

Reflets

N°10 — juin 2002

[Théâtre](#)

[Opéra](#)

[Communications](#)

L'œil sur

Théâtre

Juliette et Roméo, mise en scène d'Irina Brook, Théâtre de Chaillot, 5 mars au 13 avril 2002.

> Défini comme une adaptation d'après William Shakespeare, ce texte signé de Marie-Paule Ramo a été créé en décembre 2001 au Théâtre Vidy de Lausanne, avant de tourner en France.

La mise en scène d'Irina Brook est placée sous le signe du provisoire et du fluctuant (ceci s'applique également au titre). L'espace scénique est délimité par d'amples rideaux dans les harmonies bleu-gris, avec, pour tout praticable une vingtaine de gros cubes empilés différemment suivant l'action, jusqu'à devenir le socle du monument funéraire dédié aux amants. Par-delà une tradition familiale qui a bien fait ses preuves théâtrales, mais dans la diversité des formes et la vivacité des couleurs pour Peter Brook, on peut y retrouver une trace bien ancrée dans une certaine pratique théâtrale de l'après-guerre français où l'on privilégiait une transformation rapide (et bon marché) de l'espace, de Jean Dasté à Jean-Louis Barrault. Et pourtant, cette ressemblance néo-historique dénuée d'artifices s'arrête là, l'action est bien centrée sur le monde contemporain des jeunes d'aujourd'hui, qui recherchent l'affrontement comme un jeu ou une chanson. La pièce s'ouvre sur un ballet rap dont on a du mal à comprendre les répliques débitées sur un rythme effréné, et se clôt par un hymne à l'amour version hip hop acrobatique, aux pieds de la statue portant les deux amants unis dans une même étreinte. La souffrance, l'amour contrarié, la mort sont perçus comme des expériences extrêmes recherchées avec l'ardeur insouciance de la jeunesse et qui peuvent se dissiper sans encombre comme si l'on se trouvait dans une représentation virtuelle liée aux technologies modernes. Mais après tout, virtuel pour virtuel, il est vrai que nous sommes au théâtre, spectateurs d'une illusion.

Isabelle Schwartz-Gastine

Presque Hamlet

Shake

mise en scène de Dan Jemmett : *Shake*, Théâtre des Abbesses, du 7 au 23 février 2002

Presque Hamlet, Théâtre de Chaillot, du 26 février au 7 avril 2002.

> Dan Jemmett n'en est pas à sa première recomposition personnelle, en effet, il a déjà monté *Ubu* en anglais au Young Vic Theatre d'après la pièce d'Alfred Jarry, transférée

ensuite dans une version française à la MC 93 de Bobigny. Imprégné de culture shakespearienne de par sa formation et son parcours personnel (il est le gendre de Peter Brook), il n'est pas étonnant qu'il se soit frotté le corpus shakespearien, mais pour mieux le détourner à travers une ré-écriture qui ne s'éloigne du texte que pour mieux s'approcher de la réalité multiforme du jeu scénique.

Créée en anglais au Young Vic Theatre, puis montée dans la traduction française de Marie-Paule Ramo au Théâtre Vidy de Lausanne en novembre 2001, cette courte pièce a effectué une tournée très remarquée en France au cours de la saison suivante. (Les quelques représentations prévues au Théâtre des Abbesses pour la saison prochaine sont d'ores et déjà complètes). Le sous-titre de *Shake* explicite clairement la portée de Dan Jemmett : « Autour de *La nuit des rois* de Shakespeare ». Le titre, maintenu tel que dans la traduction française, n'a pas manqué d'être relevé car il ne s'apparente nullement à la comédie shakespearienne qui en est la source, mais constitue un clin d'œil amusé en direction du nom de l'auteur. C'est là une façon de bousculer les traditions et les idées reçues.

