

Reflets

N°13-mars 2006

Sommaire

[Actualités](#)

[Publications, sites](#)

[Théâtre](#)

[Cinéma](#)

[Divers](#)

N'hésitez pas à m'envoyer informations et comptes-rendus !
[Anne Tassin](#), responsable de Reflets

Actualités

Compte-rendu des Journées d'étude « Pouvoir(s) de l'image aux XV^e, XVI^e, XVII^e siècles » organisé par le CERHAC (Clermont-Ferrand, 3 et 4 février 2006)

Ces journées d'étude se proposaient de donner « un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance » en analysant l'utilisation de différents types d'images à la Renaissance et leur rapport avec l'écrit. Bien sûr, nombreuses ont été les communications qui ont porté sur les emblèmes, leur signification et leur importance. Jean-Jacques Chardin (Strasbourg) a fait une communication savante sur l'utilisation d'images visuelles et littéraires à la fois dans l'emblématique anglaise du XVII^e siècle. À la lumière de quelques exemples bien choisis, il a montré à quel point l'image était importante et accordait une place prépondérante à l'œil dans la constitution du savoir. De même, Sylwia Gruszka (Genève) a présenté une analyse très détaillée du premier livre d'emblèmes protestant, *Emblèmes et devises chrétiens* de Georgette de Montenay, publié à Lyon en 1571. Elle a en particulier insisté sur le fait que cet ouvrage, écrit par une femme, se démarquait de la vision négative du personnage féminin que l'on trouve dans les autres livres d'emblèmes de cette époque. Natacha Salliot (Paris) a, quant à elle, proposé une analyse de l'image dans *Les Tableaux sacrez* de Louis Richeome (1601), ouvrage qui utilise très largement l'image, non pas comme ornement, mais comme outil didactique et persuasif.

Nombreuses furent les communications sur la présence et l'usage de l'image au théâtre. Frédérique Fouassier (Tours) a longuement analysé l'image de Marie-Madeleine telle qu'elle apparaît chez Lewis Wager (*The Life and Repentance of Mary Magdalene*, 1567) et dans la pièce anonyme *Mary Magdalene* (c. 1485). J'ai moi-même tenté de montrer comment l'image de l'Italien apparaissait chez Shakespeare et Ben Jonson pour insister sur la différence entre image et cliché. Andrea Trocha-Van Nort (Paris XII) a analysé avec pertinence différentes images de la mort dans le *Macbeth* de Davenant. Pauline Blanc (Lyon), après avoir présenté le théâtre de John Bale, s'est efforcée d'analyser les images sur lesquelles repose la critique de l'église catholique chez ce dramaturge. Quant à Jean-Louis Claret (Aix), il a donné une très belle communication portant sur l'image du peintre et de la peinture dans le théâtre anglais de la Renaissance. A travers de nombreux exemples, comme *The Spanish Tragedy*, il a montré à quel point, du fait de la Réforme anglicane, le personnage du peintre a acquis une image à la fois négative et mystérieuse.

Pour terminer, deux communications ont porté sur l'utilisation des images littéraires chez deux poètes : Andrew Marvell en Angleterre et Lope de Vega en Espagne. Gilles Sambras (Reims) a montré combien l'image littéraire, chez Marvell, interprète et façonne le matériau historique pour finalement se substituer, de façon grossière et

subjective, à la complexité du discours. Quant à Florence d'Artois (Nanterre), hispanisante, elle a montré sur quelles images le genre tragique et le genre épique étaient fondés chez Lope de Vega. En résumé, ce fut là un colloque riche et stimulant et qui a eu le grand mérite d'envisager la question de l'image sous des angles multiples : emblèmes, images visuelles, images orales, clichés, figures de styles etc... Il en est ressorti l'idée que l'image était un outil essentiel de la connaissance et de sa transmission à la Renaissance et que, cette dernière, au lieu de seulement illustrer un texte ou une idée, en était bien souvent constitutive.

Christophe Camard

Congrès de la Société Française Shakespeare Shakespeare Poète PARIS, 16-17-18 mars 2006

Institut Charles V (Université Paris VII)
10 rue Charles V, Paris (4e)
Institut du Monde Anglophone (Université Paris III)
5 rue de l'École de Médecine, Paris (6e)
(Entrée libre et gratuite dans la limite des places disponibles)

JEUDI 16 MARS - APRÈS-MIDI
Institut d'anglais Charles V

Président de séance : François Laroque (Université de Paris III)
14h00 : Ouverture : Yves Bonnefoy (Collège de France) : « Shakespeare entre poésie et théâtre ».
14h45 : Stanley Wells & Paul Edmonson (University of Birmingham) : « Assumptions about the Sonnets ».
15h30 : Robert Ellrodt (Université de Paris III) : « Shakespeare's progress from the narrative poems to the Sonnets ».
16h30 : Dominique Goy-Blanquet (Université de Picardie) : « Le poète, serviteur de deux maîtres ».
20h00 : Théâtre : Le roi Lear, mise en scène d'André Engel, avec Michel Piccoli, Ateliers Berthier (Métro : Porte de Clichy).

VENDREDI 17 MARS – MATIN
Institut d'anglais Charles V

Président de séance : Jean-Marie Maguin (Université de Montpellier III)
9h30 : Gisèle Venet (Université de Paris III) : « Shakespeare : poétique d'une poétique ».
10h15 : Jean-Michel Déprats (Université de Paris X) : « 'I do not know what poetical is' (AYL I, v, 207): sur quelques problèmes de traduction poétique ».
11h00 : Pause.
11h30 : Alessandro Serpieri (Université de Florence) : « Poetry in action: between thought and passion ».

VENDREDI 17 MARS - APRÈS-MIDI
Institut d'anglais Charles V

Président de séance : Gilles Monsarrat (Université de Bourgogne)
14h30 : Henri Suhamy (Université de Paris X) : « Art et Nature, quelques remarques sur la poétique de Shakespeare ».
15h15 : Michael Edwards (Collège de France) : « Shakespeare: le poète au théâtre »
16h00 : Brian Vickers : « Did Shakespeare write A Lover's Complaint ? »
17h00 : Apéritif.
20h00 : Théâtre : Le roi Lear, mise en scène d'André Engel, avec Michel Piccoli, Ateliers Berthier (Métro : Porte de Clichy).

SAMEDI 18 MARS – MATIN

Institut du Monde Anglophone

10h00 : Assemblée générale.

SAMEDI 18 MARS - APRÈS-MIDI

Institut du Monde Anglophone

Président de séance : Jean-Pierre Maquerlot (Université de Rouen)

14h30 : Christine Sukic (Université de Bourgogne) : « 'The title of a poet' : William Shakespeare, Samuel Daniel et la poétique aristocratique de Sir Philip Sidney ».

