

# REFLETS

## *n°4 - novembre 1999*

L Oeil sur

*théâtre*

Antony and Cleopatra, The Globe Theatre, saison 1999.

**"Theater: A Real Role Model. As the Globe's artistic director and its Cleopatra, Mark Rylance reveals his own 'infinite variety'", TIME Magazine, 23 Aug. 1999**

>Bien que la critique n'ait pas toujours été indulgente face aux productions du Globe, elle semble cette fois-ci unanimement élogieuse à l'égard de la mise en scène d'*Anthony and Cleopatra* (jusqu'au 26/09/99), où Mark Rylance en personne campe Cléopâtre. Ce retour d'un acteur dans un rôle féminin est l'aboutissement logique du travail de reconstitution entrepris par Rylance au Globe, avec le concours d'artisans et d'érudits, afin d'établir une image aussi fidèle que possible des conditions matérielles de la représentation à l'époque de Shakespeare, qu'il s'agisse des costumes, des décors ou de la perception que pouvaient avoir de la pièce les spectateurs de l'époque. Fasciné en particulier par les symboles alchimiques et kabbalistiques présents dans les pièces de Shakespeare, Rylance fait preuve dans son souci d'authenticité d'une rigueur qui complique singulièrement la tâche des différents intervenants, en exigeant musique et costumes de l'époque élisabéthaine ou en interdisant le recours à quelque procédé d'éclairage que ce soit. Alors que son contrat de directeur artistique vient d'être reconduit pour deux ans, il souhaite poursuivre ses efforts pour améliorer la diction et projette de confier à des actrices des rôles d'homme. Le succès de Rylance se mesure en termes financiers puisque son équilibre budgétaire est positif, et la saison 1999, qui marque le 400ème anniversaire de l'ouverture du premier Globe, promet d'être tout aussi brillante. D. Lemonnier

Actualité

*compte-rendu de séminaire*

**IRIS**, 11 juin 1999.

**>Bertrand ROUGE (Pau), "L'autre mire de la vérité: la perspective et l'ironie: conditions de la découverte à la Renaissance".**

L'ironie est au cur de la question du sujet et de son émergence à l'âge moderne. Ironie et découverte scientifique sont intimement liées. Le Quattrocento italien est à l'origine de l'invention de la perspective avec Brunelleschi, et de celle de l'Amérique avec C. Colomb, et il ne s'agit pas là d'une simple coïncidence. La découverte de l'Amérique, moment crucial de la pensée moderne, est frappée du sceau de l'ironie puisqu'elle repose sur une méprise géographique, le nouveau continent étant d'abord perçu comme un obstacle sur la route des richesses des Indes. L'ironie est en effet une métaphore spatiale : elle se situe à l'intersection de deux lectures possibles et repose sur la notion de point de vue, comme dans le modèle spatial de la perspective. Peut-on cependant faire de l'ironie une figure de l'âge moderne ? Oui, dans la mesure où l'ironie médiévale se démarque en tous points de l'ironie telle qu'elle est pratiquée à la Renaissance. Au Moyen-Age, elle n'est que pure anti-phrasé. D'un signe clos, l'ironie devient à la Renaissance un signe fluide, grâce auquel l'humaniste fait l'expérience de la multiplicité des points de vue. L'évolution de la figure du fou est à cet égard révélatrice. La folie n'est plus à la Renaissance, ce signe divin, désordre qui vient confirmer l'ordre, mais elle est perçue comme un autre possible : elle ne vient plus de l'étranger mais de l'étrange.

La découverte de l'Amérique permet aussi la découverte de la fluidité des signes, avec l'inversion de signifiants, comme l'or. Elle permet un regard anthropologique. Découvrir l'autre, c'est se constituer en signe ironique, c'est opérer un retour réflexif sur soi : quand la vue devient regard et qu'il est permis que l'autre me regarde. Ce passage d'un paradigme à un autre, c'est aussi le jeu de l'anamorphose. L'anamorphose, qui applique les règles de la perspective mais d'un point de vue excentré, met en scène l'ironie de la perspective sur elle-même.

S. Lemercier

**>Isabelle SCHWARTZ-GASTINE, 'Vénus et Adonis et la tradition iconographique'.**

Parallèlement aux écrivains - Shakespeare en 1592, Ronsard en 1564, La Fontaine en 1658 - de nombreux

