

REFLETS

n°6 septembre 2000

L Oeil sur

théâtre

Antony and Cleopatra, RSC, Barbican Theatre, Londres, 5 avril 2000, mise en scène de Steven Pimlott, avec Alan Bates et Frances de la Tour.

>Trois glaces sans tain sont disposées sur la scène, qui tantôt réfléchissent les personnages qui paraissent comme prisonniers d'eux-mêmes grâce à un savant jeu de miroirs et d'éclairage, tantôt laissent transparaître l'entrée et la sortie des acteurs. Le décor est nu, les acteurs aussi, parfois, comme Cléopâtre, fort bien interprétée par Frances de la Tour, qui sait rendre les ambiguïtés de ce rôle difficile parce qu'exigeant. Elle parvient à faire rire les spectateurs même lors de scènes tragiques. Guy Henry campe un Octavius Caesar ambitieux, fougueux et plein d'allant ; Alan Bates est convaincant dans le rôle d'Antony, tiraillé entre l'érotisme brûlant d'Alexandrie et la scène politique romaine. En effet les deux acteurs principaux n'hésitent pas à s'enlacer, à s'embrasser, avides, vérifiant ainsi littéralement les allégations de Philo : " [Antony] is become the bellows and the fan/ To cool a gipsy's lust ". Leur rapport est très sensuel, très évocateur, et c'est l'envoûtante Cléopâtre, capable de montrer joie et tristesse en une seule et même seconde, qui semble tirer les ficelles : " So our leader's led./ And we are women's men ", sorte de " rule of miss " qui n'est pas sans rappeler les mots de Richard of Gloucester, déplorant l'humeur lascive du roi, " Why, this it is, when men are rul'd by women ".

La mise en scène est assez originale : d'une scène à l'autre, les acteurs ne quittent pas les planches, mais restent immobiles, dans l'ombre, tandis que le dialogue passe d'un continent à l'autre. Par cette astuce les scènes s'enchaînent plus naturellement, et l'ombre fait symboliquement place à la lumière. De même, lorsque les personnages trépassent, point de corps traînés sur le sol : comme dans l'au-delà, ils se lèvent pour quitter d'eux-mêmes la scène, tournant le dos au public. G.Winter

Hamlet, mise en scène de Peter Brook, Théâtre des Bouffes du Nord, du mardi 21 novembre 2000 au vendredi 12 janvier 2001, 20h. Spectacle en anglais surtitré en français.

> Réservation : 01 46 07 34 50

Cymbeline, mise en scène de Philippe Calvario, Théâtre des Amandiers, du mardi 14 novembre au vendredi 10 décembre 2000.

> Réservation : 01 46 14 70 00

Cinéma

Love's Labour's Lost, adaptation et mise en scène de Kenneth Branagh, avec K. Branagh, A. Silverstone, M. Lillard, N. Lane, R. Briers... Londres, avril 2000.

> " Tears, Laughter, Love and Romance... Let's face the Music and Dance ", voilà ce à quoi nous invite l'affiche anglaise du film, illustrée par un couple masqué, en tenue légère. Une jeune femme, tête penchée en arrière, semble s'offrir à un homme qui, lui, tourne la tête, comme s'il ne pouvait l'aimer ou même la contempler, tandis que leurs deux corps se touchent. La pièce de Shakespeare et l'adaptation de Kenneth Branagh se trouvent ainsi résumées. Surprenante adaptation que voilà, sous-titrée " A romantic musical comedy " au générique. A l'opposé de son *Hamlet* de quatre heures, Branagh n'a conservé ici qu'à peine un tiers du texte de la pièce, mais y a inséré des chansons de George Gershwin, Irving Berlin, et Cole Porter, extraites de grandes comédies musicales américaines, et chantées par les personnages eux-mêmes.

Le film s'ouvre sur des " actualités " en noir et blanc, style Pathé, et par ce biais assez habile le " journaliste " présente les personnages et l'intrigue. Nous sommes à la fin des années trente. Dans la première scène, le roi de Navarre (Alessandro Nivola) achève de convaincre Longueville, Dumaine, et Berowne (Branagh) de signer un contrat leur interdisant toute compagnie féminine pendant trois ans. Les quatre hommes se trouvent dans une bibliothèque circulaire, remplie d'ouvrages, dans laquelle " the mind shall banquet ". Brusquement, les

personnages se mettent à chanter et à danser en rythme, avant que Berowne ne signe finalement lui aussi. Quelle est la réaction des spectateurs à cette intrusion inattendue d'une chanson, accompagnée qui plus est d'une chorégraphie ? La plupart rient, mais l'on ne sait trop pourquoi, étant donné que les paroles ne prêtent pas à rire... Tel est le schéma répété durant tout le film : des actualités en noir et blanc permettent d'avancer dans l'intrigue sans ennuyer le grand public par le texte shakespearien, tandis que se succèdent courtes scènes et chansons, sur lesquelles les personnages dansent. Seules les scènes jugées importantes ou les plus drôles ont été conservées par Branagh, ce qui donne l'impression d'assister à une succession de petites saynètes, et nous laisse un peu sur notre faim. Car en effet ces scènes sont très bien jouées : Nathan Lane (comique renommé outre-Manche, vu dans *The Mouse*) nous prouve son talent dans le rôle de Costard, et Timothy Spall, qui incarne Don Armado, est tout simplement irrésistible. Richard Briers, vieux complice de Branagh, est Nathaniel, tandis que le rôle de Holofernes a été confié à une femme, Geraldine McEwan, facétieuse et malicieuse. Au comique des répliques vient s'ajouter un comique visuel particulièrement réussi, dans les scènes jouées comme dans les chansons. Des grandes comédies musicales américaines il ne manque rien : claquettes, chorégraphie sur escaliers, plongeurs et ballet aquatique, accueillis par des éclats de rire, si bien que le film semble parfois s'apparenter à une parodie (involontaire ?). Si le texte de Shakespeare est dans l'ensemble bien interprété et accompagné d'effets comiques réussis, la réalisation, elle, est sans audace, et les décors sont minimalistes, les scènes étant confinées dans des studios qui ne sont que trop visibles.