D'emblée, le lieu scénique évoque un bord de mer : cinq cabines se dressent en fond de scène, chacune étant le domaine de l'interprète selon son rôle. Avec une distribution réduite à deux femmes (Valérie Crouzet et Julie-Anne Roth) et trois hommes (Geoffrey Carey, Antonio Gil Martinez et Hervé Pierre), cette version de la comédie shakespearienne amplifie les ambiguïtés d'identité et les substitutions de personnages. C'est une comédienne, Julie-Anne Rothe, transformée en garçon par son costume marron de coupe masculine, qui interprète tour à tour (et presque simultanément à la fin) les deux jumeaux. Un seul élément de costume distingue l'identité du personnage : Viola est tête nue, Sébastien porte un chapeau assorti au costume. La transformation à vue donne lieu à des jeux scéniques indiqués dans les didascalies. C'est Feste qui donne le ton de cette convention théâtrale : « *Feste rentre dans sa cabine, en ressort le chapeau de Sébastien à la main. Il le lance. Le chapeau tombe aux pieds de Viola. Viola ramasse le chapeau et se transforme en Sébastien.* » (p. 37). Dans la scène finale de confrontation entre les deux jumeaux, c'est l'actrice elle-même qui manipule le chapeau, puisque : « *Le chapeau de Sébastien est tombé de la poche de Viola. Elle le ramasse et devient Sébastien* » (p. 42). Le frère et la sœur ne se font pas face, l'actrice s'adresse directement à la salle, et c'est aux spectateurs d'accepter l'élaboration de l'illusion théâtrale.

L'acteur qui interprète Sir Toby Belch devient un illusionniste qui fait apparaître son compère Sir Andrew suivant les besoins, il tire de sa valise à malice une marionnette et il engage des dialogues d'ivrogne en modifiant la tessiture de sa voix.

« *If music be the food of love, play on...* » dit Orsino au début de *La Nuit des Rois*, mais celui qui mène la musique dans *Shake* est Feste le bouffon, toujours présent sur scène. Il met de vieux airs sur l'électrophone installé dans la contre-porte de sa cabine, tout en sirotant son thé, (il figure l'Anglais moyen et sa marotte). Dan Jemmett est lui-même « *a corrupter of words* » (3.1.37), tout comme Feste, puisqu'il met dans la bouche du bouffon des plaisanteries d'un goût apparemment douteux, mais qui ont toutes pour objet profond une interrogation sur l'anormalité et la mort.

La résonance d'un tel spectacle prend des connotations très différentes, que l'on connaisse l'origine ou non.

Si la trame était respectée dans sa linéarité dans *Shake*, ce n'est pas le cas du spectacle suivant,

Presque Hamlet, co-écrit avec l'interprète, Gilles Privat, également créé au Théâtre Vidy de Lausanne et qui se joue en France pour la deuxième saison consécutive avec un grand succès.

Ces deux spectacles démontent les ficelles du théâtre selon un mode humoristique, jouent habilement avec le texte et ses interprétations littérales, et font la part belle à l'art de la scène et aux comédiens.

Opéra

Macbeth de Verdi, Opéra Bastille, 22 mars 2002.

>C'est pour le théâtre de la Pergola à Florence qu'en mars 1847 Verdi, alors âgé de 33 ans, choisit de composer son dixième opéra et s'attaque au drame shakespearien qu'est *Macbeth*, première pièce du poète anglais qu'il adapte à la scène avant *Otello* et *Falstaff*.

