REFLETS

n°2- mars 1999

L Oeil sur

théâtre

Henri VI - Richard III (Fragments), **mise en scène de Patrice Chéreau, oct.-nov. 1998.**

>Pour sa troisième mise en scène shakespearienne après un *Richard II* présenté à Marseille en 1970 et un éblouissant *Hamlet* présenté à Paris en 1988 avec Gérard Desarthe dans le rôle-titre, Patrice Chéreau nous a proposé en octobre et novembre derniers une version baroque et sanglante d'extraits de *Henry VI* (troisième partie) et de *Richard III*. Le metteur en scène a choisi de faire travailler 'en atelier' les élèves de troisième année du Conservatoire et de présenter son travail, après neuf semaines de répétition, comme une recherche ou encore un travail inachevé dans le cadre sombre et singulier de la Manufacture des Oeillettes d'Ivry.

La mise en scène débute avec l'entrée silencieuse sur la scène des protagonistes représentant les deux clans des York et des Lancastre. Dans un calme trompeur apparent, les personnages vêtus d'imperméables couleur muraille semblent se fondre dans le décor dépouillé et grisâtre, puis envahir progressivement la scène pour venir soudain se jeter les uns sur les autres dans une mêlée sauvage accompagnée par des accents de hard rock. La musique rock viendra d'ailleurs régulièrement ponctuer l'action, parfois en contrepoint ironique, comme pour bien rehausser toute la violence contenue en germe dans le texte. De cette première échauffourée ne resteront que des débris sur le sol en ciment, des vieilles chaussures éparpillées ici et là, et déjà s'installe une impression de ce désordre, de ce chaos profond qui caractérise un monde aux confins de la civilité, monde bruyant et barbare où l'homme ne manquera pas de se révéler un véritable loup pour l'homme.

Ainsi Richard III (remarquablement interprété par le jeune Jérôme Huguet), que le texte shakespearien désigne tour à tour comme lion, loup, crapaud ou porc-épic, affiche ouvertement une monstruosité et une dualité hybride tout droit issues des enfers, puisque comme on le sait, le jeune Richard est venu au monde 'les pieds devant'¹, et apparaît tout au long de la pièce comme un être rageur, vociférant et claudicant, un pied chaussé (le pied-bot) et l'autre nu. Etre en perpétuel déséquilibre entre le monde conventionnel et policé de la cour, dont il faut bien en surface prétendre respecter les convenances pour pouvoir mieux les subvertir en coulisses (car Richard se veut également ce rusé Machiavel adepte d'intrigues et de machinations diaboliques) et le monde d'en-bas, des passions brutales et des instincts bestiaux qui font irruption pour bouleverser toutes les structures, Richard dans sa folie dessine une spirale meurtrière qui entraîne, séduit (Lady Anne, jouée par J. Casilas), convainc (Buckingham, joué par N. Boudjenah), ou emporte tout sur son passage jusqu'à la destruction de l'innocence même : ainsi la scène remarquable où, avant leur emprisonnement et leur assassinat à la Tour, les jeunes héritiers du trône sont le centre d'un ballet macabre dansé par les nouveaux courtisans. L'horreur succède à l'horreur et le metteur en scène macule corps et décor de sang à l'envie, multiplie les scènes violentes (altercations et corps à corps entre les deux camps) ou frappantes dans leur physicalité même (ainsi le sauvage assassinat de Clarence_ joué par M. Genet_ dont le corps est lacéré de plusieurs coups de couteau et traîné dans un baquet d'eau) de même que les accessoires insolites tels que la tête tranchée et ensanglantée de Hastings (Y. Delatour) que l'on brandit à bout de bras: tous éléments qui relèvent d'une esthétique de l'horreur grotesque à laquelle Chéreau réalisateur nous avait déjà habitué dans sa mise en scène cinématographique de *La Reine Margot*. Chéreau privilégie le langage du corps, de l'immédiateté primaire et crue: 'mettre en scène, cela veut dire rendre visibles les rapports de force' affirme-t-il, ou encore, 'pour montrer les conflits, j'ai besoin de les rendre physiques'². Il n'hésite d'ailleurs pas à proposer une interprétation très personnalisée du texte, ainsi oublie-t-il délibérément l'ensemble de l'acte V et en particulier la réplique-emblème: 'Mon royaume pour un cheval' (V.4) et interrompt-il l'action d'une manière très abrupte au milieu du dialogue entre Richard et Lady Elizabeth (C. Malki): 'Arrêtez-vous, j'ai un mot à vous dire', juste après la malédiction et la condamnation définitives prononcées par la Duchesse d'York, horrifiée par sa progéniture contre nature: 'Sanguinaire tu es; sanguinaire sera ta fin'(IV.4). Comme si l'essentiel était désormais dit et que la mise en scène ne devait plus rien révéler de nouveau. Conçu comme une expérience, ce spectacle original n'a pas fait et ne fera probablement pas l'objet d'une reprise.

Dommage.

A.-M. Costantini-Cornede

¹ Traduction de J.-M. Déprats

² Interview pour Libération du 21.11.98

Le Marchand de Venise, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, janvier-février 1999, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris.

>La traduction de J.-M. Déprats est juste et belle. Elle parvient à rendre l'ambiguïté et la richesse de la langue shakespearienne. On se prend à rêver que les acteurs rendent justice à ce travail.

Dans un décor sobre et dépouillé, ceux-ci jouent avec le silence de façon convaincante. Un violoncelle vient dialoguer avec eux et resserre les liens dramatiques. Puis, après les scènes d'exposition, l'option du tout-burlesque semble prévaloir. De sorte que les personnages sont uniformisés : le public enthousiaste ne distingue plus entre Antonio (B. Pesenti) qui tour à tour déclame, se lamente en geignant et adopte un parlé presque banlieusard, Bassanio joué par Michel Fau qui entraîne tous les acteurs dans le burlesque et Lancelot Gobbo (C. Bouisse) qui ajoute des " non mais ho " ou des " hein " pour pallier son manque d'exubérance. Le théâtre résonne des éclats de rire ininterrompus du public. La scène au palais du Duc est à ce titre emblématique de l'affadissement de la pièce par le rire. Les efforts déployés par les acteurs pour donner de la solennité à cette scène (les vaines requêtes de Bassanio, son adieu à Antonio et le début de la Passion de celui-ci qui tombe à genoux offrant son cur le corps en croix) se soldent par des éclats de rires jusqu'au moment où Shylock, magistral, descend de l'estrade et part dans l'obscurité.