peintres européens ont puisé leur source d'inspiration dans l'épisode du livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. Les premières influences déterminantes sont les écoles italiennes. L'art maniériste qui fleurit aux environs de 1520 sous l'influence du Parmigianino (1503-1540) privilégie le mouvement et le subjectivisme : forte construction du paysage, très grand sens du détail, représentation des corps qui, à partir de la ligne serpentine, accentue les courbures naturelles. C'est le cas du "Vénus & Adonis" (Louvre) de Bertoja (1544-1585) : l'apparition de la déesse sur un char éclatant illumine la triste représentation de son amant qui gît à terre. Dans une interprétation flamande, "La mort d'Adonis" (Louvre), M. de Vos (1532-1603) allie minutie du détail et luminosité pour composer une sorte de *pietà* mythologique. En France, la forme maniériste de l'École de Fontainebleau développe le paysage mais reste fidèle à la tradition de Botticelli pour ce qui est de la statique des personnages. Le Titien (vers 1490-1576) réalise plusieurs versions de "Vénus et Adonis" dans lesquelles le couple forme l'élément central. Les personnages sont animés par un mouvement ferme et vigoureux ; Vénus dévêtue, dans un équilibre précaire, cherche à attirer Adonis, qui, lui, se destine à la chasse avec son chien. La première version aurait fait partie d'une "poésie" (suite de six représentations mythologiques), comme pendant à "Danaé recevant la pluie d'or", pour l'usage privé de Philippe II d'Espagne, pourtant réputé très austère (Le Prado, Madrid). Les productions de Véronèse (1528-1588) sont à la croisée de deux arts, celui du Titien (les variations sur "Vénus & Adonis avec petit amour et chiens" peintes vers 1560-65), puis un retour au style du Parmesan, "Vénus & Adonis endormi" (Le Prado, 1580), particulièrement dans le traitement de la nature très ornée qui reçoit des variations de lumière nuancées.

Au cours du siècle suivant, l'école flamande évolue vers le style baroque, privilégiant les représentations du couple aux formes généreuses, l'exacerbation de la ligne serpentine, et les nus aux drapés suggestifs. B. Spranger (1564-1611), installé à Prague auprès de Rodophe II, produit un "Vénus et Adonis" (1592, Rijksmuseum, Amsterdam) dont l'arrière-plan représente un château fantasmagorique. Celui de Rubens (1577-1640), dans la veine du Titien, mais selon un axe de symétrie inversé, oppose la statique et le mouvement, la nudité et le vêtement, l'abondance des chairs et la musculature ferme. En Europe Méridionale, les représentations sont empreintes de l'art religieux : figures pudiquement drapées, entourées d'amours qui ressemblent à des angelots suaves et roses. "Vénus et Adonis" (1637) de J. de Ribera (1591-1652) prend tout son relief quand on la compare à "l'Immaculée Conception" (1635). Le style français, plus tardif, s'apparente au classicisme. La représentation de Nicolas Poussin (1564-1665), "Vénus pleurant Adonis" (1626, Caen) peut se rapprocher de deux autres tableaux, "La Lamentation sur le Christ mort" et "Echo et Narcisse". La composition aux très fortes diagonales suit le sujet religieux (Adonis gît à terre les bras en croix), les couleurs des drapés reprennent une même symbolique (bleu pour la Vierge et Vénus, rouge pour le manteau du Christ et d'Adonis). L. de La Hyre (1606-1656) poursuit cette vision christique dans "Adonis mort et son chien" (Louvre).

De ce parcours très parcellaire se dégagent quelques constantes. Si la Renaissance privilégie le thème des amours malheureuses, le baroque décline une nudité aux formes abondantes centrée sur le couple mené par une Vénus sollicitante. Une sensualité très forte se dégage de certains tableaux destinés à un récipiendaire isolé, même pieux, par opposition aux tableaux d'inspiration religieuse prévus pour un vaste auditoire. Dans de nombreux cas, les peintres utilisent les mêmes règles de composition dans leurs tableaux religieux que dans cette représentation mythologique, pratiquant une unité de style dans leur création et conférant à Vénus un statut de madone. I. Schwartz-Gastine

### *compte-rendu de colloque*

**IRIS : LA NOUVEAUTE A LA RENAISSANCE**, 23, 24 et 25 septembre, Institut du Monde Anglophone

#### **Ouverture du colloque par Suzy Halimi, qui présente la nouvelle École Doctorale de Paris III.**

Suzy Halimi est le Directeur de l'École Doctorale des Études Anglophones (EDEA).

Texte de son allocution :

>Il s'agit d'un projet unique en France dans la mesure où il est entièrement centré sur l'anglicité, alors que les anglicistes d'autres universités sont rattachés à des ensembles plus vastes de diverses langues vivantes ou dans des combinaisons interdisciplinaires. Le champ de recherche couvert par l'EDEA est vaste puisqu'il va de l'Écosse à l'Inde, en passant par l'Irlande, les États-Unis, l'Afrique, les pays du Commonwealth ; sur le plan chronologique, il va du Moyen Âge à nos jours. Les méthodologies quant à elles sont plurielles : histoire, histoire des idées, économie, politique, etc... Dans cette nouvelle structure, les centres de recherche jouent désormais un rôle fondamental puisqu'ils constituent les piliers de l'édifice. Ils ont pour fonction d'encadrer les doctorants, de les mettre en contact avec d'éminents spécialistes, de les informer sur l'actualité dans leur champ disciplinaire, de

leur offrir la possibilité de présenter des communications dès qu'ils sont en mesure de le faire. L'EDEA est un vivier de talents dans le domaine anglais, américain, irlandais, en civilisation, littérature, traduction, langue et linguistique, mais elle se veut également ouverte sur le reste de Paris III et sur l'extérieur. L'encadrement doctoral n'est plus limité au DEA, mais s'étend à l'ensemble des 4 ans que dure la préparation de la thèse, comme dans le système allemand notamment. La dimension internationale de la recherche est le domaine dans lequel l'EDEA souhaite ouvrir des perspectives, avec des co-tutelles de thèse à l'échelle internationale permettant à un chercheur d'obtenir un doctorat qui soit reconnu par les deux universités.