15h15 : Agnès Lafont (Université de Montpellier III) : « 'Il ne faut pas / Que le bon menetrier accorde / Toujours son chant sur une corde' : Shakespeare, Ronsard et la polyphonie ».

16h00 : Pause.

16h30 : Marie-Christine Munoz (Université de Montpellier III) : « Shakespeare poète de la souffrance ou l'art de la complainte dans The Rape of Lucrece et Venus and Adonis ».

17h15 : Claire Bardelmann (Université de Metz) : « Les Sonnets en musique : quelques exemples ».

17h45 : Remerciements et clôture du congrès.



Publications, sites

Delphine Lemonnier-Textier nous signale la sortie d'un CD audio d'enregistrements de représentations de la RSC :

The Essential Shakespeare Live (£15.95).

Published by the British Library and Royal Shakespeare Company. The CD Sets will be on sale at various UK book stores, the British Library Bookshop and through the Royal Shakespeare Company shops. The Essential Shakespeare CD can also be purchased online at:

www.rsc.org.uk or <http://www.bl.uk/services/publications/onlineshop.html>

A two CD set, The Essential Shakespeare Live, featuring scenes from Royal Shakespeare Company performances from 1959 to 2003, recorded by the British Library Sound Archive and personally selected by RSC Associate Director Gregory Doran, is made commercially available for the first time on Wednesday 26 October 2005.

The CDs cover a period of over four decades of Shakespeare performances including the earliest live Royal Shakespeare Company recording held by the British Library Sound Archive - Peter Hall's Coriolanus with Laurence Olivier at Stratford-upon-Avon, in April, 1959, recorded by then stage manager Hal Rogers - Paul Scofield in an excerpt from Peter Brook's King Lear at the Aldwych Theatre in 1964 and Judi Dench in All's Well that Ends Well in 2002.

Other celebrated productions included in the collection are the now legendary Wars of the Roses from 1963 and John Barton's Richard II with Richard Pasco and Ian Richardson. Actors represented include Peggy Ashcroft, Alan Howard, Derek Jacobi, Ian McKellen, Alan Rickman, Antony Sher, Donald Sinden, Robert Stephens, Patrick Stewart, Janet Suzman, David Oyelowo and David Warner.

Disc 1 includes:

Coriolanus

Directed by Peter Hall

July 1959, Stratford-upon-Avon

From Act 3, Scene 3

Cast: Laurence Olivier (Coriolanus), Harry Andrews (Menenius) Michael Blakemore (First Senator), Kenneth Gilbert (Aedile) Peter Woodthorp (Brutus) and Paul

Hardwick (Cominius)

Wars of the Roses

Directed by Peter Hall and John Barton

31 October 1964, Stratford-upon-Avon

From King Henry VI Part 3, Act 1, Scene 4

Cast: Donald Sinden (York), Queen Margaret (Peggy Ashcroft), John Corvin (Clifford)

King Lear

Directed by Peter Brook

12 February 1964, Aldwych Theatre, London

From Act 4, Scene 6

Cast: Paul Scofield (King Lear), Brian Murray (Edgar), John Laurie (Earl of Gloucester)

Hamlet

Directed by Peter Hall

9 March 1966, Aldwych Theatre, London

From Act 3, Scene 1

Cast: David Warner (Hamlet)

Twelfth Night

Directed by John Barton

22 February 1971, Aldwych Theatre, London

From Act 2, Scene 5

Cast: Donald Sinden (Malvolio), Tony Church (Sir Toby Belch), Alton Kumalo (Fabian) Jeffery Dench (Sir Andrew Aguecheek)

Julius Caesar

Directed by Trevor Nunn

28 November 1973, Aldwych Theatre, London

From Act 1, Scene 2

Cast: Patrick Stewart (Caius Cassius), John Wood (Marcus Brutus)

Antony and Cleopatra

Directed by Trevor Nunn

12 December 1973, Aldwych Theatre, London

From Act 2, Scene 5

Cast: Janet Suzman (Cleopatra), Joseph Charles (Messenger) Rosemary McHale (Charmian) and Sidney Livingstone (Mardian).

Richard II

Directed by John Barton

23 October 1974, Aldwych Theatre, London

From Act 4, Scene 1

Cast: Richard Pasco (Richard II), Sebastian Shaw (Duke of York), Ian Richardson (Henry Bolingbroke), Clement McCallum (Northumberland)

Romeo and Juliet

Directed by Trevor Nunn

4 August 1977, Aldwych Theatre, London

From Act 2, Scene 2

Cast: Ian McKellen (Romeo), Francesca Annis (Juliet), Marie Kean (Nurse)

Disc Two Includes:

Henry V

Directed by Terry Hands

18 February 1976, Aldwych Theatre, London

From Act 1, Prologue
Cast: Emrys James (Chorus)

Henry V

Directed by Terry Hands
25 April 1978, Aldwych Theatre, London
From Act 1, Scene 2

Cast: Alan Howard (King Henry V), Oliver Ford Davies (First Ambassador), Edwin Richfield (Exeter)

The Comedy of Errors

Directed by Trevor Nunn
13 August 1977, Aldwych Theatre, London
From Act 3, Scene 2
Cast: Roger Rees (Antipholus of Syracuse), Michael Williams (Dromio of Syracuse)

The Tempest

Directed by Ron Daniels
3 November 1983, Barbican Theatre, London
From Act 5, Scene 1
Cast: Derek Jacobi (Prospero), Mark Rylance (Ariel)

Richard III

Directed by Bill Alexander
11 June 1985, Barbican Theatre, London
From Act 1, Scene 2
Cast: Antony Sher (Gloucester), Penny Downie (Lady Anne)

As You Like It

Directed by Adrian Noble
30 January 1986, Barbican Theatre, London
From Act 2, Scene 7
Cast: Joseph O'Connell (Duke Senior), Alexander Wilson (First Lord), Jaques (Alan Rickman), Orlando (Hilton McRae), Andrew Yeats (Amiens)

The Merry Wives of Windsor

Directed by Bill Alexander
7 February, 1986, Barbican Theatre, London
From Act 2, Scene 1
Cast: Janet Dale (Mistress Page), Lindsay Duncan (Mistress Ford)

Titus Andronicus

Directed by Deborah Warner
13 July 1988, Pit, Barbican, London
From Act 3, Scene 2
Cast: Brian Cox (Titus Andronicus), Donald Sumpter (Marcus Andronicus) Jeremy Gilley (Young Lucius)