Shylock (P. Clévenot) et l'excellent tandem formé par Portia et Nerissa sauvent la pièce. Clévenot compose un Shylock ingénieux, espiègle, comploteur, pugnace et sensible, ne lui retirant ainsi rien de sa complexité. La maîtrise et la finesse du jeu de l'héritière de Belmont et de sa suivante ne font qu'accentuer la pâleur du duo Antonio / Bassanio. Portia, à la dignité violente, sait devenir cabotine et H. Lausseau laisse à son personnage la possibilité d'évoluer, de changer de peau comme si elle muait. En effet, avant de se rendre à Venise, elle laisse glisser sa robe de velours à terre, enlève sa perruque blonde pour se métamorphoser en garçon aux cheveux courts. Si les changements de costumes (velours noir à Belmont et sobres costumes trois pièces à Venise) et la scénographie parviennent à recréer avec fluidité les différents espaces, le jeu des acteurs (peut-être encore mal rôlés pour cette répétition) est dans l'ensemble trop caricatural et ne donne qu'une pâle figure de la pièce de Shakespeare. V. Broqua

The Winter's Tale, Footsbarn Travelling Theatre, Théâtre Athénée Hors-Les-Murs, Paris, du 16 au 28 février 1999 ; du 9 au 27 mars à Poitiers ; tournée en province au mois d'août.

>Le Footsbarn Theatre nous propose un spectacle ethnique haut en couleurs, à l'image de sa troupe, cosmopolite et bariolée. Si la diversité des accents déroute quelquefois, et s'y ajoute encore la spécificité de la scène circulaire du chapiteau planté aux abords du Quai d'Austerlitz, la musique orientale (cordes, percussions et voix) qui accompagne l'action, le parfum entêtant de l'encens, la richesse et l'éclat des costumes des clowns, qui n'ont rien à envier au 'glistering apparel' de Prospéro, font de *Winter's Tale* un spectacle total. Dans ce cadre, les accents des acteurs fonctionnent alors comme un rappel de la distance qui sépare la Sicile et la Bohême. Le théâtre total que met en scène le Footsbarn n'hésite pas à renouer à l'occasion avec le cirque et à transformer la scène en piste, avec notamment le numéro des clowns, entre farce, slapstick et pantomime, l'ours qui emporte le malheureux Antigonos, ou encore les charmants petits moutons qui accompagnent Perdita. Les scènes de cour prennent, elles, des allures de tragédie grecque, les chants des femmes faisant écho au chœur des seigneurs masqués qui implorent la clémence de Leontes.

La pièce s'ouvre sur l'ambiance orientale qu'amène la cour de Bohême en Sicile. Mais dans ce décor de tentures, l'atmosphère voluptueuse de l'encens ne fait qu'enivrer le roi de jalousie. La répudiation de la Reine est le signal de ce long hiver qui va paralyser la cour de Sicile pendant les 16 années suivantes, résumées par l'étonnante prestation du Temps, figure légendaire qui sous les traits d'un vieillard masqué vêtu d'une immense robe bleue, traverse lentement la scène circulaire, au rythme lancinant des tambours. La résurrection d'Hermione annonce enfin dans une très belle scène le retour à la vie et le retour du printemps. Paulina prend à la lettre les accusations de Leontes 16 ans auparavant et donne à la résurrection de la reine un air d' 'excellent piece of witchcraft' en utilisant le feu pour lui redonner vie. Hermione, magnifique statue végétale emprisonnée dans un arbre mort (encore des échos de *La Tempête* ici) rejoint le roi et la pièce s'achève au milieu des rires et des embrassades. Entre cirque et tragédie grecque, toute la pièce est investie par le mythe et le surnaturel, mêlant les cultures et les traditions, qu'elles viennent d'Orient ou du folklore celtique : la sibylle, Apollon, le Temps, les géants qui président aux fiançailles de Florizel et Perdita (leurs attributs sexuels développés et leurs vêtements en toile de jute évoquent le 'green man' et Robin Goodfellow) font tous appel à notre imaginaire collectif.

S. Lemerrier-Goddard

cinéma

Shakespeare in Love, film américain de John Madden, Avec J. Fiennes, G. Paltrow, J. Dench, S. Callow...

>Après les débuts du règne d'Elisabeth, Hollywood s'intéresse à un autre "jeune premier" célèbre dans le monde entier depuis plus de quatre siècles, William Shakespeare. Comment cet acteur-dramaturge qui allait prendre la tête de la troupe de comédiens la plus prisée du royaume, les "Chamberlain's Men", est-il passé de la poésie un peu convenue et maladroite des *Deux Gentilshommes de Vérone* à l'incandescence de *Roméo et Juliette* ?

Jusqu'ici cela restait un parfait mystère.

Le scénario brillant et malicieux ficelé par Marc Norman (avec les conseils de Stephen Greenblatt) et Tom Stoppard nous en donne enfin la clé : l'Amour. Au début, Shakespeare (Joseph Fiennes, le jeune frère de Ralph, remarquable dans le rôle), souffrant d'un blocage d'écriture, va voir son astrologue-psychologue (Anthony Sher) qui le couche sur le divan et lui conseille d'avoir des relations amoureuses avec la première femme qui se présentera à lui. Pour la rendre amoureuse, il suffit d'écrire son nom sur un morceau de papier qu'il faudra ensuite enfourner dans la gueule d'un serpent-bracelet qu'elle portera au poignet. Une belle et fort peu farouche jeune femme, la brune Rosaline (costumière au théâtre de la Rose) se présente assez vite dans sa chambre et le déblocage intervient aussitôt. Cette recette digne des *Mémoires de ma vie* n'est que l'un des multiples et savoureux épisodes de cette fresque élisabéthaine qui mêle le théâtre et la vie, l'écriture et l'amour...

Tout se déroule sur fond d'âpre rivalité financière entre les entrepreneurs de théâtre qu'étaient alors Philippe Henslowe et James Burbage ainsi qu'entre les dramaturges phares de l'époque, Marlowe et Shakespeare : Stoppard va jusqu'à attribuer à celui-ci la responsabilité indirecte de l'assassinat de l'auteur du *Docteur Faust*. Chez les acteurs-vedettes qu'étaient Edward Alleyn et Richard (Dick) Burbage (le fils de James), la concurrence n'était pas moindre même si elle paraît plus fraternelle. L'arbitre suprême restant le très haut en couleurs Sir Edmund Tilney, le "Master of the Revels", qui avait le pouvoir d'autoriser et d'interdire telle représentation ou même de fermer le théâtre dans les cas extrêmes (épidémie de peste, par exemple). Au dessus, la reine veille, qui n'hésite pas à se montrer au théâtre ni à rire à gorge déployée lorsque le clown Lance se prend les pieds dans la laisse de son chien...