La scène 3 de l'acte IV, au cours de laquelle Berowne écoute tour à tour ses trois compagnons, est très réussie, et Branagh, dont la diction est moins théâtrale et plus fluide qu'à l'accoutumée, fait rire le public aux éclats lorsqu'il réprouve les amoureux, " I that am honest, I that hold it sin/ to break the vow I am engagèd in ", et qu'il tente d'avaler les morceaux de la lettre qu'il a adressée à Rosaline ! Il se lance ensuite dans un numéro de claquettes, qui sonne et résonne au rythme du texte, dont on peut admirer la métrique. Peu après, utilisant les mots mêmes du texte (" the voice of all the gods/ Make *heaven* drowsy with the harmony "), les quatre personnages se mettent à chanter " Heaven, I'm in heaven... ", volant dans les airs, sur fond de ciel étoilé que constitue le plafond de la bibliothèque !

La scène finale (V.2) est la plus longue, et Branagh a opéré des changements ingénieux. Lorsque les femmes, masquées, reçoivent les hommes trompés par les apparences, rien n'est dit : les couples dansent corps à corps, dans une chorégraphie sensuelle voire érotique, où les hommes, eux aussi masqués, semblent tenter de retrouver leur bien-aimée au toucher. Plus tard, tous les personnages se retrouvent, et dansent d'un même pas au rythme de " There's no business like show business ", avant que la fête ne soit interrompue par la triste nouvelle de la mort du roi de France. Les amoureux se séparent, et le film s'achève comme il avait commencé : par des actualités en noir et blanc, puis des images de la Seconde Guerre Mondiale (dont certaines sont réelles), à laquelle participent les hommes, et au cours de laquelle on peut voir la reine (Alicia Siverstone) se faire arrêter par la Gestapo, avant que tout ce beau monde ne se retrouve à la libération. Cette dernière idée, si elle est astucieuse, semble tout de même aller un peu trop loin.

L'adaptation de Kenneth Branagh est enlevée, le rythme est endiablé, on ne s'ennuie pas, et les trouvailles sont nombreuses et inventives. On regrettera cependant que le texte shakespearien n'occupe pas une plus grande place dans le film où une large part est faite aux chansons qui, bien qu'elles soient ingénieusement introduites, et parfois très drôles, sont peut-être un peu trop nombreuses, tant et si bien que le spectateur ne sait plus trop sur quel pied danser...

G. Winter
Actualités

compte-rendu de séminaire

Résumés des communications IRIS

Anne-Marie MILLER, "Topographie et iconographie du pouvoir et de la folie dans le *Docteur Faust de Marlowe*", lundi 13 décembre 1999.

> Faust, plus qu'un disciple du mal, est un homme habité par la folie, un homme piégé par l'illusion du pouvoir. Les signes de la folie de Faust peuvent se lire, au-delà de sa schizophrénie incarnée par les deux anges-du bien et du mal-qui le hantent lorsqu'il est seul dans son cabinet, jusque dans les évocations de vastes espaces à parcourir. La scène 1 de l'acte III a souvent été décriée comme un malheureux ajout burlesque écrit sous la plume de Birde et Rowley, comme une séquence bouffonne déjouant l'économie générale de la tragédie dans la pièce.

Cependant, il semble, bien au contraire, que l'intégration progressive de Faust à l'espace de la comédie sociale, ainsi que son passage de la tragédie intérieure à l'exploitation d'une vaste cartographie dans cette scène, ne diminuent en rien le sens intime qu'a le personnage éponyme de sa damnation.

Faust tente d'actualiser le pouvoir potentiel qui lui est conféré par son pacte avec le diable, en lui donnant une inscription géographique, et ce désir d'omnipotence le conduit à la folie. Faust cherche à s'attribuer la place de Dieu à l'intérieur d'une cartographie cosmique en rivalisant avec tous les types de pouvoirs humains, jusqu'à

celui du Pape-représentant de Dieu sur terre-grâce à un burlesque jeu d'images. Usant, avec l'aide de Méphistophélès, de la tradition de la caricature élaborée par la Réforme, il s'insurge contre les icônes du pouvoir avancées par le Pape, mais plus encore, contre le rôle de l'Église dans le processus de damnation dont il est la victime. Cependant, Faust est pris au piège de sa parodie divine. Il voudrait s'inscrire à l'intérieur d'une cartographie du pouvoir et en occuper la place prééminente, mais en tentant d'y accéder il s'aliène, s'enferme dans la folie.