Henry IV Part 1

Directed by Adrian Noble
13 May 1992, Barbican Theatre, London
From Act 5, Scene 1
Cast: Robert Stephens (Sir John Falstaff), Michael Maloney (Prince Henry)

Henry VI Part 3

Directed by Michael Boyd
2001, Swan Theatre, Stratford-upon-Avon
From Act 2, Scene 5
Cast: David Oyelowo (King Henry VI)

All's Well that Ends Well

Directed by Gregory Doran

2002, Swan Theatre, Stratford-upon-Avon

From Act 1, Scene 2

Cast: Judi Dench (Countess Rossillion), Arthur Kohn (Steward), Claudie Blakley (Helena)



Théâtre

Critique sévère d'une interprétation contestable de Macbeth à l'affiche à Londres en 2005:

<http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?view=DETAILS&grid=P8&xml=/arts/2005/10/31/btchas31.xml>

Critique enthousiaste du Richard II à l'affiche à Londres en 2005:

<http://entertainment.timesonline.co.uk/article/0,,14933-1812284,00.html>

Delphine Lemonnier-Textier

Le Roi Lear d'André Engel : une mise en scène efficace

De William Shakespeare, mise en scène d'André Engel

Avec : Nicholas Bonnefoy (le Roi de France)

Rémy Carpentier (Le Duc d'Albany)

Gérard Desarthe (Le Comte de Kent)

Jean-Paul Farré (Funiculi, Le Fou)

Jean-Claude Jay (Gloucester)

Jérôme Kircher (Edgar)

Gilles Kneusé (Le Duc de Cornouailles)

Arnaud Lechien (Le Duc de Bourgogne)

Lucien Marchal (Oswald)

Lisa Martino (Régane)

Julie-Marie Parmentier (Cordélia)

Anne Sée (Goneril)

Gérard Watkins (Edmond)

Texte français : Jean-Michel Déprats

Version scénique : André Engel, Dominique Muller

Dramaturgie : Dominique Muller

Scénographie : Nicky Riety

Lumières : André Diot

Costumes : Chantal de la Coste-Messelière

Son : Pipo Gomes

Maquillages et costumes : Paillette

À l'Odéon, aux Ateliers Berthier

Du 19 janvier 2005 au 25 mars 2005

Une belle mise en scène animée et visuelle, à la manière d'André Engel, avec une distribution prestigieuse.

L'action est transposée dans les années trente. On retrouve l'atmosphère menaçante d'un pays au bord de l'effondrement à la veille du nazisme, et une ambiance qui n'est pas sans évoquer Brecht et l'irrésistible ascension d'Arturo Ui. Les personnages évoquent également les gangsters d'Al Capone, sortent pistolets et fusils, échangent coups de feu et évoluent dans le décor original formé par les Entrepôts Berthier, les magasins des décors de l'Opéra, eux-mêmes entièrement reconstitués par le scénographe Nicky Riety. Il s'agit d'un genre de « Berthier à l'intérieur de Berthier... assez semblable à un « hall de gare » , avec tant de vraisemblance que l'on se méprend : sommes-nous réellement dans des entrepôts ou est-ce effectivement un décor reconstitué ?

Face au spectateur se détachent en grandes lettres sur les vitres du fond les mots : « Lear, Enterprise & Co ». Les

grandes baies vitrées qui entourent la scène projettent sur celle-ci une lumière blafarde. L'éclairage joue d'ailleurs un rôle essentiel dans la mise en scène : on remarque les jeux de clairs obscurs ou les contrastes d'éclairages entre extérieurs qui apparaissent au premier plan de la scène, et les intérieurs illuminés aux lueurs des chandeliers qui exposent une partie de la scène en arrière-plan : « Blow, wind, and crack your cheeks! » (3.2.1). Lors de la scène de la tempête, seule la lueur des éclairs à travers les baies vitrées permet de suivre les errements des personnages. Ceci produit une sorte d'effet d'« inquiétante étrangeté ». Cette séquence est d'ailleurs particulièrement réussie : éclairs qui illuminent les vitres à l'extérieur de la scène, roulements du tonnerre qui ponctuent les courses des personnages et neige qui s'accumule sur le sol ou qui recouvre les personnages égarés, dont le pauvre Lear désormais nu et dépouillé de tout et qui, lors de cette nuit cataclysmique, trouve un semblant de réconfort à deviser avec le philosophe de fortune Edgar/Tom, son double, lui-même en haillons et dénudé jusqu'à la taille. Les passages d'une séquence à l'autre s'effectuent de manière parfois abrupte après quelques courts instants de noir, on a presque envie de dire en montage cut ou en coupe franche et sont ponctués par des fonds musicaux originaux comme des rythmes africains...

La scène de l'énucléation toujours si difficile à représenter reste assez sobre : Régane, Cornouailles et Gloucester se présentent sur scène face aux spectateurs près du mur du fond et sont donc situés en arrière-plan et vus de loin. L'acte d'énucléation est habilement suggéré par la gestuelle fébrile de Gloucester (vu de dos) plus que montré de manière directe : c'est là une façon d'évoquer l'horreur de l'acte sans choquer le spectateur. La mise en scène du suicide raté de Gloucester sur la falaise à Douvres est une autre scène traditionnellement difficile à représenter. Ici, elle est rendue le plus simplement du monde alors que Gloucester plie les genoux et s'effondre du haut de sa propre hauteur. À noter également les évocations explicites de la luxure, avec les fornications de Régane et d'Edmond perpétrées sur un piano dans la maison de Goneril.

La performance des acteurs n'est pas en reste, même si l'on peut parfois regretter les défauts d'acoustique qui ne permettent pas toujours de bien saisir toutes les paroles énoncées. La traduction de Jean-Michel Déprats se prête à la modernisation : on retrouve sans équivoque la trame de l'intrigue et sans effet d'anachronisme trop marqué. On peut remarquer en particulier les performances de Michel Piccoli qui n'hésite pas par instants à moduler les intonations de sa voix et à insuffler un rythme et même une sorte de lyrisme au texte, ou celle de Gérard Desarthe, un bouillonnant Kent toujours en mouvement. Certes tous les rôles ne se prêtent pas à ce choix du rythme, et on jouira pour l'ensemble des interprétations distancées plutôt convaincantes, même si on a parfois le sentiment d'une diction un peu plate ou monotone pour certaines tirades. Cela dit, malgré les quelques choix spécifiques de certains acteurs, le metteur en scène ne cède pas à l'envie de privilégier les performances individuelles de monstres sacrés. Le groupe des acteurs joue à l'unisson.

