rhys (Demetrius), Harry J. Lennix (Aaron), Angus MacFadyen (Lucius), Laura Fraser (Lavinia).

> Dans son adaptation du *Titus Andronicus* de Shakespeare, Julie Taymor (surtout connue pour sa mise en scène de *The Lion King* à Broadway) met l'accent sur la violence dans la pièce. C'est d'ailleurs cette violence que le jeune John Webster de *Shakespeare in Love* admire autant: " I liked it when they cut heads off. And the daughter mutilated with knives. " (1) Le film commence dans une cuisine moderne. Un garçon, qui se révélera être le petit-fils de Titus, joue avec ses G. I. Joes. Puis une bombe éclate. Un homme vient sauver le jeune Lucius et le porte jusque dans le Colisée. Il trouve une figurine de soldat sur le sol, la ramasse. Par le toucher, il donne en quelque sorte vie à ce soldat, puisque l'armée de Titus arrive dans une marche remarquablement chorégraphiée. Dans son adaptation, Julie Taymor donne un rôle important au jeune Lucius : c'est par lui que commence et finit le film (portant le fils de Aaron, il incarne l'espoir dans l'avenir), et c'est aussi par ses yeux que nous suivons l'histoire, puisqu'il est souvent présent, alors qu'il n'apparaît que dans cinq scènes dans le texte shakespearien.

Si Julie Taymor garde la majeure partie du texte original, elle ajoute de nombreuses scènes visuelles, comme en témoigne d'ailleurs la scène initiale. Le film est ponctué de ce qu'elle appelle des " Penny Arcade Nightmares ", et qui ont pour but : " to portray the inner landscapes of the mind as affected by the external actions. ... They depict, in abstract collages, fragments of memory, the unfathomable layers of a violent event, the metamorphic flux of the human, animal, and the divine " (2). Ainsi, lorsqu'elle révèle l'identité de ses agresseurs à l'aide d'un bâton, Lavinia se remémore-t-elle le viol dont elle a été la victime : on la voit, sur un tronc d'arbre, essayant de maintenir sa robe—comme Marilyn—alors qu'elle se fait attaquer par deux tigres, ce qui fait référence à " When did the tiger's young ones teach the dam ? " (*Titus Andronicus*, 2, 2, 142).

Le film offre une superbe transcription de la troisième scène de l'acte II, c'est à dire celle dans laquelle Marcus (brillamment interprété par Colm Feore) découvre Lavinia, mutilée. Julie Taymor a choisi de transcrire littéralement le texte à l'écran (" Speak, gentle niece, what stern ungentle hands / Hath lopped and hewed and made thy body bare / Of her two branches " (Arden, 2, 3, 16-18)), puisque ce sont des brindilles qui prolongent ses moignons. La nature voudrait qu'elle se vide de son sang et meure, mais Taymor a voulu laisser place à une poésie qui ne donne pas moins d'intensité à la tragédie, bien au contraire.

Certains pourraient être choqués par le mélange des contextes, des chœurs romains et de la musique que Chiron et Demetrius écoutent. Je trouve pour ma part que ces collages soulignent finement le contraste entre la famille des Andronici et les Goths.

C'est une grande production, avec une distribution de rêve.

(1) Norman, Marc, and Tom Stoppard. *Shakespeare in Love*. England : Faber and Faber, 1999, p. 54.

(2) Extrait de l'interview de Julie Taymor donnée par Maria De Luca et Mary Lindroth et retranscrite dans un article intitulé " Mayhem, Madness, Method : An Interview with Julie Taymor ", *Cinéaste*, Vol XXV, n°3, p.28.

Murielle Sire

Opéra

Otello et Falstaff, opéras de Verdi, Théâtre du Châtelet.