Le parcours que fait Faust d'un lieu de pouvoir à un autre n'obéit à aucune logique. Il part et revient sur ses pas. Sa trajectoire épouse le tracé tortueux du Styx et de l'Archéron. Car s'il voyage à la surface de la terre, il ne jure que par l'enfer. Il abandonne progressivement la vision renaissante du monde, pour une cartographie plus limitée et médiévale, et, en croyant s'inscrire dans des lieux de pouvoir, il s'enferme en fait dans l'espace diabolique et labyrinthique de sa propre folie. Le double registre de la scène permet une conscience de ce processus qui le mène à la folie, à l'exclusion et au désespoir.

Cette scène relève d'une dynamique d'ensemble qui est celle de la régression de Faust et de son enfermement dans le cercle de la folie. Il devient peu à peu "cette figure insistante et redoutable qu'on n'écarte pas sans avoir tracé autour d'elle un cercle sacré" (M. Foucault). Si la scène 1 de l'acte III semble mieux illustrer la notion de folie comique ou critique (telle que Foucault la définit) qui s'imposait progressivement à la fin du XVI^e siècle, le contraste n'en est que plus saisissant avec l'expression tragique de la folie que l'on trouve à la fin de la pièce. Loin de représenter un écart par rapport à l'économie générale de la damnation, cette scène permet de mieux comprendre le dernier sursaut de folie de Faust et de voir comment la pièce elle-même prend la forme de cette folie tragique, à une époque où l'on tente progressivement de la nier.

Sophie LEMERCIER-GODDARD, "La jeune fille et la mort : esthétique macabre dans *Romeo and Juliet*", lundi 29 mai 2000.

> Illustration de l'amour aveugle qui s'affranchit du regard et de l'amour transcendance, le mythe d'Amour et Psyché explore aussi la relation entre Eros et Thanatos : sa réécriture dans les deux derniers actes de la tragédie de Shakespeare révèle l'étrange jouissance que procure la proximité de la mort.

La représentation de la mort se diversifie à la Renaissance. La pièce, qui s'attarde non seulement sur les représentations de la mort physique dans le caveau, Juliet, Paris et Tybalt présentent chacun une étape dans l'évolution du cadavre, de la mort encore belle à l'inexorable putréfaction mais aussi sur les différentes figures de la mort, s'inscrit dans la tradition médiévale et renaissante du macabre. La mort apparaît sous la forme du squelette grimaçant tout droit sorti des danses macabres (voir la danse macabre de Juliet à l'acte III, scène 3 et l'arrivée de Romeo au cimetière), mais aussi sous la forme de l'apothicaire qui vend le poison à Romeo, un veillard décharné comme celui que l'on trouve chez Dürer dans *Les Cavaliers de l'Apocalypse* (1498), et enfin sous celle du double (V.3). La mort se charge cependant d'une angoisse et d'une peur nouvelle. C'est une mort carnivore où se multiplient les images de suffocation et de nourriture, et une mort aimante, à la manière des étreintes macabres de Hans Baldung Grien. *Romeo and Juliet* illustre le renouvellement du macabre hors des significations allégoriques, au delà des vanités. Le macabre n'illustre plus la corruption de la chair comme au Moyen Âge, mais porteur d'un érotisme morbide, il permet de lire la pièce comme un anti *ars moriendi*.

LA LANGUE DE SHAKESPEARE

Journée d'étude organisée par la jeune équipe "Syntaxe anglaise et syntaxe comparative" (Jacqueline Guéron) et l'Équipe d'Accueil IRIS, le vendredi 17 mars 2000.

> **Annie LANCRI** (Paris III, "Quelques remarques sur la variation dans l'expression de la relation d'appartenance chez Shakespeare (approche diachronique)") étudie l'emploi de *of* et du double génitif, ainsi que l'emploi du possessif (*my / mine*). L'analyse de nombreux exemples montre que les variations dépendent de l'accentuation ou du phonème qui suit, ou bien répondent à un souci de symétrie à l'intérieur du texte.

Claude DELMAS (Paris III, "Association et dissociation dans certaines structures dans le discours shakespearien") s'intéresse au cas de "-ed" non verbal, et à "do", "le passeur de temps", notamment dans le testament de Shakespeare, où *do* apparaît dans l'adresse au notaire mais disparaît lorsque Shakespeare s'adresse à Dieu.

Jacqueline GUÉRON (Paris III, "Quelques doublets grammaticaux chez Shakespeare") propose l'étude de nombreux exemples où l'auxiliaire *do* est reboulé (*I did love you once*) : l'analyse révèle une distinction claire entre phrases impersonnelles et personnelles où *do* signale la présence d'un sujet actif et source volontaire d'une pensée et d'une émotion ; l'on peut alors noter la préférence de Shakespeare pour les formes radicales qui

évoquent vers la subjectivisation.

Thelma SOWLEY (Paris VIII, "Le mètre de Shakespeare") reprend les règles du pentamètre iambique et souligne plusieurs cas d'ambiguïté syllabique.

Gisèle VENET (Paris III, "Quel texte pour quelle langue de Shakespeare ?") revient dans un échange avec **Jean-Michel DEPRATS**, sur l'édition et la traduction d'*Henry V*, qui vient d'être publiée dans la collection Folio. Tous deux s'interrogent sur la question des corrections : faut-il corriger le français incorrect et supprimer une source de comique ? comment peut-on signaler les archaïsmes ?