Le propre de cette mise en scène, comme les mises en scène précédentes d'André Engel, est de proposer un théâtre cinématographique, c'est-à-dire un parti pris de mise en scène à mi-chemin de la mise en scène théâtrale et du réalisme cinématographique. Le spectacle final doit résulter d'une étroite collaboration entre trois partenaires essentiels : le metteur en scène, le responsable de la dramaturgie et le scénographe. Il faut d'abord signaler ici le travail de Dominique Muller. Selon une conception familière au théâtre allemand et encore quasiment inconnue en France, le responsable de la dramaturgie travaille à une mise en concepts et à une transformation sémantique du texte en amont de la mise en scène. C'est une étape essentielle du travail qui doit influencer l'élaboration du décor et la mise en espace des personnages.

Le rôle du scénographe est également essentiel. La scénographie, selon Nicky Rieti, est le « nom du décor conscient de son pouvoir ». Le scénographe est plus qu'un simple décorateur ou un technicien pur. Il ajuste les décors, invente des dispositifs et trouve des solutions concrètes à des problèmes techniques ou logistiques pour s'adapter au mieux au sujet et à l'écriture de la pièce mise en scène. La collaboration fructueuse entre André Engel et Nicky Rieti date de 1972. Alors que Nicky Rieti arrive des Etats-Unis, les deux artistes s'accordent pour adopter le principe d'une scénographie proche des effets cinématographiques. Et si la scène théâtrale osait un peu « exploser » ses contraintes spatiales pour s'ouvrir vers l'amplitude et la mobilité cinématographiques ?

Dans le Jugement dernier, Nicky Rieti reprend le procédé du cadre mobile (le diaphragme à quatre rideaux) déjà exploité pour Woyzeck (1995) et Léonce et Léna (2001) et y ajoute un plateau tournant (une tournette disposée derrière le diaphragme du cadre mobile) sur lequel sont disposés des blocs de décor mis en mouvement : le but est de produire des effets d'élargissements ou de resserrements du cadre ou encore un effet de « travelling » à la manière du cinéma. Le scénographe dit ainsi tenter de jouer « avec le réalisme, voire le naturalisme, dans les décors figuratifs... en trafiquant les dimensions et la perspective ».

Pour les Bacchantes d'Euripide (mise en scène d'André Wilms, Paris, Comédie-Française 2005), d'énormes colonnes sont disposées sur scène, construites et déconstruites au fur et à mesure du déroulement de l'action. Si le scénographe s'évertue à trouver une adéquation texte-espace, les effets produits doivent s'avérer utiles, servir la mise en scène globale et non simplement monopoliser le regard du spectateur de manière purement gratuite. Tout est affaire de dosage.

Pour cette mise en scène du Roi Lear, on remarque combien scénographie et mise en scène permettent d'utiliser les moindres recoins de l'espace scénique. Le mur du fond montre deux portes par lesquelles se font les entrées et les sorties des personnages. D'autres portes s'ouvrent de chaque côté de la scène et les personnages sont

amenés à se déplacer de l'une à l'autre, alternativement de gauche à droite, dans ce qui apparaît comme un ballet savamment orchestré. La danse des personnages permet de redéfinir un espace théâtral qui perd ainsi sa fixité naturelle. L'image scénique semble alors relever de l'image animée du cinéma. Lors de la scène de la tempête, les philosophes de fortune évoluent perchés sur une mezzanine située à droite de la scène immédiatement au-dessus d'une des pièces de la demeure de Goneril. Puis on repasse à l'intérieur de la maison en contrebas et aux excès intimes des nouveaux dépositaires du pouvoir. Les changements de point de vue représentent un jeu et une redéfinition de l'espace, qui apparaît comme souple et démultiplié. C'est là une manière de marquer les contrastes entre espaces extérieurs et intérieurs, tous espaces de la folie, mais d'une folie d'une nature différente. Lorsque Lear se départit de son pouvoir et de son autorité avec tant d'inconséquence, il laisse en effet la place à toute la bâtardise morale du monde, exemplifiée par les personnages d'Edmond, Régane et Goneril. La folie effrayante et démoniaque des filles ingrates et contre-nature, dévoyées par la passion (furor) du pouvoir et une libido dominandi déchaînée, contraste avec la folie émouvante, réelle ou feinte, de Lear ou d'Edgar alors que les philosophes nus se perdent au cœur de la tempête dans le décor gris et sous l'éclairage blanchâtre propres à suggérer la nuit intemporelle et l'immensité du monde.

La guerre des armées rivales en finale précipite l'action désordonnée, et on revient à une logique du film d'action : coups de feu, bruitages brusques qui font sursauter, courses précipitées sur scène, cris et terreur généralisée : l'invasion des armées évoque les exactions nazies. L'aspect animé de cette séquence pourrait faire penser au cinéma, par exemple à la séquence d'ouverture du *Richard III* de Richard Loncraine...

L'effet de mobilité obtenu par ces divers mouvements scéniques rappelle les jeux d'angles de prise de vue du cinéma et les mouvements d'une caméra mobile multipliant jeux de perspectives à l'envi. Ces changements de point de vue surprennent, empêchent l'emprisonnement du regard du spectateur sur un point fixe et l'obligent ainsi à un certain éveil critique. La méthode est efficace car elle semble jouer à la fois comme un « quatrième mur » brechtien (le regard et l'esprit du spectateur restent constamment en éveil) et comme un fabuleux outil de mise en scène visuelle. La scénographie apparaît ici dès lors bien plus qu'un « bricolage inspiré », ainsi que l'exprime Nicky Rieti : elle est un instrument essentiel et efficace de la mise en scène. Mais si le mouvement anime le texte et lui donne vie, elle le fait avec équilibre, sans jamais écraser l'interprétation des acteurs ni la mise en mots du texte dramatique. Un beau spectacle. À voir !

Anne-Marie Costantini-Cornède

Cinéma :

Avez-vous vu le dernier ... Stephen Frears ?