>Le théâtre du Châtelet rendait hommage en avril dernier au compositeur Giuseppe Verdi, disparu il y a tout juste 100 ans, en présentant ses ultimes chefs d'œuvre, deux opéras basés sur des pièces de Shakespeare : *Otello* et *Falstaff*. Si le premier est l'aboutissement logique d'une carrière consacrée à la peinture musicale des passions, et en particulier de la jalousie, le second est un magnifique défi, une comédie alliant bouffonnerie et profondeur, d'une invention musicale et harmonique sans précédent dans la production d'un compositeur, qui à plus de 80 ans renouvelle complètement son écriture. Le librettiste Arrigo Boito, également compositeur (*Mefistofele* et *Nerone*) y a habilement mêlé l'intrigue des *Joyeuses Commères de Windsor* à des citations extraites de *Henry IV* et donné au compositeur la matière d'une extraordinaire fugue finale, donnant la victoire au " fat knight " par sa revendication du rire libérateur sur les paroles : 'Tutto il mondo è burla', le monde n'est que plaisanterie, détournement du fameux 'All the world's a stage' du maître de Stratford que Verdi vénérât, tout en ne l'ayant jamais lu qu'en traduction.

Les productions du Châtelet se voulaient toutes deux des versions de concert avec mise en espace, mais avec une réussite très inégale. L'*Otello* dirigé par Myung-Wung Chung avait pour principal atout ses chanteurs : le Maure de José Cura, aussi convaincant dans le registre héroïque que dans celui des tourments de la jalousie et du désespoir, et l'émouvante Desdemone de Karita Mattila. Mais les chanteurs semblaient tous plus handicapés que servis par une mise en espace réduite à quelques effets d'éclairage et un découpage arbitraire de la scène, sans costumes et sans décors, bref un étalage complexé du choix budgétaire de ne pas investir dans une mise en scène sans pour autant assumer la version de concert.

En revanche, la mise en scène de *Falstaff* par l'anglais Ian Judge est un modèle du genre : l'orchestre y est le protagoniste principal, occupant le centre de l'espace scénique qui est prolongé vers l'avant par un éperon s'avancant jusqu'au milieu des premiers rangs, tandis que l'arrière surélevé crée une troisième dimension où se jouent tantôt les scènes d'antichambre dans l'auberge, tantôt les apparitions des créatures fantastiques dans le parc de Windsor. Les acteurs-chanteurs, et avant tout l'extraordinaire *Falstaff* de Jean-Philippe Lafont parcourent le plateau, se mêlant à l'orchestre et fraternisant avec le chef John Eliot Gardiner, dont la direction est un modèle de précision et d'inspiration. La production respire à la fois la rigueur et la joie de vivre, elle est chorégraphiée dans le moindre détail et donne néanmoins une impression de totale liberté. Le public ne s'y est pas trompé, et le soir de la deuxième représentation, fait exceptionnel à Paris, la fugue finale a été bissée !

Chantal Schütz

Actualités

Compte-rendu de séminaire

Résumés des communications Iris

Chantal SCHÜTZ (ENSAE), La mise en scène d'*Antoine et Cléopâtre* au Globe en 1999, lundi 27 novembre 2000.

L'originalité du projet de reconstruction du Globe à Londres est d'avoir voulu créer un instrument grandeur nature pour que les chercheurs puissent y tester des théories et que les acteurs et metteurs en scène y retrouvent simplement les conditions originales de la représentation shakespearienne.

Antoine et Cléopâtre fait partie des pièces qui y ont été montées dans les conditions les plus authentiques possibles : une troupe entièrement masculine de quinze acteurs, ce qui implique de nombreux doublages (jusqu'à 4 rôles pour un acteur) ; des costumes reconstitués ayant fait l'objet de recherches poussées, en particulier pour ce qui concerne les corsets, la réalisation à la main de fraises, de chapeaux, de chaussures et d'armures ; un nombre réduit d'accessoires et de mobilier : lit, trône, chaise, tabouret, table, coussins ; un décor réduit à l'utilisation de tentures et rideaux sur la façade scénique (*Frons Scenae*) et sur le balcon.