François LAROQUE (Paris III, "L'écho et le vertige dans *Venus and Adonis* et *Richard III*") définit la langue de Shakespeare comme une langue de l'écho et de la multiplicité. Il souligne l'attention de Shakespeare au caractère sonore et vibratoire de la langue en s'attardant sur la prédominance du son et de la lettre O. Du registre de l'obscène dans *Romeo and Juliet* (II.2.16-38), on passe dans *Venus and Adonis*, où les jeux d'échos et les paronomases créent une béance, à un O central, expression de la douleur et de la blessure elle-même.

Philippa BERRY (King's College, Cambridge, "Is this the promised end ?" Eschatological wit and the grotesque body politic in *King Lear*") montre la dimension scatologique et eschatologique des jeux de mots dans *King Lear*. La pièce inverse la métamorphose de Bottom dans *A Midsummer Night's Dream* en projetant ici le spectacle d'un âne devenu roi, qui confond l'Etat (*state*) et le siège (*seat*), siège troué depuis le partage initial du royaume. Lear, qui avait refusé au début de la pièce de porter plus longtemps la responsabilité du politique, réparaît à la fin de la pièce, Cordelia dans les bras, portant un fardeau bien plus lourd encore.

Cette journée sera prolongée par une seconde journée d'étude "La langue de Shakespeare" le vendredi 16 mars 2001 à l'Institut du Monde Anglophone, salle 33 (voir la rubrique programme du séminaire IRIS).

compte-rendu de colloque

*XLe CONGRÈS DE LA SAES - ANGERS, 19, 20, 21 MAI 2000.
ATELIER XVIe XVIIe sous la direction de François LAROQUE*

RESUMES DES COMMUNICATIONS

Jean-Marc CHADELAT (I.U.F.M. de Paris), "Progrès et idéal dans *Richard III*"

> *Richard III* est une pièce ambivalente qui illustre l'irruption paradoxale d'une conception temporelle et historique du progrès dans un monde en proie à une régression morale et politique. Proclamant sa vocation maléfique dans le cadre d'une détermination plus volontariste que déterministe, Richard dissocie l'action politique de tout idéal éthique en affirmant un naturalisme et un individualisme symptomatiques de cette séparation historique comme de son diabolisme dramatique. La subversion dont il se rend coupable en subordonnant les idéaux transcendants de paix et d'harmonie au " progrès " historique de la violence politique et de la discorde sociale entraîne inéluctablement une inversion des moyens et des fins qui prend la forme d'une dégradation des symboles royaux en résonance avec le désordre social et l'illégitimité du souverain en titre. Le pouvoir de Richard est en effet miné et rendu illégitime par son " temporalisme " antimétaphysique qui préfigure le triomphe du réalisme en politique, par son militarisme qui lui tient lieu de loi et de conscience ainsi que par son matérialisme mercenaire. Le retournement des vertus théologiques en méfiance, en désespoir et en haine qui en résulte ainsi que la fuite en avant de Richard dans l'action militaire et criminelle compulsive ne trouveront leur terme qu'avec la victoire symbolique et restauratrice de Richmond. Mais bien que la défaite et la chute de Richard consacrent le retour à l'unité et à la légitimité, il n'en reste pas moins que son action et sa volonté ont réussi à substituer par la force et la ruse l'idéal du progrès temporel au progrès vers un idéal spirituel.

Jean-Christophe MAYER (Rennes II), "Shakespeare's Religious Background Revisited - *Richard II* in a New Context"

> When Shakespeare wrote his *Richard II* in 1595 he was writing in a period which historians have ceased to regard as congenial. Those 'nasty nineties', as they are now called were certainly not a period of stabilisation, routinisation, or secularisation. It was in this context that Shakespeare launched a sequence of four plays about the Lancastrian phase of English history with the story of the deposition of the Yorkist King Richard II. By the mid 1590s the story and the allusions to the reign of Richard II had already been used by historians and law specialists to discuss the terms by which a king might be deposed. The theme was to be used also by malcontents to point to the moral of the story, in ways which repeatedly challenged what some would still like to call "the Elizabethan status quo". In other words, allusions to Richard II had become commonplace when commenting on the realm of politics.

This paper does not, therefore, set out to prove that Shakespeare was the first to seize upon this theme (even if his contribution to it is, of course, unique) but it does make a claim to put Shakespeare's play in a context that

has so far been overlooked. To throw light on the specifics of this context, this article focuses on events surrounding two major dates: 1595 and 1601. Both dates involve the same play-Shakespeare's *Richard II*-and the same protagonists: the players of Shakespeare's acting company, Robert Devereux, Earl of Essex, and the English Jesuit and political activist Robert Parsons.

Laurent BÉREC (Amiens), "Fête et métamorphose dans le *Poly-Olbion de Drayton*"

> Dans *Poly-Olbion* (1612, 1622) et *The Muses Elizium* (1630), Michael Drayton se situe à mi-chemin entre une conception platonicienne / chrétienne et une conception métamorphique. En d'autres termes, le poète oscille entre le mépris du monde matériel et la fascination devant la capacité de la matière à subir d'incessantes métamorphoses. Dans l'esprit de Drayton, le thème de la métamorphose est étroitement lié aux fêtes rurales traditionnelles, elles-mêmes fondées sur le principe du devenir. On trouve souvent, dans ces deux uvres, la description d'hybrides et de monstres. L'hybride renvoie soit à la fluidité de l'ère originelle, soit à la croyance en une Création continue. Dans les deux cas, hybridité et métamorphose semblent indissociables. De fait, l'hybride doit être rapproché du thème carnavalesque du corps grotesque, lequel, mettant l'accent sur les saillies et les orifices, est, lui aussi, de nature à connaître de multiples métamorphoses.