D. Lemonnier

### **Jonathan POLLOCK (Perpignan) : "Le théâtre et la peste: les dramaturges élisabéthains revus par Antonin Artaud"**

>Malgré sa dénonciation de Shakespeare comme père du théâtre psychologique européen et donc comme responsable de la dégénérescence du théâtre occidental (*Le théâtre et son double*) Artaud reste profondément marqué par le théâtre élisabéthain. Dès 1932, il annonce l'adaptation de *The Duchess of Amalfi*, *Arden of Feversham*, 'pièce apocryphe de Shakespeare', *The Revenger's Tragedy* de Tourneur et *Richard II*. Quand il présente en 1935 *Les Cenci* (qui restera le seul exemple du théâtre de la cruauté) il annonce que *Macbeth* suivra la saison prochaine. De nombreux exemples illustrant l'esthétique artaudienne comme art prophylactique et préconisant l'emploi d'un langage ordurier sont empruntés au théâtre élisabéthain.

Trois pièces semblent avoir particulièrement influencé Artaud : *The Revenger's Tragedy*, une farce noire, *Arden of Feversham* et *'Tis Pity She's a Whore* de Ford. Le deux premières pièces montrent que le temps de la tragédie de vengeance est aussi le temps de l'humour noir. La 'durée sursitaire' qui définit le temps tragique (G. Venet) est présente dans *Arden* sous la forme d'un comique de pur *slapstick*, dans la répétition des tentatives d'assassinat. La vengeance s'apparente à l'action lente et subreptice d'un venin, nous rappelant l'identité étymologique entre humeur et humour. *'Tis Pity* est l'exemple pour Artaud d'un véritable théâtre. La liberté du sexe s'y confond avec la liberté de la peste et l'horreur paroxystique de la pièce montre que "comme la peste, [le théâtre] est le temps du mal, le triomphe des forces noires". L'association entre le théâtre et la peste décrite par Artaud nous rappelle qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, *playhouse* et *plaguehouse* ne sont pas si éloignés : le théâtre est un foyer de contagion physique (les théâtres ferment d'août 1592 à décembre 1594, malgré quelques réouvertures éphémères) et morale.

### **Athena EFSTATHIOU-LAVABRE (Paris III) : "Nouveaux lieux et nouvelles modes : *The New Academy (1640)* de Richard Brome"**

>*The New Academy* est le reflet des nouveautés qui marquent l'Angleterre avant la fermeture des théâtres en 1642. L'arrivée d'Henriette-Marie de France, en 1625, donne le signal d'innovations théâtrales. La reine, qui n'hésite pas à jouer elle-même, renforce le goût de la préciosité et du néo-platonisme dans les masques et le théâtre à la cour de Charles I<sup>er</sup>. Les compagnies françaises se font plus nombreuses et le mariage royal n'y est sans doute pas complètement étranger. Brome et ses contemporains, Shirley et Massinger, abordent d'ailleurs la question de la présence des femmes sur scène. Le goût de la nouveauté se fait sentir dans les noms de lieux (*the New Exchange* sur le *Strand*), aussi bien que dans les innovations architecturales d'un Inigo Jones auxquelles les pièces de l'époque font souvent allusion. L'attrait de la nouveauté n'est pas seulement présent dans le titre de la pièce, ou dans la satire des Anglais désireux s'instruire des manières et modes françaises. A travers la création de la *nouvelle académie*, Brome a recours au métathéâtre. Enchâssant les espaces, le dramaturge si souvent comparé à Ben Jonson anticipe déjà un nouveau genre théâtral, le théâtre de la *comedy of manners*, qui connaîtra son essor à la Restauration en 1660.

### **Rocco CORONATO (Florence) : "Angels Above Bartholomew Fair"**

>*Bartholomew Fair* explore la relation entre attente et nouveauté. Située dans le joyeux vacarme de la foire londonienne, la pièce rappelle à ses spectateurs les conventions qui régissent le carnaval. En cette journée où tout est permis, les badauds sont le jouet des voleurs et des comploteurs de toute sorte, jusqu'à ce que s'articule à la fin un message général de réconciliation humaniste, où toutes les strates de la société se retrouvent dans le monde complexe de la cité du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Cependant, au delà de la critique jonsonienne de l'autoritarisme et de l'hypocrisie, *Bartholomew Fair* revisite la notion de nouveauté. Elle renouvelle les conventions traditionnelles de la subversion mise en place par le carnaval. Les figures autoritaires de la pièce, investies du rôle de gardiens et de messagers, deviennent des figures angéliques : elles ont pour mission d'annoncer et de transmettre la nouveauté, rappelant sans cesse aux spectateurs l'endroit d'où elles viennent quelque part où rien n'est jamais bien nouveau.

### **Jean-François BAILLON (Bordeaux III) : "Newton, critique de l'innovation de l'enthousiasme"**

>Même si le XVII<sup>e</sup> siècle est une période d'intense renouvellement scientifique, l'innovation ne suscite pas

toujours l'enthousiasme. Newton, "inventeur" du calcul infinitésimal, de l'attraction terrestre et du spectre lumineux, reste cependant très prudent à l'égard de toute innovation religieuse. Progrès scientifique et réserves en matière d'innovation religieuse ne sont pas antithétiques chez Newton : il présente la science moderne dans les *Principia* comme la restauration d'un savoir perdu. Innovation et enthousiasme ont parties liées dans son esprit : c'est aux effets corrupteurs de l'imagination que s'attaque le scientifique en dénonçant ces deux notions.