Mrs Henderson Presents ou comment art et amour continuent de faire bon ménage
2004 - 1H45

Stephen Frears nous avait habitués à des films corrosifs, anti-thatchériens ou anti-establishment (*My Beautiful Launderette* ; *Samie and Rosie Get Laid...*). Avec ce film, tout en gardant satire et humour décapant, il nous emmène un peu plus loin sur le terrain de la poésie et de l'émotion. Il retrace l'aventure d'une double passion artistique et amoureuse. Mrs Henderson (Dame Judi Dench), tout juste veuve et plutôt joyeuse, aussi riche qu'excentrique, a toujours le même désir de mener grande vie. Sus à l'ennui. Elle s'est mis en tête d'entrer dans le monde du spectacle et elle rachète le vieux théâtre du Windmill situé au cœur du Soho. Il faut trouver une formule originale qui attirera les foules en cette période morose de crise économique et, pour devancer les concurrents, elle décide de produire des spectacles de danseuses nues. Mais produire des danseuses nues n'est pas encore de mise dans le Londres bon teint de la veille de la seconde guerre mondiale. Il faudra d'abord gagner l'accord du Lord Chamberlain, ami du mari défunt, qui n'accepte la formule qu'à la condition expresse que les danseuses restent immobiles comme des statues de musée : ainsi le spectacle se présentera comme un hommage à l'art classique. Cela nous vaut une scène désopilante, à l'humour très British, où le brave Lord, certes dévoué à l'originale veuve mais d'une prudence toute aristocratique, s'efforce gauchement d'évoquer le problème embarrassant des parties intimes alors dévoilées : « The foliage...The pudenda! » Sur quoi Mrs Henderson s'exclame sans vergogne : « Oh, the pussy ! » et le Lord offusqué de rétorquer dignement : « I prefer to say the Midlands! ».

Et puis et surtout il faudra obtenir l'adhésion du nouveau directeur de théâtre engagé pour l'aventure, Vivian Van Damme alias VD (Bob Hoskins), une forte tête, obstiné et insupportablement indépendant qui entend bien rester seul maître à bord après Dieu dans son théâtre et qui le restera d'ailleurs. Dès la première rencontre, Mrs Henderson l'interpelle par un fort grossier « Are you Jewish? ». Mais elle pressent et estime déjà la force de

caractère de ce genre d'Adonis de la cinquantaine, aussi bourru qu'intransigeant et qui, de bout en bout, refusera de voir les émois de la veuve. Car Mrs Henderson sous des dehors irascibles, cache un cœur grand comme ça et la nostalgie adolescente du grand amour. Elle vibre au seul nom de VD (« You have found yourself a continental » ; « My dear, you have an infatuation » lui dira son amie) et elle refusera même de saluer sa femme légitime, au grand « dam » de celui-ci.

Il faudra encore convaincre les actrices peu habituées à exhiber leur nudité, ce qui nous vaudra une autre scène particulièrement savoureuse où celles-ci exigent un déshabillage collectif avant d'oser dévoiler leurs propres charmes : « Off! Off! Off! ». Tous sont interrompus par l'arrivée inopinée de la veuve qui, voyant le digne VD dans le plus simple appareil, se contentera de lui lancer un imperturbable : « Oh, you are Jewish! »

Mais lorsque la guerre éclate, tout n'est plus aussi gai. Les bombes pleuvent sur Londres, les représentations sont souvent interrompues. Maureen, la plus piquante et la plus délurée des artistes, est aussi la plus sentimentale : séduite par un soldat sur le point de partir pour le front, elle se retrouve enceinte et, désespérée, meurt dans les rues de Londres bombardées. Le théâtre est sur le point d'être fermé pour raison de sécurité, mais il est sauvé in extremis par la verve de Mrs Henderson qui, dans un discours pathétique révèle enfin à tous le secret de sa vie, la mort de son jeune fils Alec durant la première guerre. Elle découvre alors la véritable authenticité de son caractère.

Les deux personnages hauts en couleurs, la riche septuagénaire exemple extrême de l'insupportable assurance d'une upper class surprotégée mais qui montre aussi des sentiments toujours vivaces, et l'artiste intransigeant qui n'hésite pas à bousculer la propriétaire et à imposer sa liberté d'esprit, s'adorent mais ne cessent de se chamailler. Ils pourraient bien évoquer une Beatrice et un Benedick de la soixantaine qui, même dans le final poétique de quelques pas de valse langoureux esquissés sur les toits de Londres après les bombardements, ne pourront s'empêcher de se reprocher leurs faux-pas et leur maladresse. Un bel hommage à la double passion de l'art et de l'amour – à tous âges.

Shakespeare in Love nous l'avait déjà dit. Baz Luhrmann dans Moulin Rouge (2001) – le film est proche de la comédie musicale – nous tient le même discours alors qu'il raconte l'histoire d'amour impossible entre Satine, artiste de scène qui rêve de devenir comédienne et le pauvre écrivain poète sans le sou qui écrit et chante leur histoire. La belle Satine est poursuivie par l'assiduité d'un riche producteur. Elle choisira le poète, mais, phthisique, elle mourra sur scène, Juliette du gai Paris des années trente sacrifiée aux exigences de l'art et de son producteur : « The show must go on ! »

La veine fait recette et n'est pas prête de se tarir. Tant mieux !

Anne-Marie Costantini-Cornède



Divers

Article d'Hélène VIDAL (Etudiante à Paris III)

La féminité dans The Tempest

Les études portant sur La Tempête de Shakespeare ont souvent fait la part belle à Prospéro, qui reste d'un bout à l'autre le personnage principal de la pièce. L'œuvre a notamment suscité un intérêt particulier au XIX^e siècle, avec la valorisation très marquée de ce mage, figure du philosophe-poète... et du colonisateur. L'intrigue de la pièce est en elle-même éminemment politique, car il s'agit pour Prospéro de reprendre le duché de Milan que lui a volé son frère, Antonio, et de marier sa fille, Miranda, à Ferdinand, futur roi de Naples. Quelle place reste-t-il aux femmes et aux sentiments sur cet échiquier politique presque exclusivement masculin ?

La question se pose, et à juste titre, tant il apparaît que la figure de la femme est étrangement absente. En effet, pas une seule représentante de la gent féminine ne se trouve parmi les naufragés qui échouent sur l'île de Prospéro, ce qui fait de Miranda la seule femme véritablement présente sur scène. Par conséquent, étant donné qu'il est difficile de parler des femmes dans La Tempête, il s'avère plus intéressant de parler de la femme en général, et en particulier des caractères qui lui sont propres, ce qui revient à envisager la notion - suffisamment large pour être traitée dans ce contexte - de féminité. Mais au regard de la place extrêmement limitée de la femme dans la pièce, la féminité se trouve au centre d'une incertitude quant au genre et semble même parfois basculer dans la sphère du masculin, au point qu'il convient de se demander si la féminité ne concerne que la

femme et n'est propre qu'à elle.

La féminité étant définie comme l'ensemble des caractères propres à la femme, il s'agira tout d'abord de rechercher et d'analyser les figures féminines mentionnées dans *La Tempête* où la femme semble bien absente. Mais cette absence ne s'expliquerait-elle pas par l'attitude des hommes qui, en raison de leurs attentes et de leurs craintes concernant cet objet qu'est pour eux la femme, auraient une vision très réduite de la féminité ? Pire encore, la figure de la femme - et celle de la mère en particulier - ne serait-elle pas victime de l'usurpation de sa féminité telle qu'elle semble être perpétrée par les hommes ?