Ainsi nous constatons que Drayton établit un rapprochement entre hybridité, métamorphose et corps grotesque. Instinctivement, il se sent assez proche de telles notions, c'est à dire d'une vision carnavalesque, de plus en plus rejetée à partir de la Réforme. Néanmoins, intellectuellement, Drayton prend toujours ses distances vis à vis des croyances médiévales.

Ladan NIAYESH (CERRA, Montpellier III), " 'Return of the Native' : progrès, transgression et régression dans *An Hour Glasse of Indian Newes (1607) de John Nicholl*"

> Durant l'été 1605, l'équipage d'un navire anglais cherchant à rejoindre l'Eldorado guyanais de Raleigh se retrouve, à la suite d'une erreur de navigation, sur l'île de Sainte-Lucie peuplée par les féroces Caribes des Antilles. Loin des rêves de richesses associés au Nouveau Monde, les marins découvrent l'envers du décor américain avec l'hostilité des indigènes, mais également l'envers de la civilité de façade des Européens avec la perspective de l'endocannibalisme généralisé auquel la famine les pousse. *An Hour Glasse of Indian Newes*, document ethnographique rare produit par un survivant de l'expédition, met un bémol à l'utopie géographique des voyages et à l'illusion de supériorité technique et morale des découvreurs européens que cultivent des textes de propagande comme *The Discovery of Guiana* de Raleigh ou les "Bermuda pamphlets", source probable de l'intrigue du sauvetage miraculeux dans *The Tempest*. Ainsi, progression géographique et régression morale se présentent comme les deux extensions de l'expérience du progrès telle qu'elle est vécue par les Anglais de Sainte-Lucie et par tant d'autres colonisateurs européens du Nouveau Monde.

Antoine ERTLÉ (Bordeaux III), "Progrès, conversion, perversion dans *The Changeling de Thomas Middleton et William Rowley (1622) et A Game at Chess de Thomas Middleton (1624)*"

> *The Changeling* et *A Game at Chess* sont deux pièces que peu de choses semblent a priori rapprocher. L'une est sans doute la plus célèbre création de ses auteurs, l'autre la plus problématique des pièces de Middleton, absente des répertoires depuis 1624. L'une est une étrange tragédie conjugale allégée par une histoire de fous et d'aliénés, l'autre une allégorie apparemment manichéenne en forme de partie d'échecs. Leurs dates de composition permettent cependant d'établir un parallèle thématique entre les deux pièces, qui peuvent toutes deux être lues comme des commentaires sur la situation politique des années 1622-1624. Le regard très critique des dramaturges à l'égard des choix de Jacques Ier, sa politique d'apaisement envers l'Espagne, sa volonté de voir le Prince Charles épouser l'Infante Maria, son manque de fermeté vis-à-vis des arminiens, des catholiques et des jésuites, se traduit par une perversion systématique des conventions dramatiques et du langage des différents protagonistes, eux-mêmes présentés comme pervers. La tragédie conjugale devient ainsi une sordide descente en enfer où règnent la haine et la concupiscence, la partie d'échecs une foire d'empoigne entre des pions lubriques et des rois fourbes et cruels.

Delphine LEMONNIER (Paris III-Sorbonne Nouvelle), "Les emblèmes de Whitney et Wither : entre nostalgie et progrès"

> C'est en 1605 en Angleterre avec *The Two Bookes of Francis Bacon of the Proficiencie and Advancement of Learning Divine and Humane, to the King* qu'apparaît la première tentative de synthèse sur la notion de progrès de la connaissance. L'ouvrage accorde aux emblèmes une place importante comme réceptacles et moyens de transmission du savoir. Le genre emblématique anglais est défini par son fondateur, Whitney, dont le livre *A Choice of Emblemes* est publié en 1586, et l'ouvrage de Wither *A Collection of Emblemes Ancient And Moderne* (1635) définit une autre étape essentielle dans l'évolution de l'emblématique anglaise. Ces deux livres se rattachent, tout comme leurs prédécesseurs continentaux, au modèle de l'hiéroglyphe égyptien, alors qu'une étude de l'histoire du genre emblématique montre qu'il est le fruit des progrès techniques de l'imprimerie. Ce paradoxe

de l'emblème tiraillé entre nostalgie et progrès est présent chez Bacon. Alors que les emblèmes de Whitney avaient été conçus comme des instruments de l'expansion coloniale élisabéthaine et se rattachent à la notion de *progresse* entendue dans son seul sens géographique, l'importance thématique de la connaissance (*knowledge*) et de l'expérience montre que le livre de Whitney tend déjà vers l'idée de progrès de la connaissance que définira Bacon. Le caractère fortement méta-emblématique du livre de Wither ne doit quant à lui pas leurrer le lecteur sur l'attachement de l'auteur au modèle hiéroglyphique. C'est la nostalgie de l'ancien qui prédomine chez Wither et le conduit à constater la dégradation subie par le genre emblématique à son époque. Il souligne la dévalorisation du signe emblématique par l'absence de rigueur dans les gravures qui ne respectent plus les conventions de l'image symbolique. Whitney et Wither explorent diverses facettes sérieuses ou ludiques de la relation image-texte et dans ces deux ouvrages le signe emblématique oscille perpétuellement entre nostalgie et nouveauté.