### **Franck LESSAY (Paris III) : "Robert Parsons, s.j., soldat de la vraie Réforme"**

>**The Jesuit's Memorial** de Robert Parsons propose toute une série de réformes politiques, constitutionnelles, religieuses et juridiques. Le choix de Parsons en faveur de l'Infante d'Espagne pour la succession d'Elisabeth est principalement dicté par des considérations religieuses. Parsons ne laisse d'ailleurs aucun doute sur la nature de la 'réforme' qu'il veut imposer à l'Angleterre : celle-ci passe par une reconversion générale au catholicisme qui sera facilitée par un *Council of Reformation* nom provisoire qui sera bientôt remplacé par celui d'*Inquisition*. Parsons nie l'autonomie du politique : l'Etat et la société doivent être subordonnés au pouvoir religieux. Parsons réaffirme pourtant la primauté du Parlement qui évite à la monarchie de sombrer dans la tyrannie. La Common Law, trop confuse, doit également être réformée par le droit romain.

Robert Parsons incarne indiscutablement la nostalgie d'une société d'ordre. Pourtant il n'échappe peut-être pas à un goût pour la rénovation, manifeste dans le paradoxe apparent de l'apologie d'une monarchie tempérée qui passe pourtant par la suprématie d'un pouvoir temporel et par la critique de la Common Law.

### **Caroline JOUVE (Montpellier III) : "La question du contrat dans l'Angleterre des XVIème et XVIIème siècles : tradition et nouveauté"**

>Les XVIe et XVIIe siècles sont une étape majeure dans l'évolution de la notion de contrat en Angleterre. Au Moyen-Age, la Common Law est un système formaliste très strict et très lacunaire. Les juristes raisonnent en terme de propriété et non de promesse. Le contrat a alors un sens beaucoup plus restreint, la notion d'accord n'étant pas déterminante. Le recours à la Common Law a des limites évidentes : s'il s'agit d'une action en dette (*action of debt*), le recours n'est possible que si l'une des parties a rempli une partie du contrat ; s'il s'agit d'une action en rupture d'accord (*action of covenant*), le recours n'est possible que si le plaignant dispose d'un document écrit (*deed* ou *specialty*). Le XVIe siècle voit l'émergence de l'*action of assumpsit* : utilisant une forme d'action délictuelle dans le cas d'une action contractuelle, les juristes permettent le recours à la Common Law en l'absence de document écrit. La Common Law sanctionne désormais les ruptures de promesse, et non plus seulement les ruptures d'accord : elle peut désormais traiter les contrats oraux et exécutoires. Il reste maintenant à déterminer la valeur obligatoire de la promesse (*the binding effect of the promise*). C'est ce que permet la doctrine de la considération qui évalue les circonstances dans lesquelles la promesse a été faite. La doctrine de la considération réinvente un principe déjà ancien que l'on trouvait chez Saint Thomas d'Aquin ou chez Aristote. En faisant de la promesse l'expression de la volonté, la doctrine de la considération fonde le droit anglais moderne. Désormais le contrat est fondé sur la réciprocité, et non plus seulement sur le caractère sacré de la parole donnée.

### **Jane AVNER (Paris XIII) : "'There by design' : English Renaissance Landscapes and their Readers"**

>L'émergence de la peinture de paysage au XVIe siècle est contemporaine de l'émergence de la perspective linéaire. Les XVIe et XVIIe siècles voient la théâtralisation des jardins en Angleterre. Le jardin est conçu comme une scénographie ; en tant que *design*, il est conçu et dessiné, mais il est aussi le reflet des motivations de ses architectes. Vitruve articule déjà cette idée dans *De Architectura* : aux trois genres théâtraux correspondent trois décors de théâtre, le dernier, la satire, étant caractérisé par un décor de grottes et de cavernes. La grotte est un lieu éminemment théâtral : elle est le lieu des métamorphoses. Le jardin de Nonsuch peut ainsi se lire comme parcours théâtral. Du labyrinthe jusqu'au bosquet de Diane, jusqu'à la fontaine d'Actéon, Nonsuch propose une promenade au milieu des *Métamorphoses*.

### **Jean-Claude MARGOLIN (CESR, Tours) : "Les Nova Reperta de Stradan"**

>*Les Nova Reperta* de Stradan (ca. 1580), série de 20 gravures, témoignent de l'enthousiasme général de l'époque pour la nouveauté. Chacune de ces gravures illustre inventions et découvertes. La découverte de l'Amérique domine la série : elle figure dans plusieurs gravures célébrant A. Vespucci et C. Colomb (frontispice) ou les progrès de la navigation (gravures 2, 16, 18). On la retrouve aussi indirectement dans la gravure illustrant le remède contre la syphilis, que l'on extrait d'un bois d'Amérique. Pourtant, l'ancien et le nouveau se côtoient : à côté de l'imprimerie, des pains de sucre, des horloges, figurent la poudre à canon, les moulins à eau, l'huile d'olive. D'ailleurs, ces 'nouvelletés' n'inspirent pas qu'enthousiasme. La critique est implicite dans certaines gravures (celles consacrées à l'invention des lunettes ou de la poudre). Toutes ont cependant à cur de glorifier le travail humain et le progrès des techniques.