La femme apparaît d'emblée comme la grande absente de *La Tempête* car la plupart des figures féminines mentionnées sont considérées comme mortes ou se rapportent à la mythologie. Seule reste Miranda, une toute jeune fille de quinze ans.

Au début de la pièce, Miranda n'a aucun souvenir de sa mère, et c'est à peine si elle retrouve le souvenir de quatre ou cinq servantes enfoui dans sa mémoire. Elle ne semble d'ailleurs pas s'étonner de cet oubli ni même regretter de n'avoir pas connu sa mère – dont son père lui dira simplement qu'elle était « a piece of virtue » (I.2.56). Cette allusion fort peu suggestive est la seule que Prospéro fera à sa femme dans toute la pièce. La mère de Miranda n'est donc plus qu'un souvenir à demi – si ce n'est totalement – oublié. Il n'est pas non plus question de la femme du roi de Naples, mère de Ferdinand et de Claribel, comme si, elle non plus, n'avait jamais existé. La figure de la mère se trouve ainsi mise à distance, refoulée « in the dark backward and abysm of time » (I.2.50). A ces images de mères disparues s'ajoute celle de Sycorax, l'horrible sorcière qui se serait unie au diable pour donner le jour à Caliban et qui, elle aussi, est morte lorsque Prospéro arrive sur l'île. Ainsi, la seule mère dont on se souvienne encore, la seule femme à part Miranda dans *La Tempête*, jette une ombre sinistre sur l'image de la femme et sur la féminité attachée à la figure de la mère. A cette liste de femmes mortes il convient peut-être d'ajouter le nom de Claribel, que son père, Alonso, vient de marier au roi de Tunis. Mais, bien qu'elle soit encore vivante, le roi de Naples fait le deuil de sa fille exilée si loin de l'Italie, et donc morte à ses yeux : « My son is lost and (in my rate) she too, / Who is so far from Italy removed / I ne'er again shall see her » (II.1.110-112), se lamente-t-il.

Si les femmes de chair et d'os sont mortes, tout est figure de femme dans le masque que Prospéro offre pour le plaisir des amants. A l'époque jacobéenne, un masque était un divertissement royal accompagné de musique qui mettait en scène des personnages somptueusement parés. Ici, le masque représente une rencontre entre Cérès, déesse de la fertilité, et Junon, déesse protectrice du mariage, par l'intermédiaire d'Iris, messagère au service des dieux (particulièrement de Junon). Les déesses bénissent l'union prochaine entre Miranda et Ferdinand, et placent le futur couple sous le signe de la fertilité et de l'opulence. Il est significatif que Vénus et son fils Cupidon, figures de la sexualité, aient été chassés de cette cérémonie conventionnelle. Le masque fait donc place aux figures de l'épouse et de la mère, Junon et Cérès, mais écarte Vénus, élément le moins acceptable dans cette représentation de la féminité. A l'image des déesses vient s'ajouter celle des nymphes et des harpies, Iris étant la sœur de ces dernières, dont l'une d'elles est incarnée par Ariel (III.3) - qui apparaît également en nymphe des eaux au début de la pièce (I.2). Mais toutes ces figures féminines issues de la mythologie ne sont jouées que par des esprits qui se dissolvent dans l'air au signal de Prospéro : « These our actors, / As I foretold you, were all spirits and / Are melted into air [...] » (IV.1.148-150). Le masque se distingue donc singulièrement du reste de *La Tempête* où tout est homme, à l'exception de Miranda.

Miranda, seul personnage féminin dans la pièce, est une jeune fille qui est sur le point de devenir une femme et de sortir de son innocente ignorance. Elle ne connaît en effet des êtres humains que son père (et Caliban, si on lui accorde ce statut) et ne sait pas ce qu'est une véritable femme. Caliban évoque en ces termes la beauté de la fille de Prospéro : « And that most deeply to consider is / The beauty of his daughter ; he himself / Calls her a nonpareil » (III.2.98-100), mais Miranda n'a pas conscience de ses attraits car elle ne sait pas à quoi est censée ressembler la beauté féminine. La fille de Prospéro se définit également par sa compassion. Les premiers mots qui lui sont attribués dans la pièce sont l'expression de l'intérêt qu'elle porte aux personnes victimes du naufrage : « [...] O, I have suffered / With those that I saw suffer [...] » (I.2.5-6). Miranda a de la compassion pour quiconque souffre, sauf pour Caliban qu'elle rejette depuis qu'il a essayé de la violer. Mais lorsqu'elle voit Ferdinand qui porte des bûches, elle veut partager cette tâche avec lui et propose au jeune homme : « If you'll sit down, / I'll bear your logs the while. Pray give me that ; / I'll carry it to the pile » (III.1.23-25). Miranda est donc belle, compatissante – pure, cela va de soi ; c'est un personnage sans défaut ni artifice, digne (comme la signification latine de son nom l'indique) d'être admirée. Cependant, une telle idéalisation de la féminité est-elle bien une femme ? Paradoxalement trop parfaite, et ne s'étant pas encore épanouie, Miranda est comme déshumanisée, déféminisée. Ferdinand la voit ainsi, tour à tour, comme une déesse : « [...] Most sure the goddess / On whom these airs attend ! [...] » (I.2.422-423) ou, selon l'amour courtois, comme la dame dont il doit se rendre digne par ses exploits : « The mistress which I serve quickens what's dead, / And makes my labours pleasures » (III.1.6-7).

Ainsi les femmes sont absentes de *La Tempête*, qu'elles soient mortes, imaginaires ou, dans le cas de Miranda, une forme d'abstraction presque désincarnée. L'absence constitue par conséquent la première caractéristique de

la féminité dans la pièce. Toutefois, la féminité peut exister sans la présence physique de la femme, dans l'image que l'on se fait de cette dernière.

L'absence de la femme se traduit et s'explique peut-être par une vision réduite et réductrice de la féminité chez les personnages masculins. En effet, les caractéristiques féminines se limitent à la chasteté et la vertu, ou, au contraire, à ce qu'il peut y avoir d'inquiétant chez la femme qu'il convient surtout pour les contemporains d'instrumentaliser en tant que valeur d'échange ou mère.

L'effacement de la femme s'accompagne de la valorisation de la chasteté chez la jeune fille, au point que cette qualité s'avère une obsession chez les hommes. En voyant Miranda, Ferdinand lui demande presque immédiatement si elle est vierge : « My prime request [...] is [...] / If you be maid or no ? » (I.2.426-428). Prospéro tient à ce que les jeunes gens restent chastes jusqu'au mariage, et avertit Ferdinand en ces termes :

If thou dost break her virgin-knot before
All sanctimonious ceremonies may
With full and holy rite be ministered,
No sweet aspersion shall the heavens let fall
To make this contract grow [...] (IV.1.15-19).

