

# REFLETS

## *n°3 - juin 1999*

### Actualitéß *compte-rendu de colloque*

Colloque *LE DÉTOUR* du CERER (Centre d'Étude sur les Représentations du Réel), Université de Poitiers, 27-28-29 mai 1999.

**Marie COUTON, 'Détour, jeu sur les noms dans *Have with You to Saffron Walden de Thomas Nashe*'.**

>Il s'agit de la polémique incessante à laquelle se livrent Nashe et Gabriel Harvey, querelle d'obscurs qui auraient dû le rester mais où l'interpellation ou l'injure constituent la signature qui désigne la transgression et où il y a d'incontestables trouvailles linguistiques (en partie inspirées des catalogues de Rabelais). Les pulsions scatologiques s'y donnent libre cours et ces incursions en territoire étranger deviennent, sous la plume de Harvey, une "chasse à la baleine". On trouve dans ce texte singulier de l'écrivain satiriste de nombreux collages absurdes, des allégories et d'étranges polysyllabes, qui constitueraient autant de détours si seulement il y avait une ligne droite. On mélange constamment les sources savantes et populaires. Les gloses marginales sont nombreuses et visent à remplir la page. Parfois l'auteur ménage un encadrement blanc sur la page pour que le lecteur puisse y inscrire ses commentaires.

**Ann LECERCLE, 'Shakespeare et le détour'.**

>Cette communication est une analyse de la place du jeu de mots dans le texte shakespearien au gré d'un détour par Samuel Johnson qui, dans une citation restée célèbre, l'appelle à la fois "the golden apple for which he will always turn aside from his career" et "the fatal Cleopatra for which he lost the world and was content to lose it". L'exemple qui est pris est un extrait de *Twelfth Night* (III.4), choisi au hasard, puisque selon Ann Lecercle on retrouve à chaque page du texte ce qu'elle appelle "le gai savoir du bégaiement". Elle y décèle la présence d'une dynamique du mot d'esprit, véritable carnaval des mots, où "pacified" peut s'entendre comme "Pasiphae", "face" comme fesse, "cunning" comme "con" ou "coun" et "scarce" comme "sc-arse"... Partie d'un détour par un texte de Gilles Deleuze sur Kafka, Lawrence et Michaud, qui parle du "devenir femme, du devenir animal et du devenir molécule", elle y revient en conclusion pour faire de Sir Andrew une illustration des trois figures de ce devenir régressif, puisqu'Andrew apparaît comme efféminé, animal ("horse"/"arse") et poule mouillée ("Mollycuddle", c'est à dire "mollicul" ou molécule...).

**Richard WILSON, 'The statue of our queen' : Shakespeare's Roman détour'.**

>L'iconographie jacobéenne va faire de Mary Stuart, la sulfureuse mère du roi Jacques 1er, une sainte et une martyre. En 1612, on dévoile une statue de marbre blanc qui la fige dans la posture d'une mère persécutée. Ceci se déroule exactement seize années après sa mort, soit l'équivalent de la période qui, on le sait, s'écoule entre les deux parties de *The Winter's Tale*. Simon Forman, dans son compte-rendu de la représentation qu'il voit en 1611, ne mentionne pas l'épisode du dévoilement de la statue d'Hermione, peut être, dit Richard Wilson, parce que cet épisode, trop marqué par le catholicisme, avait été censuré ou retiré par l'auteur. La statue elle-même avait été cachée dans une chapelle secrète qui évoque les nombreux lieux clandestins du texte shakespearien, les retraites, les ermitages, les cabanes au fond des bois. Pauline, comme son patron saint Paul, croit à la vertu du secret et des choses cachées. Or dans la maison des Blackfriars, que Shakespeare avait achetée à Londres et qu'il louera longtemps avant de l'utiliser comme théâtre privé, on avait aménagé de nombreuses cachettes pour des prêtres catholiques réfractaires ("priest-holes") avec toute une série de galeries labyrinthiques et d'espaces creux. Ces cryptes et ces tunnels faisaient partie d'un réseau de résistance catholique liée à la famille des Fortescue. Elle servit de quartier général aux jésuites au moment de la Conspiration des Poudres. Ces espaces avaient été aménagés par un grand maître es-trappes, le "Shakespeare de l'art de la clandestinité", Nicolas Owens, dans un style véritablement baroque avec des escaliers à la Escher. L'allusion au fameux "sculpteur" Giulio Romano introduit un détour romain à la fin du *Conte d'hiver* et permet de confondre représentation théâtrale et célébration de la messe. Au théâtre des Blackfriars, le plancher de la scène abritait un espace creux, d'où les fidèles