**Anne-Marie COSTANTINI-CORNEDE (Paris V) : "La Nouveauté dans *The Tempest*"**

>*The Tempest* n'est pas seulement la pièce de la nouveauté géographique. La nouveauté s'inscrit au cur de la pièce dans son esthétique baroque, dans les ruptures structurelles du récit et sa logique en ligne brisée. La nouveauté est aussi de nature thématique. Elle prend la forme du doute sceptique, à travers l'humanisme qu'incarne Prospero. Le prince magicien affirme à la fin de la pièce l'ambivalence de la nouveauté : "Tis new to thee", répond-il à Miranda qui s'émerveille devant la beauté du nouveau monde. Prospero est le nouvel homme libre et sage que décrit Montaigne. Mais Prospero ne s'inspire-t-il pas également d'une figure politique contemporaine ? Prince-artiste tiraillé entre le temporel et le spirituel, il évoque par de nombreux côtés l'empereur germanique Rodolphe II, qui règne de 1576 à 1612 sur un empire en butte aux révoltes et aux rivalités. Prince humaniste, protecteur et mécène, Rodolphe consacre l'essentiel de son temps à la science. Il protège Tycho Brahé et Johannes Kepler, reçoit John Dee et Giordano Bruno. Fuyant ses responsabilités politiques, en proie à une mélancolie de plus en plus pesante qui n'est pas sans rappeler les brusques sautes d'humeur de Prospero il est peu à peu dépossédé de son empire au profit de son frère Matthias, qui règne sur la quasi-totalité de l'empire dès 1612. Ses démêlés politiques sont connus à la cour d'Angleterre grâce aux ambassadeurs et pourraient être parvenus très facilement jusqu'à Shakespeare, qui s'en serait inspiré pour la création de son personnage.

**Frédéric MAURIN (Caen) : "Le Marchand de Venise de Peter Sellars"**

>*Le Marchand de Venise* de Peter Sellars, présenté à Chicago en 1994 et à Bobigny un an plus tard, confirme le regain de faveur dont bénéficie la pièce, montée de plus en plus souvent ces dernières années. P. Sellars renouvelle la pièce en la confrontant à la société américaine contemporaine et en la replaçant plus particulièrement dans le contexte des émeutes de Los Angeles d'avril 1992, qui avaient suivi l'acquittement des quatre policiers blancs, accusés, preuves vidéo à l'appui, d'avoir battu un suspect noir, Rodney King, avec une rare brutalité. L'analogie entre Shylock et R. King permet à Sellars d'affirmer que ces émeutes, présentées comme des conflits raciaux, sont en fait avant tout le symptôme de tensions économiques. L'américanisation de la pièce correspond également au désir de renouer avec un théâtre populaire. Tout en mettant en scène l'intégralité de la pièce et en se refusant à opérer le moindre changement ou la moindre coupure, P. Sellars use et abuse des nouveautés technologiques : il multiplie les écrans de télévision et surtout les micros qui relayent et "médiatisent" les voix des acteurs, leur donnant une toute autre résonance.

**Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (CNRS, Paris) : "Les témoins de la scène et les témoins de la salle. Retour sur une étude d'*Hamlet*"**

>L'analyse de la représentation d'*Hamlet* de Chéreau (Cour d'Honneur du Palais des Papes en Avignon et reprise au théâtre de la Villette), accompagnée de l'analyse des réactions du public, permet à M.-M. Mervant-Roux d'explorer le fonctionnement de l'espace dramatique et de montrer que le public est véritablement acteur de la représentation. Le rapport du public avec les différentes zones de la scène met en lumière la multi-dimensionalité de la pièce. *Hamlet* intègre différents plans architecturaux en présentant portraits (miniature ou portrait social), paysages mentaux et tableaux. L'espace théâtral de la Renaissance est un espace ouvert qui multiplie les points de vue. Horatio, en particulier, n'a pas seulement un rôle dramatique à l'intérieur d'une fiction, mais bien un rôle théâtral, puisque son rôle de témoin (I.1, III.2, V.2) fait de lui un relais entre la scène et la salle. Horatio le sceptique, "le témoin endolori de l'histoire" (Marienstras), redouble la position du spectateur qui doute et se retrouve, dès la première scène, placé dans une position d'examen. Chéreau, dans *Hamlet*, met en scène une pièce sur le doute.

**Mark THORNTON-BURNETT (Queen's University, Belfast) : "'Constructing Monsters on the Shakespearean Stage'"**

>L'attrait pour les monstres n'est pas nouveau à la Renaissance, mais il est loin d'être éteint. Au contraire, il est encore renforcé par le développement des technologies, qui facilite d'une part la création de nouveaux monstres et de faux monstres, et d'autre part, la diffusion des gravures. Le monstre est une garantie de succès commercial, comme le souligne Trinculo dans *The Tempest*. Il n'est pas toujours très loin de la foire à la scène. Le théâtre de la Renaissance met en scène la monstrosité tandis que les foires se théâtralisent, utilisant rideaux, drapeaux et musique. Comme au théâtre, la présentation d'un monstre requiert une licence sous peine d'être frappée d'interdiction. Les montreurs de monstres n'hésitent pas à faire de la mise en scène et la popularité de certains monstres qui parcourent le pays en tous sens excède de loin celle des pièces les plus connues. Les puritains reprennent d'ailleurs dans leurs pamphlets l'image du monstre pour dénoncer le théâtre : la monstrosité est contagieuse et le théâtre fait des monstres de ses spectateurs.