Le bien le plus précieux de Miranda est sa virginité, comme elle le dit elle-même : « [...] by my modesty / (The jewel in my dower) [...] » (III.1.53-54). Miranda représente l'idéal de la féminité chaste au début de l'époque moderne, où la virginité est une question politique. En effet, un homme qui avait du bien, à plus forte raison s'il était roi ou prince, devait être assuré que sa descendance était effectivement la sienne. La virginité et donc la chasteté de la future épouse donnait alors la garantie que la paternité de son mari ne serait jamais remise en cause. Sur le marché du mariage, Miranda est un produit, comme l'était sa mère, et sa valeur d'échange réside dans sa noblesse et sa chasteté. Il est significatif que la seule information que Miranda reçoit concernant sa mère se rapporte à ce qui comptait le plus pour la société de l'époque : sa chasteté. Prospéro qualifie en effet sa femme de « piece of virtue » (I.2.56), la vertu étant ce que les contemporains de Shakespeare attendaient de la femme noble.

A l'opposé de la femme vertueuse, strictement contenue dans les cadres socio-religieux imposés par le patriarcat, se dessine l'ombre de la femme inquiétante telle qu'elle apparaît dans les figures de la sorcière, de la putain et l'élément liquide. Ce n'est peut-être pas un hasard si la seule femme douée de pouvoir dans *La Tempête* est mise au ban de la société [elle a été bannie d'Alger (I.2.265-266)] et décède avant l'arrivée de Prospéro sur l'île. Ses pouvoirs sont d'ailleurs présentés comme démoniaques car c'était une sorcière, amante du diable et adonnée à la magie noire, par opposition à la magie blanche de Prospéro. Ce dernier évoque la mère de Caliban qui était d'autant plus dangereuse que sa puissance était grande et s'exerçait au-delà de sa sphère : « His mother was a witch, and one so strong / That could control the moon, make flows and ebbs, / And deal in her command without her power » (V.1.269-271). Les peurs masculines se concentrent également sur une autre figure, celle de la putain, qui apparaît dans les injures – « you whoreson » rétorque Antonio à Boatswain (I.1.42) – et dans les chansons à boire. Stéfano, ivre, évoque plusieurs filles dans ce qu'il reconnaît lui-même comme une vilaine chanson (« a scurvy tune », II.2.54) :

The master, the swabber, the boatswain and I;
The gunner and his mate,
Loved Mall, Meg, and Marian, and Margery,
But none of us cared for Kate.
For she had a tongue with a tang,
Would cry to sailor, 'Go hang!'
She loved not the savour of tar nor of pitch,
Yet a tailor might scratch where'er she did itch (II.2.45-52).

Dans un article intitulé « 'Or night kept chained below' : La Tempête ou le désir enchaîné », ces filles de port incarnent « un panthéon grotesque de fausses divinités populaires ». Dans la même analyse, l'auteur souligne l'importance de l'eau – déchaînée comme l'indique le titre de la pièce – comme élément d'une féminité que les hommes ont du mal à contenir. Gonzalo exprime l'imaginaire de son époque dans cette comparaison aux accents paillards : « I'll warrant him from drowning, though the ship were no stronger than a nutshell and as leaky as an unstaunch'd wench » (I.1.45-47). Comme le précise François Laroque, cette image est à replacer dans le contexte de la physiologie des humeurs selon laquelle la femme était intimement liée à l'élément liquide. Si la gent masculine exprime ses fantasmes au moyen de ces images misogynes, elle se rassure lorsqu'elle parvient à cantonner la femme à un rôle purement instrumental.

Dans l'esprit rustre de Caliban, tout comme dans celui de beaucoup de ses contemporains, la femme est un butin, « un instrument servile de jouissance et de reproduction ». C'est en prenant la personne de Miranda comme argument que le monstre essaie de rallier Stéfano à son projet d'assassinat de Prospéro : « [...] she will become thy bed, I warrant, / And bring thee forth brave brood » (III.2.104-105). A l'époque de Shakespeare, la

femme était considérée comme un instrument géniteur qui permettait la propagation d'une race, comme le dit Caliban qui regrette de n'avoir pu violer Miranda : « [...] Would't had been done ; / Thou didst prevent me, I had peopled else / This isle with Calibans » (I.2.350-52). Il convient également de rappeler que les mariages politiques, qui faisaient des femmes les épouses des rois et les mères des futurs souverains, étaient partie intégrante de la vie élisabéthaine, et que c'est précisément dans ce contexte, celui du mariage de la fille du roi Jacques Ier, la princesse Elisabeth, que *La Tempête* a été jouée en 1613. Dans la pièce, l'union de Miranda et de Ferdinand rapproche le duché de Milan du royaume de Naples, et Claribel, la fille d'Alonso, a été mariée au roi de Tunis. Les femmes étaient donc utilisées par les hommes en tant que monnaie politique en vue de consolider les unions et d'agrandir les royaumes.

Ainsi la définition de la féminité dépend étroitement du regard que les hommes portent sur la femme, qu'ils la réduisent à la vertu ou la diabolisent dans leurs craintes, exprimant dans les deux cas leur souhait profond de la contrôler pour s'en servir à leurs fins.

De l'instrumentalisation de la femme à l'appropriation de sa féminité il n'y a qu'un pas que les hommes de *La Tempête* franchissent aisément en s'assurant tout d'abord de la soumission des filles avant d'adopter les allures féminines et la fonction procréatrice de la femme.