Le contraste entre Rome et l'Egypte, qui est essentiel dans la pièce et dont cette mise en scène a fait un axe majeur, repose sur des accessoires légers, la musique et l'utilisation de la scène. Cleopâtre, jouée par Mark Rylance, le directeur artistique du Globe, est une égyptienne interprétée comme une gitane (" gipsy ") : tantôt pieds nus, tantôt chaussée de cothurnes, vêtue de couleurs vives, cheveux dénoués, un personnage tout en mouvement et en excès, changeant sans cesse de costume, dansant à travers la scène comme un enfant.

Cette mise en scène a été pour le Globe l'occasion de découvrir un autre visage de la tragédie Shakespearienne, celui qui assume le mélange des genres qui fascinait tant les Romantiques, où le rire est un ressort essentiel du pathos.

[Selima LEJRI \(Paris III\), lundi 11 décembre 2000.](#)

Guillaume WINTER (Paris III), "Dionysisme ou satanisme ? La vision de la fête et du jeu dans *The Anatomy of Abuses* (Part I, 1583) de Philip Stubbes", lundi 11 décembre 2000.

>En 1583 paraît *The Anatomie of Abuses*, livre dans lequel le pamphlétaire puritain Philip Stubbes entend s'attaquer à l'orgueil et aux maux qui gangrèment la société anglaise. L'ouvrage est conçu comme une œuvre de fiction, dans laquelle patronymes et toponymes sont écrits à l'envers afin de donner une coloration exotique au récit du voyageur Philoponus. Stubbes porte un regard dénué de toute objectivité sur la société élisabéthaine qu'il observe à travers le prisme de l'intolérance et de l'extrémisme. Son intention première est de remettre ses compatriotes dans le droit chemin. Il ne souhaite pas interdire tout divertissement mais en condamner les abus. L'exemple des *May games* et des *morris dances* nous donne un aperçu de la vision de Stubbes : selon lui ces célébrations ne sont que profanation et s'apparentent à des messes noires conduites par le démon. La joyeuse farandole des *morris dancers* devient une assemblée de suppôts de Satan qui dansent "the devil's dance" au rythme du fifre et du tambourin. La transe qui semble habiter les fêtards, qui n'est que jeu pour Caillois (*ilinx*), est assimilée à une danse de sabbat, censée produire un vertige favorable aux dévotions. De même, la danse autour du *May pole* est une autre diablerie. C'est là l'équivalent d'une danse bachique qui relève de l'idolatrie païenne ou, pire, d'une danse de sabbat à la gloire de Lucifer. A en croire Stubbes, nombreux sont les points communs entre les rites de mai et les rites dionysiaques au cours desquels on recherchait la transe. Point n'est besoin de trop de recul pour découvrir que Stubbes confond amusement et rite orgiaque, comme il confond danse joyeuse et transe extatique.

A. CRUNELLE VANRIGH (Paris X) " 'Once more unto the breach' : féminin et légitimité dans *Henry V* ", lundi 2 avril 2001.

>Dans l'idéologie patriarcale et patrilinéaire des Chroniques historiques qui marginalise le féminin, la légitimité se transmet par les hommes. En 1599, dans *Henry V*, dernière des Histoires, le féminin fait retour : le souverain d'Angleterre, contestant la validité de la loi salique, appuie sa revendication au trône de France sur la lignée féminine. Pour le fils de l'usurpateur Bolingbroke, le féminin compense un " manque à valider ", voire un manque à être, du côté masculin. La pièce s'articule autour de ce maillon féminin jusqu'alors manquant ou marginalisé : c'est à Nell que Pistol doit son auberge, sur Anne Mortimer que Cambridge appuie ses revendications dynastiques (2.2). Le pouvoir se décline au féminin, comme le suggère la polysémie du mot *crown*, et c'est sur le continent féminin (ou à tout le moins efféminé) qu'il faut l'aller chercher : en France, terre de l'altérité absolue.