**Patricia PARKER (Stanford) : "Newfangled Texts : Multilingual Puns in Shakespeare"**

>P. Parker explore le réseau labyrinthique des jeux de mots dans Shakespeare. Le réseau des allusions et des

résonances semble s'étirer à l'infini puisqu'il dépasse le cadre d'une seule langue et que l'ambivalence phonétique dont se nourrissent les jeux de mots, s'enrichit encore avec le passage d'une langue à l'autre. Trois exemples sont donnés: l'ours dans *The Winter's Tale* (Bear /bearing / born/ Antigonus/ Gonaril / ours/ usure); la leçon de français dans *Henry V* (nails / ongles / angles / English / Angels); et le mur et le mûrier dans la pièce *Pyramus et Thisbe* dans *A Midsummer Night's Dream* à travers le jeu de mot sur *mor* et *mur* (Thomas More/ Moor(e)/ moria / Maurus / Black Moor/ Morus as mulberry tree/ Moro as sycamore tree).

### **Richard WILSON (Lancaster) : "The Management of Mirth" : Shakespeare via Bourdieu "**

>R. Wilson analyse les relations entre art, commerce et patronage. Hamlet plaide déjà en faveur de l'autonomie du théâtre : le marché (le public populaire) ne doit pas être pris en compte. Cette attitude fait du théâtre un art, qui n'est art que parce qu'il nie sa valeur marchande (Bourdieu). Le patronage aristocratique offre la liberté et permet d'échapper aux contraintes de la censure et du marché économique. N'est-ce pas cependant s'affranchir du capital pour se mettre sous la protection d'un capital aristocratique?

On pourrait lire dans l'induction à *The Taming of the Shrew*, présentée en 1594, l'année où Ferdinando Stanley Comte de Derby meurt assassiné, et dans le personnage de Sly, le parcours social de Shakespeare lui-même. Shakespeare inverse sa situation économique : il devient patron bienfaiteur lui-même en embourgeoisant ses spectateurs. *The Tempest* et l'épilogue de Prospero confirme l'émancipation de l'art de Shakespeare, un art qui se soustrait aux lois du commerce et du patronage. En effet, Prospero, s'adressant aux spectateurs, souligne leur noblesse en leur rappelant 'Gentle breath of yours my sails / Must fill'.

S. Lemerrier

### **A signaler :**

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998.

On peut compléter la communication de F. MAURIN par la lecture de Jacques Portes, *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux Etats-Unis*, Paris, Belin, 1997, qui s'attarde sur l'appropriation de Shakespeare par les Américains, et notamment sur la place de Shakespeare dans la culture américaine du XIXe siècle à travers les mises en scène (les pièces sont montées dans tout le pays dans des théâtres, mais aussi sur des tréteaux dans les bourgades de l'Ouest profond) et l'analyse des citations shakespeariennes qui agrémentent les discours des politiciens (Abraham Lincoln, par exemple). J. Portes rappelle que dans les années 1860, Shakespeare est davantage joué aux Etats-Unis qu'en Angleterre (1ère partie, ch.1, p. 24-29).

Lectureß

Ouvrages

- Margaret LLASERA, *Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre au XVIIe siècle : A la recherche de l'invisible*, Paris, CNRS éditions, Fontenay-St-Cloud ENS éditions, 1999.

- Philippa BERRY, *Shakespeare's Feminine Endings*, Routledge, Londres, 1999.

- *Figures de la Royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, éd. François LAROQUE et Franck LESSAY, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1999.

Sommaire:

S. Greenblatt, "Le cauchemar de la royauté : *Richard III* "

J.-C. Mayer, "Royauté et souveraineté : Shakespeare et la politique"

F. Laroque, "Shakespeare et les rois de carnaval"

M. Cunin, "Architecture et royauté dans le théâtre de Shakespeare"

B. Gibbons, "Back to the Future : Alan Bennett's *The Madness of King George III* and Shakespeare's kings"

R. Costa de Beauregard, "Le masque de la royauté"

B. Dhuicq, "Aphra Benn (1640-1689) : du régicide à la glorieuse révolution"

L. Borot, "'Vive le roi et mort au tyran!' : le régicide de 1648/49 vu par la presse d'information de l'époque"

F. Lessay, "Le roi des Common Lawyers contre le souverain hobbesien : Sir Matthew Hale critique de Hobbes"

E. Corp, "English Royalty in Exile : Maintaining Continuity in France and Italy after 1689"

Commande : s'adresser aux Presses de la Sorbonne Nouvelle, 13 rue de Santeuil, 75231 Paris Cedex 05, 130 F + 20 F de frais de port.

- *Aspects de la pensée médiévale dans la philosophie moderne*, sous la direction de Yves Charles ZARCA, Paris, PUF, 1999.