Le lien avec la cour et la reine Elisabeth, admirablement joué par Judi Dench, se fait par l'entremise d'une certaine Viola de Lesseps, jeune fille appartenant à la nouvelle bourgeoisie enrichie et fascinée par le théâtre (et par Shakespeare), qui va se déguiser en garçon sous le nom de Thomas Kent pour se faire enrôler dans la troupe. Ces multiples changements d'identité et de sexe trouvent évidemment leur source dans les comédies ultérieures de Shakespeare (*Comme il vous plaira* et *La Nuit des rois*), et on s'amuse à suggérer en filigrane, vu son prénom, que c'est elle qui les inspira. A peu près simultanément, Viola est repérée à une représentation des *Deux Gentilshommes*, à laquelle elle assiste en tant que spectatrice, puis courtisée à un bal par un puissant personnage, propriétaire d'une vaste plantation de tabac en Virginie, Lord Wessex, avant d'être présentée à la reine à Greenwich le dimanche suivant...

Profitant de l'absence de ses parents, elle va nouer une idylle passionnée avec le jeune acteur dramaturge, qui écrit pour elle *Roméo et Juliette*, tout en recueillant à l'occasion les suggestions de Marlowe, qui lui souffle le nom de Mercutio et l'idée de faire des deux amants les enfants de deux familles rivales, et de 'Ned' Alleyn, qui jouera le rôle de Mercutio et qui lui fait préférer le titre actuel à son projet initial (*Roméo et Ethel, la fille du pirate*). Les scènes d'amour passionnées entre William et Viola ne sont que la répétition de celles qui seront ensuite jouées au théâtre. Shakespeare-Roméo, à peine retourné d'une de ces nuits ardentes, se met aussitôt au travail : on le voit, la main droite maculée d'encre, noircir les pages et tailler tant de plumes qu'il semble sacrifier à sa fièvre un véritable troupeau d'oies. Il écrit sa pièce à mesure qu'il la vit, à un rythme d'enfer.

A l'extérieur du théâtre, un jeune garçon pauvre, coiffé d'une casquette à la *Oliver Twist*, joue avec des souris qu'il attrape pour les donner à manger à son chat. Il se repaît de scènes violentes ou sanglantes au théâtre et, à la fin de la pièce de Shakespeare qui vient d'être jouée, le moment qu'il dit préférer est celui de la scène macabre du double suicide : "I liked it best when the lady kills herself"... Un peu dégoûté, Shakespeare lui demande son nom : "John Webster, sir"!...

Tout le film est là. Détails exacts et allusions érudites côtoient discrètement la fiction la plus échevelée, personnages historiques, écrivains, acteurs tutoient celles ou ceux qui sortent directement de l'imagination des scénaristes. Mais, le mélange est si parfaitement dosé que toute absence de ressemblance avec des personnages ayant réellement existé ne serait ici que pure coïncidence !... Du pur Stoppard, et du meilleur aussi.

Les images sont superbes, le rythme endiablé, et le jeu très juste et séduisant de Joseph Fiennes, qui incarne un Shakespeare sympathique et plein d'ardeur, ainsi que de sa partenaire Gwynneth Paltrow, tantôt mignon petit page, tantôt jeune femme émouvante de sensibilité et de beauté sensuelle, fait le reste. On entendra dire les vers de *Roméo et Juliette* comme on ne les entend plus que rarement au théâtre. Un vrai festin, pour les Shakespeariens comme pour le grand public. Le film est enlevé, drôle, émouvant, jubilatoire. Il pétille de malice et d'idées. Comme ses héros. A consommer sans modération, à revoir encore et encore.

F. Laroque

Actualité
dans la presse

La tragédie de la RSC : "Cry that we are come to this", John Peter, The Sunday Times, 3/1/99

>Rappelant les productions inoubliables de l'âge d'or de la Royal Shakespeare Company, telles que le *Henry IV* d'Adrian Noble en 1991, John Peter souligne la médiocrité du *Troilus and Cressida* à l'affiche actuellement, et l'état général déplorable de la troupe. L'opinion de l'ensemble de la profession à l'égard de la RSC n'est guère

plus positive. Soutenue par d'importantes subventions, augmentées de 2% cette année, la RSC est cependant déficitaire (£1.2 m, soit environ 12 millions de francs). Alors que la saison d'été (mars à octobre) comptera parmi les pièces à l'affiche *Antony & Cleopatra*, *Timon of Athens*, *Othello*, et *A Midsummer Night's Dream*, il apparaît que la plupart des pièces sont soit le fruit de collaborations avec des intervenants extérieurs à la RSC, soit des productions qui lui sont totalement étrangères. Le temps où jouer pour la RSC faisait partie des ambitions d'un acteur semble bien révolu, et les jeunes acteurs qui appartiennent à la troupe voient souvent leur séjour à Stratford comme simple tremplin pour une carrière télévisuelle. Il est donc indispensable que la RSC assume pleinement ses responsabilités de formation des acteurs au niveau de l'art du discours classique. Hormis Noble, la RSC ne compte parmi ses metteurs en scène aucun élément qui fasse autorité en matière de techniques classiques d'élocution ou de texte shakespearien. L'opinion répandue à la RSC, selon laquelle on peut très bien mettre en scène Shakespeare en n'ayant pas une connaissance parfaite des exigences techniques requises par le texte, est tout bonnement inacceptable. La diction n'est pas un ornement futile, mais l'essence même de la représentation. Il est possible que ce soit le double statut de la RSC qui soit à l'origine de ce problème : à la fois gardienne de l'héritage culturel shakespearien et troupe moderne qui ne peut ni ne doit stagner. Le choix de metteurs en scène expérimentés devrait probablement être privilégié, ce qui éviterait les mises en scène hasardeuses et provocantes, voire les coupes sombres dans le texte shakespearien. Si les grands acteurs ne viennent plus volontiers à la RSC aujourd'hui, c'est parce qu'elle a perdu de vue le principe fondamental du théâtre : l'acteur doit être au service du texte. C'est de cette erreur que viennent tous les problèmes de la troupe. La RSC annonce qu'avec la durée réduite de la nouvelle saison, davantage d'acteurs en vue acceptent de participer car le calendrier sera moins contraignant. Mais la présence de metteurs en scène reconnus, une politique de recrutement raisonnable et une volonté affichée de soutenir les jeunes talents constitueraient le meilleur des arguments. Le programme étendu des tournées reflète le caractère national de l'institution, mais il ne faudrait pas que cela soit au détriment du maintien d'un ancrage dans un grand théâtre de la capitale. L'une des plus grandes institutions britanniques est en danger, et il est grand temps de réfléchir à ce qui peut être fait pour son sauvetage. D.L.