pouvaient entendre la messe qui se célébrait au-dessus de leur tête sous les auspices et les allures du théâtre. Jusqu'à ce que le plancher de Nicolas Owens s'effondre un beau jour faisant quarante victimes et mettant ainsi un terme définitif aux activités clandestines des jésuites que Shakespeare aurait ainsi longtemps contribué à protéger.

F. Laroque

Séance du 29/05/99 au Château d'Oiron

**François LAROQUE, 'By indirections find directions out : Shakespeare et la stratégie du labyrinthe'.**

>Le mot "labyrinth" n'apparaît que 3 fois dans le corpus shakespearien, tandis que "maze" est une constante des comédies. À partir de cette constatation, on peut se poser la question du rapport entre ces deux types d'utilisations, depuis le monde vert des comédies jusqu'à la ligne serpentine d'une pièce comme *Hamlet*. . Dans les comédies, le monde vert apparaît comme monde à l'envers. Le labyrinthe peut jouer le rôle soit d'obstacle à la réalisation du désir, soit de matrice, comme dans *A Midsummer Night's Dream* où l'antré de la fée est le lieu de la métamorphose, les "quaint mazes" constituant un degré supplémentaire de rattachement du labyrinthe à la sexualité féminine.

Le labyrinthe peut également être au coeur d'une stratégie de manipulation, comme dans *The Tempest*, où le rêve de régression utopique de Gonzalo se pose comme monde à l'envers qui provoque une déstructuration et une restructuration de la personnalité, pour reprendre les termes de Claude-Gilbert Dubois.

Dans *Venus and Adonis* enfin, Vénus est présentée comme prisonnière d'un labyrinthe intérieur. C'est le sanglier qui joue le rôle du Minotaure dans un poème où le labyrinthe symbolise les errances du désir.

Ensuite, on peut voir le labyrinthe comme une stratégie du pouvoir. Il n'existe pas de voie directe vers le pouvoir, comme le rappelle Bolingbroke dans la deuxième partie de *Henry IV*. L'accès à la couronne se définit donc comme une stratégie de l'indirect, ce qui justifie la démarche de Hal dont l'apparente dissipation se révèle être une tactique d'accès au pouvoir. *The Winter's Tale*, *Othello* et *Henry V* offrent d'autres exemples de ce nécessaire détour pour accéder au pouvoir.

Enfin, dans *Hamlet*, à travers Polonius, c'est la tactique de l'agent provocateur qui est mise en lumière. Claudius, maître du labyrinthe, périt par le poison versé dans son oreille interne. Elsinore devient alors un univers de l'enfermement, tandis qu'à travers la scène du fossoyeur, c'est le labyrinthe intérieur qui est évoqué. La tactique du "foul-play" est ainsi liée à la ligne courbe d'une esthétique maniériste telle que l'a définie Jean-Pierre Maquerlot.

Emblème de complexité et d'angoisse, le labyrinthe participe au triomphe de l'amour dans les comédies, alors que dans les tragédies, il symbolise la prolifération surnoise d'un monde pervers.

**Daniel ARASSE, 'Le détour et l'histoire de l'art.'**

>En partant de la constatation d'une anomalie concernant la position de l'ange Gabriel dans une annonce de Paris Bordone, Daniel Arasse a proposé une définition de l'histoire comme détour dans le contexte particulier de la perspective géométrique qui construit le lieu de *l'istoria*. Le détour de l'ange a une double origine possible. D'abord une tradition textuelle issue du Moyen Age pour laquelle Gabriel est censé avoir rendu visite à Adam dans les limbes, puis s'être posé sur le mont Sinaï. Ensuite, une tradition visuelle car il existe d'autres tableaux où l'ange ne semble pas venir directement du ciel vers Marie. L'interprétation de ces variations semble s'orienter vers le moment de l'Annonciation que ces tableaux ont choisi de représenter. Dans une stratégie de visibilité de *l'istoria*, il semble en effet que ces peintres aient choisi de figurer la tension de l'Incarnation, moment où l'éternité vient dans le temps et l'immensité dans la mesure. Pour rendre cela intelligible, il faut donc montrer que l'Incarnation a suivi les lois de la nature, c'est-à-dire que l'ange doit venir à Marie sous une apparence humaine, ce qui exclut la possibilité pour lui de descendre directement du ciel, et la nécessité de son détour par la porte où la fenêtre représentée sur les tableaux. L'annonce constitue donc une figure qui condense la conscience chrétienne de l'histoire conçue comme détour.