Dans son adaptation, le compositeur italien condense la pièce originale et réduit considérablement le nombre de personnages, au point que l'attention est presque uniquement portée sur le couple Macbeth et les sorcières. Il donne à Lady Macbeth une importance capitale, puisque c'est sur elle que repose le drame entier. Infernale, elle est en effet le seul moteur de l'action, et elle intervient à tous les moments stratégiques, véritable "accoucheuse" des vagues ambitions de son époux. Pour ce rôle, le compositeur avait dit qu'il souhaitait une interprète "laide et monstrueuse", dont la voix devait être "rauque, éteinte et caverneuse". Figure dominante, tant par le poids que Verdi confère à son rôle, que par sa corpulence et sa puissance vocale extraordinaire, l'Américaine Deborah Voigt, qui interprète l'héroïne féroce et dominatrice, est assez proche du modèle recherché par Verdi, et sa voix âpre et sombre ne trahit en rien la Lady impitoyable dont elle se réclame. Invincible et impérieuse jusque dans les aigus, la voix du soprano reflète parfaitement la détermination constante dont elle fait preuve dans sa volonté d'accéder au trône royal. Elle fait contrepoint à celle de son époux, un Macbeth plus impressionnant d'humanité, voire de pathétique, que véritablement inquiétant et dont la voix, toute en finesse et en souplesse, paraît souvent étouffée et basse : elle ne se déploie que lorsqu'il prend la décision des meurtres, entraîné par une épouse dominatrice. Campé par le baryton italien Leo Nucci, s'il apparaît plus effacé et indolent que sa femme, épuré de toute détermination meurtrière, il est néanmoins tel que le voulait Verdi, un être en proie au remords et à la culpabilité. Le spectateur le voit, à plusieurs reprises, utiliser un prosaïque robinet d'eau, comme pour purifier des mains assassines dont il aurait perdu le contrôle. Quant aux sorcières, elles ne sont plus trois individus, mais trois chœurs. Grossières et cancanières dans le premier acte, où l'auditeur est assailli par les sons stridents de leurs voix, elles se font "sublimes et prophétiques" dans le troisième, conformément à ce qu'exigeait Verdi, et dominant le drame qu'elles annoncent, emplissant l'espace sonore de leurs chœurs imposants et solennels. Enfin, si Macduff n'est guère plus qu'un personnage mineur, Banquo disparaît bien avant la moitié de l'œuvre et Malcolm est quasiment éliminé. Seules les scènes essentielles à la progression de l'action sont conservées, formant la trame à partir de laquelle se tisse ce *Macbeth* mis en scène par Phyllida Lloyd.

Au risque d'être didactique et souvent redondante, la mise en scène de la Britannique, qui a beaucoup travaillé avec la Royal Shakespeare Company, accentue à l'extrême la noirceur du propos. Elle transcrit parfaitement "le bruit et la fureur" de ce drame, et introduit sur scène une violence, une brutalité, une folie sanguinaire qui font contrepoint à la solitude intérieure des personnages. Le décor est très resserré et composé, au premier plan, d'un cube constitué de grands carrés de chocolat noir à l'effet quelque peu kitsch. La scène est une immense boîte noire, véritable caisse de résonance propre à la réverbération des voix comme à l'expression des thèmes de l'enfermement du pouvoir, de l'enfer mental et de la frustration sexuelle dans lesquels se débat en vain le couple maudit. Ses parois, qui coulissent constamment, font apparaître de manière fugace à l'arrière-plan des objets ou de courtes scènes symboliques au

service de la tragédie. Ainsi, dès la fin du premier acte, les parois s'ouvrent pour exhiber une cage dorée qui représente l'enfermement, mais aussi le pouvoir royal. Cette cage sert de trône au couple monstrueux, finissant par tourner sur elle-même, et emporte dans son tourbillon la volonté de puissance des Macbeth. Cette dimension quelque peu esthétisante, et néanmoins d'une grande force visuelle, trouve son apogée dans l'acte IV, lorsque le Chœur des exilés écossais, bientôt rejoint par Macduff, chante l'oppression de la patrie et la révolte à venir. Les jeux de lumière et d'ombre de Hugh Vanstone viennent souligner la quasi-monochromie des costumes d'Anthony Ward où domine le noir, à l'exception des couleurs or et rouge, qui sont celles des costumes des époux Macbeth et des fichus des sorcières. Ainsi est offert au spectateur un tableau sombre où une quarantaine de chanteurs accompagnés par l'orchestre que dirige James Conlon mettent leur voix au service de la plainte écossaise dans la pénombre générale.

S'il paraît légitime de reprocher à Phyllida Lloyd une mise en scène souvent emphatique et surchargée - malgré les allègements réalisés depuis 1999 date de la création - ce spectacle n'en demeure pas moins convaincant sur le plan vocal.