A la recherche du Barde : 'Real Will Hunting', Bryan Appleyard, *The Sunday Times*, 7/2/99.

>Que ce soit par le biais de la fiction, avec la dernière production hollywoodienne *Shakespeare in Love*, par l'étude du texte abordé de façon plus 'académique' (*Looking for Richard*), ou enfin avec la reconstruction du Globe, Tom Stoppard, Al Pacino, ou Sam Wanamaker en son temps, s'efforcent tous de retrouver les traces du grand homme et de cerner cette personnalité qui nous échappe désespérément. Le Globe est sans doute le meilleur exemple de cette recherche presque fétichiste de l'authenticité. Bâti à moins de 200 mètres de l'emplacement original, le Globe se veut une réplique exacte du bâtiment détruit par le feu en 1613. Mark Rylance, son directeur, va plus loin : après *Henry V* en 1997, la saison 1999 proposera aux spectateurs *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* dans une distribution entièrement masculine, renouant ainsi avec la tradition des théâtres publics qui confiaient les rôles féminins aux jeunes garçons¹. Non loin de là, une exposition, ouverte au public au printemps, propose aux aficionados de se recueillir sur les fouilles qui ont permis de déterrer les restes sacrés du Rose Theatre...

Mais cette soif d'authenticité ne risque-t-elle pas de nous égarer ? Qu'y a-t-il de commun entre Southwark au temps de Shakespeare, quand la Rose et le Globe étaient entourés par pas moins de 67 maisons closes, et le quartier d'affaires que nous connaissons aujourd'hui, froid, sans âme, à l'image de l'imposante centrale électrique voisine qui abritera bientôt la Tate Gallery ? Qu'y a-t-il de commun entre le monde magique qui transparait à la lecture des pièces et notre époque rationnelle ? C'est cette recherche désespérée de l'homme derrière l'oeuvre, au mépris des simples considérations historiques, qui perpétue le mythe de l'identité cachée de Shakespeare. Rylance est ainsi persuadé que 'l'homme de Stratford' n'est qu'une fiction destinée à cacher le véritable auteur de 'Shakespeare', Francis Bacon². Mais l'authenticité, n'est-ce pas justement reconnaître tout à la fois le génie, et le mystère inhérent au génie, qu'il s'appelle Homère, Mozart ou Shakespeare ? S.L.

1 Voir ci-dessous le compte-rendu de la SFS 1999.

2 Voir Reflets-1, 'Shakespeare or not Shakespeare'.

On peut également, à l'occasion de la saison anniversaire du Globe (1599-1999), se reporter à l'interview de Mark Rylance, qui revient sur l'interactivité entre les acteurs et le public :

<http://www.shakespeares-globe.org/theatre/Mark-Rylance-interview.htm>
compte-rendu de séminaire

IRIS, 12 décembre 1998.

Frank Lessay (Paris III), 'De la science du salut au salut par la science : l'utopie baconienne'.

>*La Nouvelle Atlantide* présente presque toutes les caractéristiques de l'utopie : symétrie géographique,

uniformité dans l'absence de discorde, hostilité à la nature dans un univers essentiellement urbain, collectivisme, dirigisme et inversion des signes. Une typologie des utopies fait apparaître les utopies critiques, qui permettent de mettre en cause la société contemporaine (parmi lesquelles, celles de Th. More, Fénelon, W. Morris ou bien H. G. Wells), les utopies constructives (les projets de constitution des XVIIIe et XIXe siècles) et enfin les utopies qui sont des projections dans le passé, comme l'Atlantide de Platon, ou dans le lointain géographique à partir du XVIe siècle. *La Nouvelle Atlantide*, affabulation ingénieuse et critique, tient à la fois de la première et de la dernière catégories. Elle se distingue des utopies de Th. More ou Th. Munser par l'absence de caractère millénariste. Loin de transcender le contexte historique dans laquelle elle est formulée, l'utopie libérale humanitaire, dont relève *La Nouvelle Atlantide*, se développe de la Renaissance à la Révolution française et conteste l'ordre existant au nom d'une idée, se fondant sur les idées de progrès et d'évolution.

La Nouvelle Atlantide de Bacon se distingue des autres utopies par le rôle qu'elle assigne à la science. S'agit-il donc d'une utopie scientifique ou d'une utopie politique ? Cette distinction s'avère peu pertinente car il ne peut y avoir utopie sans science : l'utopie est un monde régi par des principes rationnels. L'utopie anti-scientifique n'existe pas. Ainsi, *Brave New World* ou *1984* ne sont pas des utopies anti-scientifiques, mais bien des anti-utopies qui s'opposent à la prétention des utopistes à bâtir le monde sur la science.

L'Utopie n'est pas seulement scientifique ; elle est nécessairement politique. Le pouvoir, et la question de sa légitimité, sont en effet au cœur de l'utopie (P. Ricoeur). L'utopie ajoute aux deux cités augustiniennes (terrestre et céleste) une troisième cité : la cité humaine. Car création humaine, la cité utopique n'exclut pas le mal (mal physique ou moral).

Malgré le silence de Bacon sur les institutions politiques de Ben Salem, qui s'explique aussi bien par le statut inachevé de *La Nouvelle Atlantide* que par la place de premier plan accordée aux savants, l'utopie baconienne constitue une utopie politique absolue. Rien d'étonnant alors à ce que Saint-Simon place son projet utopique sous l'égide de Newton et Bacon.

Michèle Ledoeuff (CNRS), 'Violence et genre dans *Vénus et Adonis*'.