Il est risqué d'aller chercher réparation de la *fault* / faute du père dans la *fault* / faille du féminin. Les anxiétés traditionnellement attachées au féminin dans l'idéologie patriarcale, féminisation et bâtardise, continuent d'organiser le texte. La première s'articule autour du stéréotype du Français efféminé ; la seconde recrée les différentes lignes de faille de la pièce : éclatement patrimonial, politique et linguistique, proliférations anarchiques, disséminations et contaminations diverses, dont la (très polysémique) *French crown* n'est pas la moins suggestive. Les deux manières de penser le féminin à la Renaissance (" civilisateur " et " à civiliser ") sont à l'œuvre dans *Henry V*.

La reconquête du féminin se mène sur trois fronts : la guerre, le corps de la femme, le corps du texte. Comme le veut l'enjeu (*crown*), la bataille se joue à chaque fois autour d'un cercle : la forteresse, le sexe féminin, la lettre O. Il faut l'investir pour en exploiter, tout en les contrôlant, les potentialités multiplicatrices. Il est en effet dans la nature du cercle, graphisme féminin par excellence, sous la double forme du chiffre zéro et de la lettre O, de n'être rien (*nothing* / *cipher* / *k/not*) mais de proliférer, comme le suggère le Prologue. Le cercle, premier enjeu, premier mot et premier lieu, cercle de chair, de pierre ou de bois, cercle graphique, corporel et dramatique, où la royauté, mais aussi la pièce, s'originent.

Journée d'étude

LA LANGUE DE SHAKESPEARE" Vendredi 23 mars 2001

Journée d'étude co-organisée par la Jeune Equipe "Syntaxe anglaise et syntaxe comparative", dirigée par Jacqueline Guéron (Paris III), et par l'Équipe d'Accueil IRIS.

Jacques ROUBAUD "Problèmes formels de la lecture des Sonnets de Shakespeare par Helena Vendler"

Annie LANCRI (Paris III) "Les modalités du pouvoir dans le théâtre de Shakespeare"

>Quel usage est-il fait des auxiliaires modaux dans le théâtre de Shakespeare, et plus particulièrement de ceux servant à exprimer la notion de "pouvoir" ? Il semblerait qu'une étude diachronique, de type énonciativiste, puisse répondre de façon satisfaisante à cette question, ou tout au moins donner des pistes de réflexion pour enrichir l'analyse. Une première partie consistera à mettre en évidence le lien étroit qui unit les emplois de MAY et CAN en vieil-anglais (langue du X^{ème} siècle) et en moyen-anglais (langue du XIV^{ème} siècle) avec le sens originel des racines indo-européennes reconstituées *magh- (to be able, to have power) et *gno- (to know). Le reste de l'exposé tentera de démontrer que, malgré une série de glissements sémantiques affectant la série des modaux après le vieil-anglais (voir thèse de Tellier, 1962), le lien avec l'étymologie et les emplois du passé n'en reste pas moins très vivace dans l'oeuvre théâtrale de Shakespeare. Au terme de l'analyse, une distinction se fera jour entre un pouvoir "intériorisé" et un pouvoir "extériorisé". Il s'avère ainsi que MAY (ou MIGHT) fait la part belle aux moyens d'accéder au pouvoir, aux circonstances extérieures favorisant le pouvoir ou au pouvoir exercé par une personne sur autrui, tandis que CAN (ou COULD) met plutôt l'accent sur l'acquis de pouvoir du sujet, un pouvoir acquis grâce à un savoir, ou encore découlant d'un savoir de l'énonciateur. Ces principes théoriques prendront pour domaine d'application quatre pièces, deux comédies : The Taming of the Shrew, The Merry Wives of Windsor, et deux tragédies : Hamlet et Othello.