- *La science classique XVIe-XVIIe siècle. Dictionnaire critique*, sous la direction de Michel BLAY et Robert

HALLEUX, Paris, Flammarion, 1998.

- *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, sous la direction de Dominique LECOURT, Paris, PUF, 1999.

- Franck LESSAY, *Le débat Locke / Filmer* (avec la traduction du *Patriarchat* et du *Premier traité du gouvernement civil*), Paris, PUF (Collection Léviathan), 1998.

## *Spectacle*

*Vincent Broqua (Paris III) : Du traitement problématique des métamorphoses : Alcina et Tales from Ovid mis en regard.*

**Alcina** de *Haendel*, **Opéra Garnier, le 13 juin 1999**. William Christie, Les Arts Florissants. R. Fleming, S. Graham, N. Dessay

**Tales from Ovid**, *Théâtre National de Strasbourg, le 16 octobre 1999*. Royal Shakespeare Company.

>Baignée dans une lumière blafarde, la scène semble vide, ou presque : des hommes recroquevillés jonchent le sol, plongés dans un sommeil obscur. Ces hommes à demi-nus sont les Ombres qu'Alcina, la reine circéenne, a métamorphosées en bêtes sauvages, rochers solitaires ou ondes limpides-que l'héroïne éponyme apparaisse et le sombre royaume d'Achéron se transforme magiquement en un verdoyant "Eden des vivants".

Dès l'ouverture, Robert Carsen propose la ligne directrice de sa mise en scène : l'île de la magicienne n'est pas ce lieu de la lutte manichéenne entre le Bien et le Mal-comme on l'a souvent dit -mais avant tout celui de la métamorphose et des faux-semblants : le lieu où tout est fusion et confusion. La description de quelques options de mise en scène et de quelques tableaux suffira à s'en convaincre. Une première impression de flou naît de la représentation des ombres : celles-ci sont incarnées par des hommes sans costume, sans afféteries surannées (branches, masques de pierre) ou maquillage. Pour le spectateur, les ombres sont présentes de manière tangible sur la scène. Pourtant, leurs airs nous disent qu'elles ne relèvent plus de l'unicité de la forme humaine. Elles sont dans l'interstice métamorphique entre visible et invisible. Et leurs mouvements lents et graves contribuent à créer cette présence indécidable. Les ombres spectrales hantent véritablement l'espace. Ces hommes et femmes errants servent encore une autre idée de mise en scène : ils poétisent l'inquiétude qui sourd du royaume magique. Cette inquiétude agite la magicienne dont deux airs au moins ("Ah ! mio cor !" et l'obsédante "Ombre Pallide") sont caractérisés par de nettes ruptures de tons. Sur un mouvement lent, "Ah ! mio cor !" dit d'abord le désespoir d'une Alcina trompée ("Oh mon cur, on t'a raillé"), puis la reine retrouve sa majesté martiale ("je suis reine, il est temps encore"), avant de terminer sur un *da capo* entre blessure et violence. Le jeu de Renée Fleming et les lumières accompagnent magnifiquement l'air. Alcina se tient à la ligne de partage du clair-obscur qui fragmente la pièce en deux espaces distincts. Au rythme de la cadence de William Christie, la reine virevolte le long du mur jusqu'à tomber progressivement vers le recoin le plus obscur de la pièce. Avant la seconde partie de l'air, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même : un amas de vêtements gisant à terre. Puis, elle se relève brutalement, rejoint le centre de la scène. Alors, comme par magie, son ombre géante se projette sur le mur derrière elle. Elle devient monstrueuse, et le contraste avec le tableau précédent est saisissant. Enfin, au *da capo*, elle reprend sa taille humaine.

Ces jeux optiques occupent deux autres scènes au moins: la reine habite un palais de cadres. Dans la première des deux scènes, on la découvre alitée dans une chambre, sous une lumière bleutée, entourée de deux ombres lascives. Le plus important pour notre propos est ici l'enchâssement de trois cadres successifs : la scène/mur extérieur de la chambre (1) ; l'encadrement des portes (2) qui laissent entrevoir le lit (3) d'Alcina. Ces cadres accentuent l'impression de hors-temps et d'espace-limite. Un dispositif similaire est utilisé plus tard. La scène est constituée de cadres qui s'emboîtent comme une série de miroirs. D'abord entourée d'Ombres, Alcina traverse successivement tous les cadres jusqu'au devant de la scène, marquant une pause avant de passer chaque cadre. Elle semble ainsi littéralement passer de l'autre côté du miroir. Ces jeux sur la profondeur, la surface et le rêve nous entraînent tous dans le royaume de l'illusion et du théâtre.