D. Lemonnier

Publication des actes : renseignements auprès de Liliane Louvel: [liliane.louvel@mshs.univ-poitiers.fr](mailto:liliane.louvel@mshs.univ-poitiers.fr)

Lectureß  
Ouvrages

**Philippe MOREL**, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998, 143 pages.

> Dans un remarquable petit ouvrage illustré de photographies de l'auteur, Philippe Morel s'intéresse à trois aspects peu étudiés jusqu'alors des grottes artificielles italiennes : le problème de la génération des pierres, la pétrification des corps non minéraux, et le thème du Déluge ou de l'immersion.

Le premier chapitre, "Génération", fait le point sur l'influence du modèle antique et la manière dont celui-ci s'efface, dans le dernier tiers du XVIe siècle, au profit d'un souci de nouveauté et de diversité dans le choix du revêtement des grottes, puisque ce n'est plus l'imitation passive de la nature qui est recherchée, mais l'imitation de la nature dans son devenir. L'imitation subit un déplacement, de l'objet à sa genèse. L'artifice cherche à concurrencer la nature dans ses effets. Cette attitude typiquement maniériste présente la *natura naturans* qui s'exhibe en plein état de gestation.

Le deuxième chapitre, "Pétrification", retrace la place accordée par les théoriciens aux images naturelles présentes par exemple dans les nuages, les aspérités de la roche ou les nuds du bois et montre que ce n'est qu'avec Alberti et le *De Statua* que ces phénomènes naturels sont directement liés à la création artistique. Dans la grotte, le revêtement choisi relève d'une double problématique : celle de l'imitation de la formation des pierres et celle de l'émergence du figuratif dans le minéral, qui peut être conçue soit comme une pétrification, soit comme une dépétrification. L'explication des fossiles à l'époque montre le type de conception de l'activité de la nature, puisqu'ils étaient vus comme les reflets dans la pierre d'une nature jouant à s'imiter elle-même à travers le principe d'*aemulatio*. La *natura ludens* se fait donc artiste par les empreintes fossiles d'animaux ou de végétaux, comme si la nature avait voulu imiter l'art dont elle est le modèle.

Le troisième chapitre, "Immersion", examine les mécanismes d'aspersion mis en place afin de tremper les visiteurs de ces grottes, et dont la signification est également symbolique. C'est à partir du Déluge que la nature commence à produire des images : les hommes et les animaux, nés des pierres ou de la boue séchée, selon la légende ovidienne ; d'autre part, les fossiles, qui sont le point de départ de la création artistique, comme l'écrit Alberti. La grotte semble donc résoudre l'antagonisme entre la théorie du Déluge et celle de la *natura ludens* comme origine des fossiles, ainsi que l'opposition entre le mythe de Narcisse et l'image de nature comme origine de l'art. La nature imite l'art qui la prend pour modèle, et c'est à ce titre réflexif, ainsi qu'à celui, processif, de *natura naturans*, qu'elle est imitée par l'art dans les grottes artificielles.

Le dernier chapitre, "La fonction symbolique des automates", s'interroge sur les causes de l'apparition à partir du dernier tiers du XVIe siècle d'une diffusion des automates dans les grottes, et montre que cela procède d'une imitation intrinsèque de la nature, et non plus uniquement extrinsèque. L'imitation de la nature aboutit alors à une telle sophistication et à une telle réversibilité de l'artifice qu'il s'abolit, ou semble s'abolir, en son objet. L'art des automates prend l'allure d'un art divin, dans une conception de l'art et de la nature marquée par le néoplatonisme et la magie. D. Lemonnier