>La violence insoutenable de la tentative de viol au féminin que présente *Vénus et Adonis* place le poème narratif de Shakespeare du côté du sublime. La distinction entre le beau et le sublime établie par Burke au XVIIIe siècle (*A Philosophical Inquiry into the Origins of our idea of the Sublime and the Beautiful*, 1757) n'est pourtant pas pertinente ici, car le beau n'est pas exclu du poème. Des notations suaves des fleurs et des parfums à la violence de Vénus arrachant Adonis à son cheval, on passe, d'un vers à l'autre, de la grâce à la terreur. Le beau est en fait ici l'auxiliaire de la représentation du terrible : il permet d'aborder la souffrance et d'échapper à l'irreprésentable.

Dans ses *Considérations sur le beau et le sublime*, Kant expliquait cette dualité esthétique (beau / sublime) par la dualité des sexes, plaçant la femme du côté du beau et l'homme du côté du sublime. La subversion esthétique à laquelle se livre Shakespeare en alliant beau et sublime dans son poème recouvre en fait une autre subversion : celle des sexes, puisque la narration inverse les rapports de force en faisant de Vénus, une femme, l'agent de la poursuite amoureuse. Cette inversion des rôles sexués, qui ne doit pas étonner à une époque où les jeunes hommes tiennent les rôles féminins sur la scène des théâtres, se poursuit avec le duel passionnel qui se joue à la fin du poème entre Adonis et le sanglier. Ce combat devient alors rencontre homosexuelle entre les deux protagonistes.

Les deux poèmes narratifs de Shakespeare, *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrece* témoignent de l'horreur du viol : viol physique, certes, mais aussi bâillonnement de l'autre que l'on réduit au silence en refusant d'entendre ses protestations.

Yves Peyré (Toulouse), 'La nouveauté des sources dans *Vénus et Adonis*'.

>*Vénus et Adonis* emprunte à Ovide l'univers mouvant des métamorphoses, la veine érotique des *Amours* et de *l'Art d'Aimer*, et la souffrance des *Héroïdes*. La recomposition des mythes ovidiens élabore un système mythologique et poétique nouveau. Les mythes de Glaucus et Scylla, de Tantale, Salmacis et Hermaphrodite, de Pygmalion et de Narcisse, ou enfin d'Orphée viennent se greffer sur celui de *Vénus et Adonis*. Si la source principale du *Vénus et Adonis* de Shakespeare est bien Ovide, le texte de Shakespeare s'inscrit dans un système d'œuvres poétiques qui traitent toutes des jeux du désir et de la frustration. John Weever, dans *Faunus and Melliflora*, (1600), propose une réécriture ironique de *Vénus et Adonis*, où Vénus rencontre Faunus, le prend pour Adonis et tente de le séduire. C'est Melliflora qui décoche alors à Adonis les flèches qui le tuent. Cet emprunt, dont la reconnaissance assure la nouveauté de Weever, propose une synthèse entre l'Adonis de Shakespeare et celui d'Ovide. La mort dans ces poèmes prend l'apparence de l'amour, comme l'amour a celle de la mort.

D'autre part, comme Vénus offre à Adonis un refuge "from tempest and from rain" (238) où "No dog shall rouse thee, though a thousand bark" (240), elle fait clairement allusion aux chiens de chasse dont elle protégerait le cerf en son enclos, mais l'image sous-jacente de Scylla n'est peut-être pas à exclure. Scylla, belle jeune fille jusqu'à la taille, et au-dessous, meute de chiens furieux, figurait pour la plupart des mythographes les dangers de

la sexualité féminine.

Un troisième exemple est celui du locus amoenus "where the pleasant fountains lie" (234) dont Adonis se détourne, refusant le rôle traditionnel de l'Amant, qui depuis les troubadours du XIIe et XIIIe siècles, se meurt de soif auprès de la fontaine. Ce topos, qui faisait de Tantale une figure de l'Amant-Poète, s'inverse dans *Vénus et Adonis*, où c'est Vénus, non Adonis, qui ne peut assouvir sa soif (91-92).

Enfin, les limites de la représentation textuelle sont évoquées avec la strophe centrale de *Vénus et Adonis* où rien ne se passe, mais où le poème semble offrir de manière diffuse ce qu'il semble dérober à la lecture. Les jardins de Vénus espèrent recevoir d'Adonis "heavenly moisture" (64, 542), mais cette rosée féconde s'inverse en douleur, dans la rosée des larmes ou la torture des "hot drops of desire" (1074).

C'est par cette exhumation et cette recombinaison de fragments de mythes, parfois à peine reconnaissables, parfois presque intacts, que se compose la nouvelle mosaïque poétique de *Vénus et Adonis*.

Résumés : D.L. & S.L.

EPISTEME, 14 décembre 1999.

'La beauté au service de l'histoire : la nouveauté du *De Pictura d'Alberti (1435)*', Delphine Lemonnier (Paris III).

> Publié en 1435 en latin, et l'année suivante en italien, le traité d'Alberti sur la peinture est profondément novateur; c'est le premier vrai traité sur la peinture en tant qu'art libéral sous la forme d'une théorisation systématique, et c'est également l'exposition d'un système où la beauté est subordonnée au concept central de l'*historia*.

Avant le *De Pictura*, la peinture n'est envisagée que comme un artisanat, et les traités sur la peinture ne se préoccupent donc que de recettes pratiques de production des couleurs, à la manière de Pline dans le volume XXXV de son *Histoire Naturelle* consacré à la peinture. Ce sont très largement les innovations de l'art de son époque qui inspirent à Alberti les conceptions fondamentales du DP. Les deux panneaux de Brunelleschi, aujourd'hui perdus, et la Trinité de Masaccio à Santa Maria Novella, les premiers exemples de perspective linéaire, le conduisent à en élaborer la théorie. D'autre part, la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore lui fait prendre conscience de la possibilité avérée de dépasser le modèle des Anciens, bouleversant ainsi le statut de l'activité artistique dans son ensemble, puisque l'affirmation de la possibilité de surpasser le modèle antique détermine la perfectibilité de l'art, désormais inscrite dans le temps. Cette affirmation constitue l'essentiel de la dédicace à Brunelleschi de l'édition italienne de 1435.

Conformément au schéma des traités de rhétorique dont il s'inspire sans le dire (en particulier Quintilien), Alberti élabore son traité en trois parties, en commençant par les éléments de la peinture (*Rudimenta*) au Livre I. La perception visuelle y est analysée sous un angle purement géométrique, même si Alberti insiste sur la spécificité de son discours qui, contrairement aux mathématiques, rétablit la matérialité en mettant les choses sous les yeux. Toute dimension ontologique de la perception visuelle est rejetée du DP qui se situe uniquement d'un point de vue phénoménal.