Estelle Folest

Actualités

Compte-rendu de séminaire

Résumés des communications Iris

Lundi 11 mars 2002

Muriel CUNIN (Limoges): « L'architecture du pouvoir et du texte dans *Richard III* ».

> Cette communication se proposait d'éclairer les points communs unissant théâtre, royauté, architecture et rhétorique dans *Richard III*, en prenant pour point de départ les préceptes théoriques exposés dans les traités de rhétorique et d'architecture. Le concept albertien de *disegno* est clairement l'équivalent architectural de l'*inventio* et de la *dispositio* rhétoriques, tandis que l'ornementation (*elocutio*) permet à l'architecture et à la rhétorique de se rejoindre à travers les notions communes de *concinnitas*, de *compositio* et de *numerus*. Richard III, qui élabore son projet (*disegno*, *plot*) comme le ferait un architecte ou un metteur en scène, met en place une architectonique du pouvoir perverse, manifestant ainsi l'alliance, traditionnelle à la Renaissance, de l'éthique et de l'esthétique : à corps disproportionné, esprit pervers. Parallèlement, Shakespeare, jouant sur les différents sens du mot "plot", établit une correspondance absolue entre les machinations de son héros et la construction de la pièce elle-même, œuvre à l'architecture parfaite où s'entrecroisent le *disegno* de Richard et celui de Margaret – jusqu'à ce que l'ordre triomphe grâce au "contre-*disegno*" de Richmond, architecte souverain faisant s'écrouler l'architecture paradoxale de son adversaire. Pourtant, l'architecte à rebours qu'est Richard III est indéniablement plus séduisant que le falot Richmond. Le grotesque n'apparaît-il pas ainsi comme un élément structurel fondamental en architecture, au théâtre ou dans la Cité ?

Sélina GOUBAA : « Transformations et métamorphoses dans *Othello* et *Macbeth* »

> La traduction morale de la métamorphose est l'inconstance caractéristique de l'époque shakespearienne. Dans l'univers tragique de Shakespeare, la métamorphose illustre la crise d'identité élisabéthaine et devient la forme théâtrale de la rupture de l'équilibre du monde. À travers son utilisation symbolique, le dramaturge exprime son incertitude par rapport à la précarité de l'ordre, à la nature instable de l'homme. Du fait de son association pendant la

Renaissance au contexte satanique, la métamorphose semble s'inscrire dans le cadre de la transgression. Dans *Othello* et *Macbeth*, Shakespeare incorpore cette thématique dans sa tragique réalité théâtrale sous la forme de symboles diaboliques et l'illustre par les métamorphoses symboliques des personnages et du langage.

Certains comportements, certains propos, certaines images, véhiculés par les dialogues des personnages, révèlent qu'à travers la métamorphose, Shakespeare semble mener une étude expérimentale sur les avatars de la nature de l'homme et, en particulier, son côté le plus obscur. Les personnages clés de ces deux pièces – tels que Iago, Othello, Macbeth, Lady Macbeth, les trois Sorcières etc. – subissent, symboliquement, des métamorphoses qui les dépouillent d'eux-mêmes, leur altèrent leur humanité sans toutefois l'anéantir totalement, dans le cadre d'une transgression des lois de la nature. Sur fond de machinations démoniaques, le dramaturge a recours à des images de bêtes et de monstres en association avec ces personnages et dont l'impact est l'évocation de créatures mi-humaines mi-bestiales, mi-bestiales mi-monstrueuses, mi-monstrueuses mi-démoniaques.

Par ailleurs, le langage de la pièce est le vecteur principal de la thématique de la métamorphose qui s'illustre à travers deux perspectives : texte et représentation théâtrale. Le divorce entre le signifiant et son signifié, au point que le mot et son opposé ne font plus qu'un, est révélateur de l'essence métamorphique du langage ainsi que de la perversion de sa fonction naturelle. Reflétant le pouvoir créateur et mutateur du langage, la composition textuelle se transforme et s'incarne en représentation réelle dans laquelle le représenté se métamorphose sans cesse à travers les dialogues. Dans ce contexte, l'acteur jouant un rôle dans le rôle, un double-jeu / double-je, incarne le double vertige du représenté.