Sophie LEMERCIER-GODDARD (Paris III-Sorbonne Nouvelle), "Progrès d'un mythe : la belle endormie chez Shakespeare et dans le roman gothique".

> Le motif d'une jeune femme endormie soumise au désir d'autrui parcourt l'œuvre de Shakespeare. Présent dans *The Rape of Lucrece*, *Romeo and Juliet*, *Cymbeline*, plus brièvement dans *Othello* et même dans *Macbeth*, l'intrusion au milieu de la nuit d'un personnage aux intentions malhonnêtes dans la chambre d'une belle endormie est un "classique" gothique, qui sera repris presque systématiquement par Radcliffe (*The Romance of the Forest*, *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian*) et Lewis (*The Monk*). Voyeurisme, sensualité mortifère, image du corps citadelle sont les composantes de cet archétype. L'érotisme noir ébauché dans *The Rape of Lucrece* trouve sa plus forte expression dans le tombeau où Juliette se réveille. La jeune fille "flirte" avec la mort : dans la relation triangulaire qui s'instaure entre les amoureux, c'est la mort, bien plus que Paris, qui s'impose comme rivale de Roméo. On connaît l'influence de *L'âne d'or* d'Apulée sur Shakespeare, en particulier, celle du mythe d'Amour et Psyché dans *Romeo and Juliet* ; mais, bien plus que de simples réminiscences, Shakespeare propose en fait dans les deux derniers actes de sa tragédie une réécriture du mythe : non plus la jeune fille et l'Amour, mais la jeune fille et la Mort. Le mythe d'Amour et Psyché permet de lire la beauté endormie comme une mise en scène du désir. On comprend mieux alors les enjeux de la reprise gothique : la progression méticuleuse du *villain* vers sa victime, métaphore du désir dans le motif de la belle endormie, est emblématique de l'écriture gothique. Outre la mise en scène de sa propre progression (obstacles et interruptions se multiplient pour différer toujours davantage sa résolution), le récit gothique retrace le progrès d'une héroïne, dont l'épisode de la belle endormie constitue l'un des passages obligés, une sorte de rite de passage gothique.

Vincent BROQUA (Paris III Sorbonne-Nouvelle), "Progression du monde à la renverse chez Shakespeare et Ted Hughes"

> Le monde à la renverse est le monde instable du grotesque et de la fête. Le corps du fou ou de personnages grotesques tels Falstaff ou Sir Toby semble s'ouvrir pour laisser échapper son humeur grotesque. Celle-ci se confond avec les humeurs qui circulent dans le corps quand le fou ponctue la fête de ses vents et autres émanations corporelles. Grâce à son pouvoir contaminateur, le fou transmet le renversement festif. Comme Obéron ou Robin dans *Midsummer Night's Dream*, le fou contamine souvent l'extérieur par la circulation des liquides (humeurs, vins, poisons, philtres, suc de fleur). Cette même circulation est à l'œuvre dans *Crow* : le noir, couleur de la mélancolie, mais également couleur qui définit *Crow*, se répand comme un liquide et vient tout contaminer à l'image de ce qu'annonce le poème liminaire du recueil. L'association du noir au liquide dans plusieurs poèmes mais également son lien au renversement festif font que l'humeur noire se transmet dans le recueil à la manière d'une humeur noire. La réécriture de la transmission du monde à la renverse shakespearien est toute explicite dans 'Apple Tragedy' : la citation de la *Tempête* ('be my god') vient le confirmer. La réécriture des scènes festives de la *Tempête* est partielle, c'est justement dans ce qu'elle ne reprend pas que la réécriture est signifiante. Jusqu'où progresse le monde à la renverse ? *As You like It*, *A Midsummer Night's Dream* ou *Twelfth Night* se terminent de manière ambiguë : le retour de l'ordre après l'épisode de *misrule* n'est pas total ; les portes sont ouvertes. Les épilogues de *AYLI* et *MSD* prolongent le renversement en dehors des limites de l'épisode de *misrule*. Les recueils comme *Crow* ou encore *Wodwo* sont également ouverts par leur poème final, aux limites du recueil l'humeur (sanguine, ici) réapparaît dans le nom même de la *persona* avec laquelle *Crow* se termine : "Petitsang", que Seamus Heaney compare non sans raison aux personnages féériques de *MSD*, est à la fin du recueil comme un prolongement de la contamination.

NB : Nous remercions les intervenants de nous avoir fait parvenir un résumé de leur communication.

Congrès ESSE, Helsinki, août 2000 : "Shakespeare fin de siècle", atelier dirigé par François Laroque.