La perception visuelle est élaborée à partir du plus petit élément identifiable, le point, puis le contour, la ligne et la surface. Le premier élément mathématique essentiel du traité est la pyramide visuelle, outil clé qui rend compte de la manière dont les rayons visuels sont en relation avec l'oeil, et qui tranche avec la théorie qui prévalait avant le DP, celle du cône visuel. La différence essentielle tient au fait que la section de la pyramide est un quadrilatère, comme la surface du tableau à peindre, alors que la section du cône était un cercle. La première mention de l'histoire (*historia*) la rattache clairement à la composition, autre nouveauté du traité, critère rhétorique appliqué à la peinture, et "difficile à trouver chez les Anciens" (§19). Le premier livre s'achève sur l'affirmation, quasi-révolutionnaire en 1435, de l'activité intellectuelle du peintre : "Il faut maintenant apprendre au peintre comment traduire ce que son esprit aura conçu". (§24).

Le Livre II est consacré à la peinture elle-même (*Pictura*) et les éléments d'analyse de la perception visuelle du Livre I y sont réutilisés comme composantes d'un système de production de la peinture. La beauté y est mentionnée pour la première fois, et la nature de la peinture est "d'ajouter à la beauté des choses", ce qui confère à l'artiste un pouvoir de réalisation d'une beauté jamais actualisée dans la nature à cause d'une résistance de la matière, conception purement aristotélicienne. En même temps, la reconnaissance du pouvoir créateur de l'artiste anticipe sur sa reconnaissance au siècle suivant. Le second outil essentiel du traité est le voile intersecteur, interposé entre l'oeil et l'objet à peindre, fait d'une trame de fils où chaque objet trouve sa place, et à partir duquel il ne reste plus au peintre qu'à reproduire la place respective de chaque élément sur le dallage ou l'échiquier qu'il a tracé sur la toile du tableau. Grâce à ce voile, il est possible d'obtenir une composition satisfaisante, d'où une harmonie des corps, elle-même génératrice de beauté. Le primat de l'histoire fait donc de la beauté l'auxiliaire de cette dernière.

L'histoire est analysée plus longuement, son principe directeur étant l'action, et son critère de qualité l'effet produit sur le spectateur, dont elle doit retenir l'attention, éveiller le plaisir et chez qui elle doit provoquer un mouvement de l'âme. L'ensemble de cet exposé aboutit à la définition du principe esthétique majeur à l'époque, la *mimésis* sélective. Déjà présente chez les Anciens avec l'anecdote de Zeuxis (rapportée par Pline) réunissant

en une seule Hélène peinte sur sa toile les beautés de cinq jeunes filles différentes, l'imitation sélective est reprise par Alberti qui recommande d'omettre ou corriger ce qui est choquant, tout en maintenant la ressemblance, car ces deux principes ne sont absolument pas perçus comme contradictoires à l'époque.

C'est finalement au peintre qu'Alberti s'intéresse dans le Livre III (*Pictor*), en lui recommandant la fréquentation des poètes et des rhéteurs. Il établit un parallèle entre apprentissage de l'écriture et apprentissage de la peinture, les caractères d'écriture correspondant aux contours, les syllabes aux liaisons des surfaces, et l'expression aux formes des membres. Le but du peintre est "la beauté même, la reconnaître, la saisir, la traduire" (§54). Autre nouveauté spectaculaire du DP, la beauté y est définie comme le fruit d'une somme de connaissances pragmatiques, conception qui sera abandonnée par Alberti dans le *De re aedificatoria* de 1452.

En rejetant toute dimension métaphysique, le DP confère à la création artistique une autonomie qui ne sera pleinement réalisée qu'au XVIIIe siècle. Entièrement analysé et reconstruit de manière géométrique, l'espace perd toute dimension symbolique et s'ouvre à une multitude de relations narratives entre les différentes figures représentées (= l'histoire). C'est de cette mise en ordre intelligible que dépend la beauté du tableau. Le système de production de la peinture peut donc se schématiser ainsi :

Point-> Ligne-> Surface-> Membres-> Corps-> Histoire

Ce système, lui-même constitué par les éléments de l'analyse de la perception visuelle, est réversible en un système d'analyse et de jugement des oeuvres picturales.

Le DP présente donc un nouveau sujet de la peinture, l'espace construit, une nouvelle méthode essentiellement pragmatique, la production d'un art d'illusion à partir d'éléments géométriques, une conception de la beauté purement rationnelle, et non métaphysique, et il établit la supériorité de la beauté intelligible de l'oeuvre sur la beauté naturelle. Le DP est nouveau dans sa forme même, dans la cohérence systématique de son système réversible, et dans les anticipations véritablement géniales sur ce qui ne sera appelé que beaucoup plus tard l'esthétique.

Eléments bibliographiques:

L.B. ALBERTI, *De Pictura* (1435), Paris, Macula, Dédale, 1992.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle XXXV*, La Peinture, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

E. PANOFSKY, *Idea*, Ch. III (La Renaissance), Paris, Gallimard, 1983, 1989.

J.K. GADOL, *Leon Battista Alberti, homme universel de la Renaissance*, Paris, Editions de la Passion, 1995.

compte-rendu de colloque

SFS, 4-6 février 1999, Paris : **Shakespeare et la voix.**

>R. COSTA DE BEAUREGARD (Toulouse Le Mirail) part de la constatation suivante : le *Roméo et Juliette* de Baz Lurhmann n'a pas reçu en France l'attention qu'il méritait. Au moyen d'une étude cinématographique détaillée, elle nous entraîne au cur de la complexité du film. Elle analyse quelques extraits du film selon trois axes : la polyphonie, le film opéra et la voix shakespearienne. Ainsi, la scène de la mort de Mercutio exploite les codes de l'opéra notamment dans l'angle de prise de vue du corps de Mercutio. La voix shakespearienne est, pour ne citer qu'un exemple, ce souffle du texte de Shakespeare recréé dans la scène du tombeau où l'alternance des voix entraîne un effet de gémellité. En fin de compte, R. Costa de Beauregard voit derrière cette adaptation apparemment peu fidèle au texte la tentative de s'approcher le plus possible de ce qu'aurait été un texte shakespearien si l'auteur avait été notre contemporain.