Cette usurpation de la féminité par les hommes s'appuie sur une négation de tout libre arbitre féminin : les femmes ne seront que ce que les hommes veulent qu'elles soient. Miranda est l'élève docile de Prospéro, et s'il lui arrive d'oublier la soumission à laquelle elle est tenue pour défendre Ferdinand face à son père, ce dernier ne manque pas de lui rappeler sa subordination avec un autoritarisme agressif : « [...] What, I say, / My foot my tutor ? [...] » (I.2.469-470). De façon générale, Prospéro tient sa fille sous une sorte d'hypnose – très concrète lorsque le mage endort Miranda en disant, de manière significative : « I know thou canst not choose » (I.2.186). Claribel non plus n'a pas eu le choix et a été contrainte d'obéir à son père qui l'a mariée à son corps défendant au roi de Tunis, comme le rappelle son oncle Sebastian : « [...] the fair soul herself / Weighed between loathness and obedience, at / Which end o'th'beam should bow » (II.1.130-132). L'obéissance à son père l'a donc emporté pour Claribel, contrainte de réprimer ses propres désirs concernant son mariage. C'était l'usage au temps de Shakespeare que les filles obéissent à leurs pères et à leurs maris. C'est ainsi que Miranda, avant même d'être mariée à Ferdinand, obéit déjà à son futur époux en s'inclinant en ces mots devant sa tricherie : « I would call it fair play » (V.1.174). Miranda a néanmoins la chance que son époux lui plaise car, comme le lecteur l'apprend très vite, c'était bien l'intention de son père de la marier à Ferdinand. Dans son endiguement du libre-arbitre féminin, le patriarcat était soutenu par l'Eglise selon laquelle la femme, ce « weaker vessel » était inférieure à l'homme car responsable du péché originel. Il convenait donc de réprimer et de contrôler les filles d'Eve, ce qui permettait à l'homme de modeler la féminité à son image.

Réduisant ainsi la féminité à ce qu'il est, il arrive que ce soit l'homme lui-même qui se modèle à l'image de la femme. C'est le cas particulier d'Ariel dont l'androgynie constitue une première étape dans l'usurpation de la féminité. L'identité sexuelle ambiguë d'Ariel est le signe que, dans *La Tempête*, le genre tend à être manipulé au-delà des déterminations biologiques. Cette relative asexualité permet au personnage d'incarner une série de figures féminines, de la nymphe des mers (I.2) à la harpie (III.3), en passant par Cérès (jouée par Ariel, comme le personnage le dit lui-même, IV.1.167). Si Ariel emprunte à la femme ses allures, il lui emprunte également son goût pour la poésie et la musique, en ce que ces deux activités s'opposent à l'action, considérée comme masculine. Ariel chante à l'oreille de Ferdinand lorsque le naufragé fait son apparition sur scène (I.2), prévient Gonzalo du projet d'assassinat qui se trame contre Alonso (II.1). Il joue du tambourin et du pipeau pour accompagner les chants des ivrognes que sont Stéphano, Trinculo et Caliban (III.2) et chante à nouveau alors qu'il aide son maître à se dévêtir (V.1). Ariel fait enfin preuve d'une compassion toute féminine envers les naufragés affligés : « Mine [My affections] would [become tender], sir, were I human » (V.1.19). Prospéro ne manque pas de souligner l'humanité de cet esprit qui, par définition, n'est pas humain : « Hast thou, which art but air, a touch, a feeling / Of their afflictions [...] » (V.1.21-22).

Les hommes parviennent à s'approprier la féminité à ce point qu'ils en arrivent à faire de la naissance un acte masculin. Prospéro raconte ainsi que, dans son exil forcé, il portait sa fille en lui : « When I have decked the sea with drops full salt, / Under my burden groaned [...] » (I.2.155-156). De façon symbolique toujours, Prospéro a donné naissance à Ariel lorsqu'il l'a délivré du pin dans lequel Sycorax l'avait enfermé : « It was mine art, / When I arrived and heard thee, that made gape / The pine and let thee out » (I.2.291-293). Prospéro menace d'ailleurs d'enfermer à son tour Ariel dans les « knotty entrails » d'un chêne si l'esprit ne lui obéit pas (I.2.295). Cette naissance n'est pas sans faire penser au livre X des *Métamorphoses* d'Ovide, où Myrrha qui se transforme en arbre est délivrée des douleurs de l'accouchement par Lucine. Le dernier exemple de naissance masculine est la scène grotesque de « parturition-défécation », comme la nomme Anny Crunelle-Vanrigh dans son article « Unmixed with baser 'mater' : le monstre et la matrice dans *The Tempest* », lorsque Stéphano tire Trinculo de sous la gabardine de Caliban. L'ivrogne demande alors à son ami : « How cam'st thou to be the siege of this mooncalf ? Can he vent Trinculos ? » (III.2.104-105).

C'est donc un paradoxe de *La Tempête* que la féminité soit réinvestie par les hommes qui, dans un premier

temps, prennent aux filles et futures mères ce qu'elles peuvent avoir de plus particulier pour les modeler selon un format standard, avant de reprendre la féminité à leur compte en prenant non seulement l'aspect mais la fonction maternelle de la femme.

Du fait de l'absence de la figure de la femme dans *La Tempête*, la féminité semble d'abord se définir par l'absence. La seule représentante de la gent féminine est Miranda mais ce n'est encore qu'une jeune fille de quinze ans qui, en raison de son isolement et de son innocence, n'a pas encore développé sa personnalité propre. On ne saurait toutefois dénier à Miranda sa part de féminité car le mot est à prendre au sens large et se rapporte à l'idée que l'on se fait de la femme, sans que cette dernière ait besoin d'être présente sur scène. La féminité est alors à considérer dans son rapport nécessaire à la vision masculine car c'est par le regard que les hommes portent sur la femme que ces derniers définissent ses attributions, au risque de réduire la féminité aux caractéristiques étroites que sont la vertu, le fantasme et la procréation. Les femmes sont ainsi dépossédées de leur destin et de leurs aspirations propres au profit d'un ordre social et politique dans lequel les acteurs se soucient bien peu des individus. La féminité n'est alors plus qu'un cadre vide, prêt à être réinvesti par le genre opposé qui s'attache, par l'éducation, à soumettre les filles et futures épouses avant de s'approprier les allures et les fonctions propres à la femme. La figure de la mère est effacée et ses attributions sont redistribuées à l'homme qui devient une sorte de mère paternelle ou de père maternelle en donnant symboliquement la vie par cet acte fondateur qu'est la naissance, représenté à plusieurs reprises dans *La Tempête*.

La pièce n'aurait donc a priori pas de quoi enthousiasmer les femmes et a fortiori les féministes par cette mise à distance de la femme, cette réduction de la féminité de la part des hommes qui réinvestissent néanmoins cette dernière à leur propre compte. Mais il est possible de voir, dans ce processus d'appropriation de la féminité, un hommage indirect aux femmes dont le patriarcat convoite les caractères. Au XX^e siècle, les écrivains féministes ont vu dans *La Tempête* une source importante permettant la réappropriation de la féminité par les femmes. La poétesse Hilda Doolittle a fait de Claribel son porte-parole dans son poème « *By Avon River* » et, plus récemment, Sarah Murphy, dans *The Measure of Miranda* a donné à son héroïne le rôle d'une femme qui résiste et se sacrifie pour faire tomber la dictature, ce qui amène de plus en plus le lecteur à envisager *La Tempête* selon un angle de vision élargi qui tiendrait enfin compte des genres.

Hélène Vidal