RESUMES DES COMMUNICATIONS

Anne-Marie COSTANTINI-CORNÈDE, "Prospero, Rudolf : fin-de-siècle encounters"

>La notion de fin de siècle, délicate s'il en est, pourrait s'envisager en termes de "dispirit, malaise, anxiety or fashionable despair" ou encore de désenchantement, voire de décadence (voir les analyses de Margreta de Grazia et Elaine Scarry dans *Fins de siècle : English Poetry in 1590, 1690, 1790, 1890; 1990*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995). Peut-on déceler un esprit fin de siècle dans une pièce datée de 1611 et donc déjà située au XVII^e siècle sans friser le contresens chronologique? C'est que *The Tempest* ne semble pas tant s'inscrire dans une esthétique et une philosophie radicalement nouvelles, optimistes, affirmatives et triomphalistes, ou à l'inverse, dans une poétique fin de siècle dans le sens de pessimisme ou même de catastrophisme mû par le sentiment de la chute ou du déclin d'un monde, que dans des valeurs duelles à mi-chemin entre la nostalgie d'un ancien monde et l'expectative du nouveau.

Ces périodes charnières, à la croisée de deux moments de l'histoire, apparaissent généralement comme des moments de crise marqués par le doute et par les troubles sociaux et parfois par un esthétisme affirmé ; ainsi les décadentistes de la fin du XIX^e siècle recherchent systématiquement l'original, le rare et le nouveau, et sacralisent l'artificiel. C'est aussi dans ces moments riches d'incertitude et de questionnement que s'inscrit le passage graduel entre des valeurs culturelles qui relèvent presque du passé et l'annonce d'un avenir radicalement nouveau. Cette coïncidence dans le temps de valeurs parfois contradictoires s'avère alors propice à toutes les ambivalences poétiques et à tous les tremblements du sens. C'est bien ainsi que nous entendons la notion de fin de siècle telle qu'elle peut se lire dans la pièce dramatique. A travers le personnage de Prospero, le mage maître des arts libéraux, on retrouve l'amorce de ces transformations en germe ou les traces de ce passage, entre un XVI^e siècle élisabéthain ludique, habitué aux largesses et aux magnificences festives du pouvoir, et un XVII^e siècle engagé dans la contre-Réforme, marqué par un extrémisme religieux austère et un absolutisme politique, de même que les traces du passage d'un humanisme à un nouveau réalisme sur la condition humaine, d'une fascination pour la magie et pour les sciences occultes, à un XVII^e siècle tourné vers les sciences expérimentales et rationnelles, du passage, enfin, d'un mode d'expression artistique sophistiqué, formaliste et raffiné, jouant consciemment de ses artifices, à un art plus profond, plus directement émotionnel et expressionniste, résolument méta-artistique.

On peut établir un parallèle entre le personnage de Prospero et les grandes figures princières de la période tel Rodolphe II (modèle possible au personnage fictif ?), Empereur du Saint-Empire Germanique de 1576 à 1612, roi de Moravie, de Silésie, de Hongrie et de Bohême, entre autres pays d'Europe centrale, et résidant à la cour de Prague dans le château de Hradshin. Les deux figures présentent des caractéristiques incontestablement fin de siècle, dans le sens traditionnel de décadentes, c'est-à-dire sujettes à l'inquiétude ("dispirit, malaise"), en ce qu'elles apparaissent comme à la fois puissantes, énergiques et volontaires et dans le même temps tourmentées par une irrésistible mélancolie les rendant pusillanimes, hésitantes et irrésolues. Tirailés par une dualité entre *vita activa*, c'est-à-dire la volonté de maintenir et d'affirmer à tout prix leur souveraineté princière, et un refus d'agir, ces personnages se trouvent affaiblis et démunis face aux exigences concrètes du pouvoir temporel ou de la *real politik*. Ils préfèrent en effet se consacrer à l'étude solitaire, mus par la soif inextinguible de connaître la nature dans ses mystères les plus profonds ou encore par l'amour des arts, double quête spirituelle et esthétique (recherche systématique du beau et du vrai), également à l'origine de la fascination qu'éprouvent ces personnages pour la magie et l'occultisme. Panofsky a analysé le phénomène en termes de tendance à la "*vita speculativa sive monastica*" caractéristique de l'*homo literatus* saturnien, homme de savoir et de génie certes, mais tellement désireux d'oublier les exigences du pouvoir temporel et de se consacrer à l'étude, qu'il peut s'en trouver menacé dans ses prérogatives par des conspirations contre nature (ainsi Prospero extirpé de son duché et de sa chère cellule par son frère Antonio) ou voué à l'échec social (Rodolphe évincé de ses royaumes par son propre frère Mathias) l'analogie est ici frappante.

Dans son *Anatomy of Melancholy*, Robert Burton souligne cette tendance à la mélancolie fréquente chez les plus grands érudits et analyse leur désir de solitude ("voluntary solitariness") et leur désir d'isolement du monde ("sequestration from the world"), en des termes assez semblables à ceux utilisés dans la pièce. La coïncidence de cette désaffection envers le monde politique *contemptu mundi*, attitude de poète maudit ou décadentisme esthétique typiquement fin de siècle ? et de l'amour de la solitude studieuse est caractéristique, selon Daniel Arasse, de ces "princes artistes" de la fin de la Renaissance, doublement fin de siècle donc, princes esthètes qui se plaisent à s'isoler dans leur cabinet des arts où ils rassemblent et contemplent toutes curiosités, artificielles ou naturelles, scientifiques ou artistiques de la période, c'est-à-dire tous objets étranges, beaux, riches, nouveaux et fascinants. Ainsi la fameuse *Wunderkammer* de Rodolphe dans le château de Hradshin ou le *studiolo* de François I^{er} de Médicis dans le *palazzo* florentin rassemblent de pures merveilles connues du monde entier. Il y aurait là également, selon R.J.W. Evans, biographe reconnu de Rodolphe et grand historien de la période, l'exemple d'une véritable manie de la collection très marquée à la fin du XVI^e siècle ("late XVIth century collecting mania"), elle-même représentative non seulement d'un esprit encyclopédique et systématique désir de classer, de comprendre et d'ériger en systèmes typique de la période (voir les monstres et les prodiges d'Ambroise Paré) mais, au-delà, des croyances cosmologiques traditionnelles en l'existence de correspondances invisibles et secrètes entre les objets les plus divers de la nature (de même qu'entre microcosme et macrocosme)