Lundi 8 avril 2002

Estelle FOLEST : «L'invitation au voyage».

>Le voyage, l'exploration, tout ce qui a trait à l'exotisme, suscite un vif intérêt dans l'Angleterre protestante du XVI^e siècle. Ces thèmes trouvent un écho dans le théâtre de Shakespeare, notamment dans *Henry V*, où le voyage est raconté par le Chœur qui narre les pérégrinations du Roi Henri en France. Au théâtre, le lointain est évoqué par la scénographie, qui se voit confier la tâche de le montrer, mais aussi, au cœur de cet espace dramatique éminemment acoustique, par la voix de l'acteur. Nous nous proposons d'étudier la voix du Chœur, afin de voir comment elle emmène le spectateur dans un ailleurs spatio-temporel, comment elle l'invite à un voyage. Il nous a semblé que les concepts de démultiplication et de brouillage, dans un rapport de cause à effet, oeuvraient à la création de cet espace du voyage.

Le Chœur d'*Henry V* paraît signaler ce processus de démultiplication, puisqu'il se pose comme néant numérique susceptible de démultiplier l'espace à partir de son arithmétisation : « since a crooked figure may / Attest in little place a million ; / [...] let us, ciphers to this great accompt, / On your imaginary forces work », (I, Prologue, 15-18). Dans cette tirade, « crooked figure » désigne à la fois la lettre O, le « wooden O » qu'est le théâtre, et le chiffre 0 ; quant aux termes « ciphers » et « accompt », ils désignent respectivement « le chiffre zéro », et « l'histoire, le récit », ou « la somme, le total ». Tenant le rôle du 0, (« crooked figure » et « ciphers ») –lequel, en arithmétique, multiplie le chiffre par dix à chaque fois qu'il lui est ajouté- le Chœur semble se mettre au service de l'amplification des espaces théâtral (« wooden O ») et narratif (la lettre O, et « accompt »).

En effet, le Chœur démultiplie l'espace théâtral en invitant le spectateur à se déplacer simultanément en France, à Londres et à Southampton, faisant d'une scène unique le support de plusieurs espaces géographiques. Il procède également à la démultiplication du temps, en provoquant son éclatement, gauchissant la linéarité des événements dans le récit, « jumping

o'er times, / Turning th'accomplishment of many years / Into an hour-glass » (I, Prologue, 29-31). Quant à l'espace narratif, il y accentue à l'extrême le feuilletage du sens, et redonne au signifiant sa polysémie pour régénérer les clichés, exhortant le spectateur à entendre autrement. Le Chœur provoque ainsi un brouillage des repères spatio-temporel et narratif, brouillage qui constitue le préalable nécessaire à la création d'un ailleurs, d'une nouvelle voie dans laquelle le spectateur est invité à voyager en usant de son imagination : « Piece out our imperfections with your thoughts » (I, Prologue, 23), « make imaginary puissance; / Think when we talk of horses, that you see them » (I, Prologue, 25-26). Tel Hamlet, le public est alors « bounded in a nut-shell / [And yet] a king of infinite space» (*Hamlet*, II, ii).

Claire BARDELMAN (Toulouse II) : «La sirène et le chant de l'inconnu ».

>En dépit d'épisodes musicaux récurrents (ainsi les divertissements appelés "Charon dialogues"), il est délicat de réduire les représentations de la musique du diable à des stéréotypes – "chahut du diable" ou mélodies enchanteresses. Le diable et ses séides sont en effet d'excellents musiciens, capables de pratiquer tous les instruments et toutes les sortes de musiques.

Musique suave des sirènes ou hideuse cacophonie des démons, il est toujours question, à travers cette dualité, d'*incantare*, de séduire par le chant sous toutes les formes qu'il peut emprunter. La musique du diable est essentiellement protéiforme et par là même insaisissable. Comme celle des sirènes, elle fonctionne au niveau symbolique : son instrumentarium hétéroclite, sorte d'orchestre grotesque où dominent percussions et instruments à vent, dénonce la monstruosité intrinsèque des exécutants.