J.-L. CLARET (Nancy) nous livre avec enthousiasme deux réflexions sur la voix absente et la voix kinesthésique. La première est cette voix difficile à saisir qu'est la voix théâtrale où les mots sont métamorphosés en sons. Cette voix dissout l'être de l'acteur puisque " si la voix porte le texte, le texte tend à faire disparaître l'acteur ". La voix kinesthésique est celle qui associe la voix au geste pour donner une épaisseur au jeu et représenter le texte. La fusion de la voix et du geste opère la " magie du langage " en ceci qu'elle est à la fois séduction et charme. Après ce long détour, J-L Claret en vient à Macbeth qu'il lie à la figure d'Orphée. Le parcours de Macbeth est comme une descente aux enfers. Et c'est dans ce contexte que la séduction occupe une place de choix dans la pièce comme en atteste la figure du serpent enjôleur qu'est Lady Macbeth quand elle prononce son " thou marvell'st at my words () " ou encore le charme des sorcières. La séduction s'opère par la voix : celle que le héros tragique n'écoute pas, la voix de la raison intérieure, et celle qu'il suit : la voix des forces du mal.

Margaret JONES-DAVIES a présenté un panorama philosophique et théologique du statut ambigu de la voix, depuis Platon, qui la considère comme suspecte à cause de son pouvoir d'imitation, jusqu'à la tradition hermétique où le crocodile est le symbole du silence puisqu'il était classé parmi les animaux sans langue. C'est sous le signe du crocodile que se situe *Hamlet* : le jeune prince transgresse l'interdit platonicien en imitant la folie, et la voix du spectre transgresse le silence et aboutit à l'assombrissement du meurtre. Cette double transgression réduit l'*actio* à de terrifiants 'Dumb Shows', jusqu'au divorce complet entre gestes et paroles qui

caractérise la folie d'Ophélie à l'acte IV. Héritier de l'humanisme cicéronien et de l'humanisme platonicien, Shakespeare utilise dans *Titus Andronicus* deux types de 'Dumb Shows', mais dans *Hamlet*, c'est l'héritage platonicien qui l'emporte, même si le rôle de l'acteur ne correspond pas à la suspicion dont il faisait l'objet chez Platon. Un certain nombre de pièces, parmi lesquelles *Romeo and Juliet*, offrent des exemples de réification de la voix, trace de l'héritage de la querelle des universaux. C'est non seulement le rapport de vérité entre individu et nom qui est mis à l'épreuve, mais celui entre individu et voix. Homonymie et synonymie renvoient à l'arbitraire du signe, et les pièces offrent l'exemple soit d'une voix pour deux personnes, comme dans *Twelfth Night* avec Viola et Sebastian, ou dans *The Tempest* avec Caliban and Trinculo, soit de deux voix pour une personne : Edgar dans *King Lear*, Hermione et son image dans *The Winter's Tale*. La voix s'inscrit aussi comme conscience, dans *Macbeth*, où l'audition de la voix humaine est liée à la perception du temps. Dans le débat entre la valorisation du silence et celle de l'activité, Shakespeare tranche en faveur de la voix: dans *Love's Labour's Lost*, l'un des masques est celui du silence, objet qui empêche matériellement celui qui le porte de parler. Enfin dans *Coriolan*, c'est la voix du peuple qui est mise en avant, même si elle est toujours définie comme équivoque et bestiale. *The Tempest* effectue la synthèse de ces aspects parfois contradictoires de la voix, avec l'harmonie la plus pure de l'«excellent dumb discourse», dont on peut se demander avec Greenblatt s'il ne constitue pas une valorisation du langage de l'homme sauvage, remettant ainsi en cause la force civilisatrice du langage.

Pierre ISELIN s'est intéressé à l'utilisation, dans le théâtre élisabéthain, de la figure qui devient à la mode, celle de l' *eunuch*, vocable dont le sens pose problème. Les castrats se divisent en deux catégories: ceux issus du monde musulman et présents en Europe du sud, et dans le cadre de la papauté, les castrats dont la mutilation était à but musical, et dont on ne connaît pas la date exacte d'arrivée en Angleterre. Cependant, le mot 'eunuch' ne désigne pas nécessairement un castrat, mais peut renvoyer à la chasteté; c'était le cas du texte biblique dans la version antérieure à 1611. Dans les premières années du XVII^e siècle, c'est un mot en attente de sens, et qui représente un véritable problème dans le texte de *Twelfth Night*, où ce que recouvre la volonté de Viola de se présenter 'as an eunuch' est incertain. Cependant, à cause de l'insistance sur l'ambiguïté spécifiquement vocale, et du choix de Shakespeare de gommer la violence sexuelle présente dans le texte qui lui a servi de source, il semble que le sens de castrat à but musical doive être exclu. Viola/Cesario ne chante en effet aucune des chansons de la pièce, et s'il y a bien un castrat symbolique, il s'agit de Malvolio, dont le travestissement constitue une punition castratrice subordonnée à un acte de lecture, en une sorte d'herméneutique perverse.

Pierre MANENT (EHSS) a rappelé la définition que donne Rousseau, dans *l'Essai sur l'origine des langues*, de la parole authentique comme transport. Mais nos langues modernes, 'sourdes' selon Rousseau, ont perdu leur expressivité originelle. En effet, à la Cité, dans laquelle toutes les voix peuvent se faire entendre, ont succédé l'Etat et la société, l'Etat se faisant le porte-parole de la parole publique d'une société désormais sans voix. La voix n'est-elle d'ailleurs plus aujourd'hui qu'un bulletin silencieux choisi dans la solitude de l'isoloir ? Ce processus s'amorce dès le XVII^e siècle et c'est alors au théâtre que la voix se réfugie et retrouve son expressivité originelle.

Les communications ont également étudié la voix dans ses aspects proprement dramaturgiques et théâtraux et ont permis de confronter les théories et habitudes de ce côté-ci de la Manche et de l'autre.