Qu'ils soient donnés à sentir par le travail sur les miroirs et les cadres, le jeu sur la limite épaissie entre animalité et humanité, ou encore la réflexion sur les désirs réels ou rêvés, tous les faux-semblants viennent contribuer à l'instauration d'un climat inquiet. Cette inquiétude symbolisée par les lieux changeants est celle du désir incertain, celle des Ombres sourdes. Cette interprétation laisse donc une large part aux contradictions humaines, au flou des sentiments. Ainsi, le chur final des Ombres délivrées ne dit plus le retour joyeux à la vie mais, au contraire, les pénibles retrouvailles avec la forme corporelle. Sorties des limbes où Alcina les avait enfermées, les ombres retrouvent leur condition humaine : elles se rhabillent lentement et, à pas mesurés, indécis, sortent peu à peu de la lumière de l'île pour rejoindre l'arrière-plan plongé dans l'obscurité, cette terre des humains où le

poinds de la conscience retrouvée signe également une paradoxale *remontée* vers les ténèbres. Ainsi, le chant des ombres ("De l'horreur d'une aveugle nuit, qui nous rend avec la vie notre liberté perdue ?") est presque un reproche adressé à ceux qui les ont tirées de leur sommeil poétique. Et si à l'origine ce chœur mélancolique devait faire "sentir () la trace des épreuves passées"<sup>2</sup>, ici c'est bien la trace des épreuves à venir que Robert Carsen voit dans ce même chœur. En définitive, la condition humaine est tout aussi pesante que l'ensorcellement, et l'Eden est à jamais perdu.

Le traitement des métamorphoses est tout à la fois empreint d'une grande retenue tragique (la lenteur des actions vient suggérer l'étirement du temps métamorphique)-malgré de fréquents contrepoints comiques interprétés à merveille par une Nathalie Dessay espiègle et badine-et d'un certain pessimisme : Alcina emporte dans la mort l'imagination poétique et les contradictions du cur. La mise en scène de Robert Carsen et les lumières de Jean Kalman donnent toute leur portée vertigineuse à la violence mais aussi au flou poétique des métamorphoses.

Il semble qu'un parti pris d'une autre nature ait guidé le metteur en scène de *Tales from Ovid* (l'adaptation à la scène de quelques contes ovidiens traduits par Ted Hughes). On comprend très rapidement que Tim Supple fait prendre aux comédiens de la RSC le chemin du divertissement farce. L'adaptation du texte de Hughes est certes intelligente : les contes choisis ont une vraie unité, ils jouent tous sur le travestissement, le rêve et le grotesque et auraient pu donner lieu à une réflexion sur les normes et leur transgression. Le début de la pièce semble commencer sur cette voie quand, comme par clin d'œil au *Waste Land*, Tiresias devient le narrateur et l'acteur des premiers contes ("Echo and Narcissus", "Bacchus and Pentheus", "Arachne and Minerva"), accentuant ainsi la polyphonie du texte. De même, dans la métamorphose très réussie de Myrrha, drapée progressivement de rouleaux de parchemin, le metteur en scène ajoute une métaphore au texte ovidien, celle de l'écorce comme substitut de la voix, l'écorce comme seul texte où peut se lire la douleur de Myrrha.

Dans le caractère farce, on aura également relevé le clin d'œil aux artisans de *Midsummer Night's Dream*. La démarche gauchement altière et le prognathisme de Tiresias, tout est là pour rappeler la monstruosité de Bottom. De même, les mets présentés à Midas par des esprits bachiques ne sont pas sans rappeler les fées de la forêt d'Athènes : en effet, ceux-ci jouent de la confusion qu'ils apportent. Ici, comme pour l'arrivée de Pan, la scène est rabelaisienne, là, la diction du texte laisse affleurer les jeux de mots, l'ironie ou l'auto-parodie : le début de la seconde partie voit le chœur entrer et dire avec une pointe de complaisance assumée " the story I am now going to tell you/ Is so horrible () ".

Pour autant, on ne saurait déceler une grande originalité dans cette mise en scène. Si par son utilisation du sable, d'une scène de plain-pied, et de musique orientale, la mise en scène fait penser au théâtre grand public du Footsbarn Theatre, elle ne réussit pas à recréer un climat véritablement magique ou ingénieux. En effet, les seuls instants qui se veulent poétiques sont tout simplement fades : l'apparition de la lyre et du texte latin pour ouvrir les deux parties de la pièce ne suffit pas à redonner un supplément d'âme à cette mise en scène.

On en vient à se demander si le texte de Ted Hughes est adaptable, si cette langue rocailleuse ne peut que donner lieu à l'outrance mal maîtrisée. On en arrive même à se dire que la métamorphose et l'entre-deux des contes ovidiens défient toute représentation. Pourtant, les métamorphoses issues de l'*Orlando furioso* sont menées de main de maître dans *Alcina*. Si la représentation des métamorphoses ne peut ni ne doit pas toujours être épurée, et si le *Pyramus and Thisbe* de *A Midsummer Night's Dream* nous apprend que le minimalisme peut également basculer dans la farce, il semble que l'on doive manier l'outrance avec dextérité pour pouvoir réussir une vraie mise en scène des métamorphoses, toutes choses qui faisaient manifestement défaut au spectacle de la bien décevante RSC.

<sup>2</sup> *L'Avant-Scène Opéra*, p. 81.

*A Signaler :*

- Michel PAZDRO, *et al*, *Alcina*. *L'Avant-Scène Opéra*, Paris, n°130, avril 1990.
- Ted HUGHES, *Tales from Ovid*. Londres, Faber, 1997.
- Tim SUPPLE & Simon READE, *Ted Hughes's Tales from Ovid*. Londres, Faber, 1999.

L'enregistrement d'*Alcina* au Palais Garnier est à paraître chez Erato.  
Exposition " L'opéra baroque " à l'Opéra Garnier jusqu'en décembre.