et en la nécessité de réunir ceux-ci afin de mieux mettre en évidence le principe unitaire essentiel ayant présidé à leur existence même.

Ces princes esthètes, pour être mélancoliques et passifs, n'en sont pas moins attachés à leurs prérogatives de souverains et ils s'entourent donc d'artistes et d'érudits de renom, non seulement pour satisfaire à des exigences esthétiques et scientifiques personnelles, mais également pour affirmer toute la gloire et la puissance de leur règne. De la même manière que Prospero s'entoure d'esprits pour mettre en scène ses *capricci* ou fantaisies créatrices, (la tempête et le banquet ou la vengeance machiavélique ; le masque et le jeu d'échecs ou le pur plaisir esthétique et le divertissement), et donc également pour défendre ses prérogatives de souverain absolu (absolutisme déjà très XVII^e siècle?), Rodolphe II s'entoure des plus célèbres artistes maniéristes de l'École de Prague tels qu'Arcimboldo, Goltzius, Von Aachen ou Spranger pour construire sa propre gloire, consolider l'image d'un empire devant rester fort et uni face aux menaces ottomanes et affirmer l'hégémonie des Habsbourg. Il s'appuie en outre sur les conseils d'un Kepler ou d'un Tycho Brahe, astrologues attitrés autant qu'astronomes, pour se défendre de ses ennemis. Efforts vains car Rodolphe est désavoué par les Électeurs de l'Empire et graduellement dépossédé de ses royaumes par l'ambitieux Mathias.

Autre caractéristique fin de siècle de l'uvre dramatique : le passage entre la croyance humaniste idéaliste et optimiste au potentiel divin de l'homme à l'acceptation implicite de la fragilité et de la modestie de la condition humaine. Au final (acte V et épilogue), Prospero renonce à sa vaine magie pour retourner à l'ordre orthodoxe, traditionnel et sans surprises du Duché, reconnaît Caliban, cette chose de l'ombre, comme " sien " et semble ainsi reconnaître implicitement en lui une part d'ombre ou une sombre altérité potentielles et accepte enfin, modestement, sa destinée de mortel. Le doute, l'humilité et le réalisme nouveaux qui s'expriment ici ne sont pas sans évoquer le doute sceptique d'un Montaigne, scepticisme lui-même très fin de siècle car marquant à la fois une rupture épistémologique la fin des certitudes humanistes et le signe d'une nouvelle manière d'observer et de considérer la nature humaine, plus expérimentale et plus réaliste (" Connais toi toi-même , chose de l'ombre "), laquelle annonce peut-être déjà les théories d'un Francis Bacon. Doute sceptique qui s'exprime encore dans la pièce au travers de l'univers entier semblant soumis à l'intangible, à l'éphémère et à l'ambivalence des perceptions. Mais si *The Tempest* se métamorphose en comédie, la vie de Rodolphe se termine, elle, en tragédie en 1612 : si Prospero a su renoncer à une vengeance et à un occultisme contre-nature, l'Empereur s'enferme progressivement dans une attitude de frustration, de haine envers ses ennemis, et de refus du monde. Cet aspect fin de siècle, le plus morbide et le plus tourmenté, dominera finalement toute sa personnalité, le menant à un isolement total, au désespoir et à l'échec.

Vincent BROQUA, "Poetic incisions in Shakespeare and Ted Hughes"

> communication donnée à Helsinki dans le cadre de l'atelier de poésie de Jeanny Moulin (20th century poetry). Travail sur les liens entre le corps incisé et le propos incisif. Ted Hughes semble retravailler la re-matérialisation du corps qu'opèrent les contreblasons shakespeariens.

Soutenances de thèse

Claire GHEERAERT-GRAFFEUILLE : "La cuisine et le forum. Images et paroles de femmes pendant la Révolution anglaise (1640-1660)"

> sous la direction de Madame le Professeur Gisèle VENET, le vendredi 24 novembre 2000 en Sorbonne, salle Bourjac.

Muriel CUNIN : "L'architecture et le théâtre de Shakespeare : figures et structures"

> sous la direction de Monsieur le Professeur François LAROQUE, le samedi 16 décembre 2000 à Montpellier.

Publications Récentes

Ouvrages

Philippe PILLARD, *Shakespeare au cinéma*, collection Nathan université, Paris, Nathan, 2000.

Gisèle VENET, *Leçon littéraire sur Henri V*, collection Major, PUF, 2000.

A paraître : Oscar WILDE, *L'éventail de Lady Windermere*, édition critique de Gisèle VENET, traduction de Jean-Michel DÉPRATS, Collection Folio théâtre, Gallimard, janvier 2001.