Andrew WADE, directeur du 'Voice Department' à la Royal Shakespeare Theatre, a retracé l'évolution de la formation vocale à l'intérieur de la compagnie. S'imposant à partir des années 60 avec l'arrivée de Peter Hall à la direction, l'approche privilégiant exercices et leçons de chant a ensuite fait place dans les années 1970 à un travail sur la structure et le rythme du texte shakespearien. Les contraintes économiques (l'importance accrue du cinéma et de la télévision) imposent une plus grande flexibilité aux acteurs et rendent le travail sur la voix encore plus complexe, soulignant la difficulté de la diction quand les versions filmées et télévisées optent pour un naturalisme à tous crins. A. Wade rapporte le comportement proche de l'hystérie qui gagne les acteurs dès lors que l'on se hasarde à prononcer le mot de pentamètre iambique... La presse récente s'est d'ailleurs fait l'écho de cette situation, dénonçant tout autant le manque d'expérience de certains metteurs en scène que la diction catastrophique de nombre d'acteurs (*voir rubrique 'dans la presse'*). La RSC doit faire face aux revendications de ses spectateurs : question de l'audibilité (les spectateurs se plaignent régulièrement de ne pouvoir entendre les acteurs) et problème des accents, qui reste très sensible en Angleterre même si la RSC se défend de tout a priori à ce sujet. A. Wade rapporte l'exemple d'un acteur à l'accent gallois, qui, choisi pour interpréter le rôle d'un personnage de basse extraction, décide d'adopter un autre accent régional.

Alain ZAEPFFEL (Département 'voix et musique' du Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris) a confirmé la différence entre le travail sur la voix parlée et la voix chantée tout en soulignant la spécificité des problèmes rencontrés par les jeunes acteurs français, et notamment la 'déclamation', reproche récurrent, qui s'explique peut-être par la relative indifférence des Français à l'égard de la méthode Stanislavski ou celle de l'Actor's Studio si populaires en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis .

Pauline KIERNAN (Reading) s'est intéressée au nouveau Globe Theatre et a montré comment ses caractéristiques physiques modifient radicalement le jeu des acteurs. A. Wade notait déjà la veille que l'influence du Globe se faisait sentir jusqu'à Stratford, notamment en ce qui concerne l'interactivité qui s'établit entre le public et la scène, donnant lieu dans la salle à des manifestations auxquelles la RSC était jusqu'alors peu

habituée.

La lumière, le bruit de la ville, le temps qu'il fait (un temps pluvieux accélérant presque toujours le rythme de la représentation !), la scène elle-même qui n'est plus encadrée par 3 murs mais s'ouvre au public sur ses 3 côtés, la proximité entre le public et les acteurs (proximité physique du parterre encore renforcée par la lumière du jour) mettent l'accent, non plus tant sur le visuel (en l'absence de tout jeu de lumières) que sur la voix. Le New Globe n'est plus un espace visuel, mais un espace d'écoute. Les acteurs soulignent tous que l'espace physique du Globe, la résonance particulière qui en résulte, sont particulièrement propices à la diction shakespearienne.

Reprenant la distinction que fait Quintilien entre *quantitas* et *qualitas* dans son analyse de la voix, Bruce SMITH (Georgetown University, USA) a insisté sur la première caractéristique, qui correspond au volume, au ton et au rythme. L'étude des scripts de Shakespeare et l'absence presque totale de ponctuation montre que c'est la voix de l'acteur qui grâce à des modifications dans le rythme, le ton et le volume se substitue à la ponctuation réintroduite par les éditeurs à partir du XVIII^e siècle.

P. Kiernan et B. Smith ont tous deux envisagé la question des 'boy actors' dans le théâtre de Shakespeare, sans apporter de nouvelles certitudes. L'expérience tentée au Globe avec des adolescents provenant d'écoles dramatiques a montré leur incapacité à dire un texte avec un volume de voix satisfaisant. Pourtant les analyses tonales proposées par B. Smith confirment bien que la voix de jeunes garçons d'une quinzaine d'années correspond en effet à une voix féminine ; ce dernier rappelle cependant que les rôles comiques féminins (Maria dans *Twelfth Night*, par exemple) étaient probablement joués par des hommes d'une vingtaine d'années.
résumés: V.B., D.L., S.L.

Publicationβ Récenteβ ouvrages

Thomas More, Utopia: Nouvelles perspectives critiques, Textes recueillis par Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth, Collection Astrea n°8, Montpellier, 1999, 208 pages.

> Ce recueil réunit les communications présentées dans le cadre du colloque sur l'Utopie (CERRA-SFS) du 27/11/98: Franck LESSAY "Le Prince d'Utopie : remarques sur une absence", Jean-Louis BRETEAU "La bonne santé des Utopiens", J. Colin DAVIS "New World / Old World: The Theatre of Interests and Sir Thomas More's *Utopia*", Alain BONY "*Cosmologia utopiana: L'Utopie de More comme logos*", ainsi que deux articles supplémentaires: Luc BOROT "Irony, Ideology and 'Reason of State' in More's *Utopia*", Michèle VIGNAUX "*L'Utopie de Thomas More: une oeuvre carrefour*".

William Shakespeare, Venus and Adonis: Nouvelles perspectives critiques, Textes recueillis par Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth, Collection Astrea n°9, Montpellier, 1999, 182 pages.

> Ce recueil réunit les communications présentées dans le cadre du colloque sur *Venus and Adonis* (CERRA-SFS) du 28/11/98: Pauline KIERNAN "'To grow unto himself was his desire'", Ann LECERCLE "Ombres et nombres: le *parergon* dans *Venus and Adonis*", Yves PEYRÉ "*Venus and Adonis*, ou les jeux de Narcisse et de Pygmalion", François LAROQUE "Figures de l'inquiétude dans *Venus and Adonis*", Marie-Christine MUNOZ "Souffrance du corps, souffrance de l'âme dans *Venus and Adonis*", Jean-Christophe MAYER "Le discours du pouvoir dans *Venus and Adonis* entre héroïsme et érotisme", Richard WILSON "A 'Bloody question': The Politics of *Venus and Adonis*", ainsi que deux articles supplémentaires: Charles WHITWORTH "Conventional Shakespeare, 1593: *Venus and Adonis* and the Elizabethan Epyllion" et Jean-Marie MAGUIN "The Mythical Background of *Venus and Adonis* : Intertexts and Invention".

John Ford, **Dommage qu'elle soit une putain**, Folio Théâtre, Gallimard, 1998.

> Traduction nouvelle de J.-M. Déprats ; édition présentée et annotée par Gisèle Venet : le dossier comprend une chronologie, une notice, une bibliographie, un résumé et l'analyse de l'historique et de la poétique de la pièce.

Tom Stoppard, *Shakespeare in Love*, Faber Paperback, Londres, 1999.

Peter Ackroyd, *The life of Thomas More*, Chatto & Windus, 1998.

Bernard Cottret, *Henri VIII : le pouvoir par la force*, Payot, Paris, 1999.