La musique du diable est inséparable des danses qui s'exécutent sur ses impossibles harmonies. Le lien entre la danse et le Malin est d'autant plus net que la danse incline par nature vers le domaine infernal, du moins du point de vue puritain, car elle flatte les sens et débride les désirs. Les danses qui exigent des sauts, des contorsions considérées comme désordonnées ou impudiques, sont l'expression privilégiée de la liesse démoniaque. Cependant, la gamme des danses du diable est aussi vaste que celle de sa musique. *Anticks*, voltes ou courantes aux mouvements rapides, *rounds*, *measures*, et *dumps* détournés au profit d'un sens métaphorique, toutes partagent sa polyvalence et sa capacité au dévoiement.

Lundi 27 mai 2002

Pauline BLANC (ENS-Lyon) : « Delight and instruction : the English Playwright's Contract in the Sixteenth Century »

>The germ of the widely held Renaissance idea that the function of poetry (this pre-modern vocabulary includes drama) is essentially didactic can be found in Horace's *Art of Poetry* in which he states that the best poet both pleases and teaches. The English had great difficulty in separating moral preoccupations from aesthetic pleasure and the medieval tradition of justifying drama by the moral lesson it offered subsisted into the seventeenth century. Inclusiveness was the supreme English requirement and the implicit contract that sixteenth century play-makers subscribed to when creating their hybrid drama.

A close reading of Sidney's *A Defence of Poetry* (1579) and of two milestones in the development of tragicomic drama in England will reveal how the myth of Orpheus provided certain Renaissance playwrights with a convenient way of fulfilling the contract: Sidney's Orphic poet/playwright is also the provider of instruction and delight in the "mongrel tragicomedies" discussed in this paper, namely in Robert Greene's *James IV* (1590), in Richard Edwards' *Damon and Pithias* (1563), and in Shakespeare's late plays *Cymbeline*, *The Winter's Tale* and *The Tempest*.

Merci aux intervenants de nous avoir fait parvenir leur résumé.

Congrès

« Atelier « XVIe-XVIIe siècles » du Congrès de la SAES à Metz, 10-12 mai 2002.

Claire BARDELMAN (Toulouse II) : « Politiquement incorrecte : la moresque dans le théâtre dans le théâtre élisabéthain »

>En Aligna, l'île à la grande renommée dont Philip Stubbes dénonce les vices et les imperfections, la musique corrompt les mœurs. La musique mais aussi les danses, « the horrible vice of pestiferous dauncing », au premier rang desquelles figure la moresque – « the devils daunce ».

Au théâtre, la connotation péjorative de cette danse, et notamment du *hobby-horse* qui la désigne par métonymie, traduisent l'image controversée de la moresque. La danse apparaît à plusieurs reprises à titre de divertissement, comme dans *Two Noble Kinsmen* ou *The Witch of Edmonton* ; mais la mention de la moresque peut aussi traduire une volonté de caricature en suggérant une proximité avec les gesticulations des danseurs et les cabrioles fantasques du *hobby-horse*.

Forte de cette image controversée, la moresque devient à la scène une arme politiquement incorrecte. Rituel païen, danse figurée et symbolique, elle est l'instrument privilégié d'une réponse cinglante à la critique puritaine aux mains de certains dramaturges, notamment Fletcher dans *Women Pleas'd*. Par le biais de la satire anti-puritaine, la moresque est ainsi investie d'une fonction critique, et la danse permet de poser en terme chorégraphiques un enjeu politique.