Geneviève GIRARD (Jeune Equipe Syntaxe, Paris III) " Les propositions non-finies chez Shakespeare "

>La langue de Shakespeare ne présente pas encore la grande variété que l'anglais contemporain connaît en matière de propositions non-finies, c'est-à-dire de propositions qui ne marquent pas le temps. Les trois grandes catégories existent déjà, mais leur structuration semble être fortement contrainte par l'impossibilité de construire une relation prédicative à sujet non-corréférentiel avec le sujet ou l'objet de la phrase matrice. Seules sont possibles, d'après notre étude, les structururations avec co-référence ou instantiation du sujet effacé comme argument du verbe principal. Nous avons ainsi:

Benvolio. so early walking did I see your son. (Romeo and Juliet, I,1)

car *voir marcher quelqu'un*, c'est le voir: *your son* est à la fois complément de *see* et sujet de *walk*

Pour les mêmes raisons, nous trouvons:

Brackenbury. I do beseech your Grace to pardon me (Richard III, I,1,103),

où *your Grace* est complément de *beseech* et sujet de *pardon*.

Si participes présents et noms verbaux existent dès le Vieil Anglais, avec une évolution phonétique de leur terminaison autour de 1450 vers le -ing que nous connaissons, le gérondif est une construction récente dont l'origine est fort mal connue. Notre lecture d'un certain nombre de pièces de Shakespeare nous amène à faire une hypothèse différente de celles de Denison, et de Huston: nous pensons que c'est peut être autour de la notion de sujet que tout s'est joué. Le gérondif a, chez Shakespeare, un sujet non exprimé co-référentiel au sujet du verbe

principal, comme le participe présent d'ailleurs, mais sa fonction d'argument du verbe en fait le noyau d'une autre relation prédicative, et l'on peut alors facilement imaginer que cette autonomie ouvre la voix à une autonomie référentielle du sujet. Les contemporains de Shakespeare ne pouvaient peut être pas concevoir encore la dominance d'un sujet par un autre sujet et ont ainsi laissé à leurs descendants le soin de complexifier la forme.

Jacqueline GUÉRON (Paris III) : "Quelques commentaires sur des traductions françaises d'*Antony and Cleopatra*".

Margaret JONES-DAVIES (Paris-Sorbonne-Paris IV) : "La question du nom dans certaines pièces de Shakespeare."

Pierre ISELIN (Paris-Sorbonne-Paris IV) : "Sur quelques cas de polysémie musicale dans l'oeuvre de Shakespeare".

François LAROQUE (Paris III) "Les figures de l'impossible dans *Antony and Cleopatra*".

Michael EDWARDS (Université de Warwick-Collège de France) : "Shakespeare et l'obscur abîme de la langue".

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

Publications :

Richard Wilson, *Secret Shakespeare*, Manchester: Manchester University Press, 2001 (à paraître)

Mark Thornton-Burnett, *Christopher Marlowe. The Complete Poems*, Londres: Everyman Poetry, Dent, 2001.

Anny Crunelle, *Henry V : Les miroirs de l'héroïsme*, Éditions du Temps, Paris, 2000

Naomi Liebler, *Shakespeare's Tragic Heroines* (à paraître).

Frank Kermode, *Shakespeare's Language*, Londres : Penguin, 2000.

Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, Paris : Seuil, 2001.

Philippe Sollers, *La Divine comédie*, Paris : Desclées de Brouwer, 2000.

George Steiner, *Grammaire de la création*, Paris : Gallimard, 2001.

A venir:

LUNDI 18 JUIN - 17 h — Institut du Monde Anglophone, Salle 12

Dernière conférence donnée par le Professeur Richard Wilson (Université de Lancaster) :

"A Midsummer Night's Dream. The Death of the Author in Shakespeare's Athens"

JEUDI 21, VENDREDI 22, SAMEDI 23 JUIN — Grand Amphithéâtre de l'Institut du Monde Anglophone

[COLLOQUE IRIS](#)

Avec (entre autres) la participation de :

Jeudi 21 juin

- Michel DUCHEIN
- Marcus MERRIMAN (Lancaster)
- Rosalind K. MARSHALL (Édimbourg)
- Alison FINDLAY (Lancaster)
- Robert MUCHEMBLED

Vendredi 22 juin

- Camille DUMOULIÉ
- Philippe SOLLERS

Samedi 23 juin

- Richard WILSON (Lancaster)