Jean-Marc CHADELAT (IUFM Paris) : "Correction politique ou politique de l'incorrection? Le cas de York dans *Richard II*"

>Le duc d'York, oncle de Richard II, est un des personnages les plus problématiques du canon shakespearien. Son comportement et ses motivations se prêtent à des interprétations aussi diverses que tranchées et contradictoires. Dans la tragédie historique qui se joue au premier plan et qui met en scène la chute d'un roi impuissant et l'ascension concomitante d'un rival illégitime, le ralliement subit du régent du royaume et son zèle sanguinaire au cours de la scène où il demande la tête de son propre fils sont généralement interprétés comme la soumission d'un homme indécis au réalisme politique et le sacrifice de son sang à la sauvegarde de ses intérêts. Mais cette lecture du personnage qui s'appuie sur la tension dramatique entre son allégeance et sa conscience ne dissipe pas le sentiment d'étrangeté ressenti au vu d'une action dramatique qu'aucune délibération ne contribue à éclairer. L'incohérence psychologique que ses actes soulignent incite au contraire à accorder foi aux déclarations d'impuissance du personnage qui témoigne lucidement de l'écart irréductible entre sa dénonciation et son inaction. Sa fonction paradoxale dans *Richard II* est donc davantage de figurer la problématique sous-jacente au drame dans son ensemble que d'illustrer un cas de conscience politique. Contrairement à ce qu'affirme une tradition critique assez constante sur ce point, York ne trahit pas son prince et ses principes par opportunisme ou par pusillanimité dans le cadre d'une séquence comique. S'il se soumet à l'usurpation du trône par son neveu dont il dénonce sans faillir l'illégitimité, c'est par une adhésion forcée et désespérée qui tente de maintenir coûte que coûte la cohésion du royaume qu'il sait menacée par ce coup de force inaugural. Le duc comprend en effet que l'avènement de l'autonomie du

politique par les armes auquel il vient d'assister rend désormais irréconciliables la conscience morale et l'ordre public. Ce divorce de l'éthique et du politique, qui culmine dans la scène sinistre du pardon, véritable apogée tragique du drame, se traduit par un nouveau contrat social fondé sur la peur qu'inspire la force. La clairvoyance du vieux duc, paralysée par une faiblesse emblématique, doit céder contre son gré à la puissance de Bolingbroke, aveuglée quant à elle par l'ignorance des lois qui la régissent. L'insubordination tragique dont York est le spectateur résigné est bien plus qu'un plaidoyer en faveur de l'efficacité politique: le changement de régime imposé par le nouveau roi subordonne en effet le droit à la force.

Yona DUREAU (St Etienne) : " Thèmes et jeux métaphoriques corrects/incorrects dans *Antony and Cleopatra* et *The Tempest* "

>J'ai proposé d'étudier en détail deux pièces de Shakespeare pour analyser comment s'organise la mise en oeuvre des processus d'écriture permettant de voiler ou d'estomper la présence d'éléments incorrects au bénéfice d'éléments plus acceptables, plus corrects pour la censure ou/et le public de la période élisabéthaine. Par exemple, dans *The Tempest*, une présentation des personnages recourant clairement à la mise en place progressive d'une représentation de monde inversé, permet de faire admettre la dimension quelque peu sulfureuse d'une rédemption des personnages qui s'opère expressément grâce à l'utilisation de la magie, mettant en tension activité démoniaque et repentance proche du sentiment religieux. Dans *Antony and Cleopatra*, l'expression de la lutte des forces herculéennes et solaires avec les forces froides de Diane associées au minéral, à l'eau et aux serpents, constitue une exploitation assez claire de thématiques de la dimension alchimique spirituelle d'Hercule à la Renaissance, telle qu'elle est mise en évidence par François Secret (Dictionnaire des mythologies), et reprise par la kabbale chrétienne avec en particulier l'image de l'Hercule gaulois en France, ce qui ouvre une perspective nouvelle sur la pièce shakespearienne. En effet pour François Secret qui cite Blaise de Vigenère, "Hercule est attentif à retrouver Diane sous les voiles. Hercule est le soleil, lequel exterminé l'hydre aux têtes renaissantes, c'est à dire la froideur, qualité propre à l'eau dont ce serpent est né et porte le nom." La métaphorisation de ces thèmes peut être interprétée comme une utilisation poétique originale, ou bien comme une autre technique d'effacement de cette dimension "hérétique" de la pièce.

Pascale DROUET (Reims) : " Correction corporelle, inconvenance verbale : les représentations de Bedlam et de Bridewell dans *The Honest Whore (part 1 & part 2)* de Thomas Dekker "

>Dans *The Honest Whore*, Thomas Dekker fait évoluer divers personnages dans l'asile de Bedlam (part 1) et dans la maison de force de Bridewell (part 2). Le mot 'correction' y fait entendre plusieurs sens : action de corriger les détenus par le travail forcé et par le châtimement physique, fait de renvoyer une image des lieux d'enfermement conforme au discours officiel, mais aussi fait d'apporter indirectement un correctif à cette version officielle. Les propos impertinents que tiennent les fous et les filles de joie à l'égard des institutions coercitives et de leurs représentants se chargent d'une force subversive que le cadre moralisateur de la comédie ne permet pas de contenir entièrement. Paradoxalement, ce sont ces brèches, ces débordements langagiers, qui permettent au dramaturge d'offrir à son public une vision authentique de Bedlam et de Bridewell.

Armelle SABATIER (Toulouse II) : " Les amours incorrectes de Pygmalion "

>Amoureux idolâtre et lascif ou sculpteur génial ? De L'Épître à Othéa de Christine de Pizan où il incarne la tentation charnelle, à la satire teintée d'iconoclasme de John Marston, *The Metamorphosis of Pygmalion's Image* (1598), en passant par les commentaires d'Arthur Golding dans sa traduction des *Métamorphoses* d'Ovide (1567), l'amour aberrant et stérile de Pygmalion pour un être de pierre l'exclut de toute norme autant sociale, morale que rationnelle. Ce désir narcissique de s'unir, de se fusionner avec sa propre création séduit tout de même certains poètes comme Samuel Daniel qui, à l'instar de Pétrarque dans le *Canzoniere*, envie le pouvoir de ce sculpteur : le miracle de la statue animée devient ainsi le modèle poétique et esthétique d'une fusion entre le créateur et son œuvre d'art.

Guillaume WINTER (Paris III) : " "Such a questionable place" : La taverne dans le théâtre anglais de la Renaissance, un monde incorrect ? "

>La taverne est dans le théâtre élisabéthain un endroit où les frontières entre correct et incorrect sont redéfinies et deviennent moins nettes. Paradoxalement, l'incorrect y est recherché mais bien souvent dissimulé. La taverne peut être considérée comme un espace clairement circonscrit, un espace restreint de liberté où les valeurs sont remises en cause et où l'incorrect est toléré et apprécié en tant que tel. Est-ce pour autant une zone de non-droit, ou une zone de non-valeur ? Est-ce un endroit amoral ou immoral ? Il faut y voir un monde bien à part qui a ses propres valeurs, ses propres codes, un lieu où l'on pose un regard différent sur ce qui est correct et ce qui ne l'est pas. On y observe le développement d'un langage incorrect, souvent obscène, qui devient un argot. La grossièreté langagière est ainsi acceptée de tous et devient parfois un code pour les initiés. C'est aussi le lieu privilégié des amours incorrectes: la perversion et la perversité des mœurs sont des constantes. Le caractère transgressif et subversif de ce qui s'y déroule a donc beaucoup à voir avec son image d'incorrection. Cependant ce qui est incorrect à l'extérieur de la taverne devient une norme à l'intérieur de celle-ci. Rien ne surprend ou presque et de manière générale toute chose considérée comme incorrecte tend à être acceptée. On remarque toutefois un travestissement du réel, preuve que l'existence ou la subsistance de tels lieux est liée aux valeurs de la société. Mais ce travestissement peut être observé dans les deux sens : incorrect en correct, et vice versa. Le jeu entre apparence et réalité est donc d'importance. Il est aussi beaucoup question de dupeurs et de dupés, et de l'art des tricheurs et des escrocs. En effet dans la taverne l'incorrection est érigée en art : c'est le paradoxe de la correction dans l'incorrection ou de " l'art d'être incorrect ".