

Reflets

N°9-mars 2002

Sommaire

[Théâtre](#)

[Actualités](#)

[A venir](#)

L'oeil sur

Théâtre

Tamerlan le Grand, de Christopher Marlowe, mise en scène Jean-Baptiste Sastre. Du 15 novembre au 23 décembre 2001, salle Gémier (Théâtre National de Chaillot), Paris.

>Les interprétations du répertoire shakespearien sont si abondantes sur la scène française qu'elles font oublier les dramaturges contemporains. C'est pourquoi, toutes les initiatives sont toujours bienvenues. Cependant, la version de *Tamerlan* que propose Jean-Baptiste Sastre à la salle Gémier (Théâtre National de Chaillot) déconcerte l'auditoire.

La salle et la scène disparaissent presque sous un nuage de fumée artificielle qui plonge spectateurs et acteurs dans les mêmes brumes de l'histoire. Cet effet est porté jusqu'à son paroxysme puisque le plateau est chichement éclairé par un projecteur sur pied manipulé par les acteurs qui en baissent encore l'intensité ou le brandissent tel un flambeau pour localiser un espace encore plus restreint autour d'un souverain, véritable ombre de lui-même, réfugié dans une sorte de caverne platonicienne en son royaume, tel un mort-vivant potentiel. Mais le spectateur a du mal à concentrer son attention sur le début d'une pièce qu'il déchiffre à peine dans cette obscurité forcée. Les costumes, hétéroclites, distinguent les personnages par un élément emblématique, souvent dérisoire qui casse toute velléité de grandeur et de majesté. L'acteur se transforme en Sultan d'Egypte par son couvre-chef qui évoque d'emblée l'effigie d'un sphinx : il s'est recouvert la tête d'un tricot rayé dont les manches pendent de chaque côté. Tamerlan arbore une plume dans sa chevelure, comme celles que portent les enfants qui jouent à la guerre. Mais ce signe, bien que minime, indique la montée en gloire (et en atrocités) du conquérant ivre de sang et de victoires. Les personnages engloutis dans cette invasion sont dépouillés de leurs vêtements ; cette violence symbolise clairement celle exercée sur les vies humaines ainsi maltraitées. Les costumes sont coupés, déchirés, mis en lambeaux, jetés hors scène en un grand tas qui pourrait bien évoquer les monceaux de vêtements des camps de concentration. Zénocrate, fille du Roi d'Egypte, violente par le conquérant, est effectivement dénudée. Ceci m'amène à constater un retour en force du nu sur la scène théâtrale, tendance qui s'est très largement généralisée en danse contemporaine, et à m'interroger sur une telle finalité.

Le personnage principal est interprété par Marcial di Fonzo Bo, l'acteur " découvert " par Mathias Langhoff, et à qui il avait donné, il y a quelques années, le rôle-titre de son collage shakespearien sur Richard III, *Gloucester/Matériau Shakespeare*. Celui-ci casse le réalisme du discours, dissèque le phrasé, profère ses tirades comme des incantations, dans un état second. De même que pour le rôle du tyran Richard III, la cruauté du personnage et sa violence inhumaine sont rendues par une dérision ubuesque qui stigmatise la résistible ascension d'un conquérant sanguinaire.

Mais, ce n'est pas de tous les goûts, ce parti-pris ne parvient pas à convaincre l'auditoire.

Isabelle Schwartz-Gastine



Le Songe d'une nuit d'été

Othello

Mise en scène de Laurent Laffargue, Compagnie du Soleil Bleu. Traductions : Jean-Michel Déprats. 15 janvier-16 février 2002. MC 93 Bobigny.

> Sous le titre général de " Nos nuits auront raison de nos jours ", Laurent Laffargue reprend son cycle de deux pièces shakespeariennes faisant intervenir principalement les membres de sa Compagnie du Soleil Bleu. Ce n'est pas la première fois que les mêmes comédiens ont à interpréter en parallèle des personnages différents et c'est toujours une source d'intérêt renouvelé que de visualiser la transformation des acteurs qui doivent ainsi passer, soir après soir, d'une comédie à une tragédie (*Le Songe* est d'ailleurs lui-même intrinsèquement fondé sur une transformation inverse, celle des artisans athéniens en tragédiens bouffons ; depuis la célèbre mise en scène de Peter Brook en 1970-72, une autre transformation est convenue quoique dissimulée, celle de placer en binôme le Royaume des Fées et le Duché d'Athènes). Le spectateur cherche donc à démasquer Iago, pour la ruse ignoble dont il use envers Othello ou Desdémone, mais aussi pour sa gestuelle sous laquelle il sent poindre l'artisan, non pas maladroit et lunaire comme Starveling-la lune, mais malfaisant et lunatique. Bottom et sa bonhomie boulimique imprègnent Othello ; Desdemone semble d'abord avoir l'inconsistance de Toile d'Araignée, puis elle s'impose en jouant de sa fragilité émouvante. Un rôle finit par enrichir l'autre, ce n'est plus l'acteur qui interprète une pièce, mais l'autre personnage qui s'interpose tel un double scénique.

Le plateau nu est légèrement incliné vers la salle, mais c'est un espace harmonieusement occupé par les acteurs dont les groupements changeants donnent ainsi une plus grande place au texte (même lorsqu'il s'agit de Hermia et Helena, représentées comme des écolières tantôt espiègles, tantôt chipies). L'espace scénique est prolongé par une utilisation appréciable des côtés de la salle : au jardin, des cris et des lampes parviennent des coursives qui figurent alors les balcons de la maison de Brabantio ; à la cour, Iago travaille le fat Roderigo en lui faisant gravir l'escalier de secours dans une pénombre complice.

Pas de décor, sauf un gigantesque lit, - bien trop vaste pour la frêle Desdemone, ce qui accentue son innocence et l'impact du destin implacable qui s'abat sur elle -, mais qui déborde lorsqu'Othello mourant vient la rejoindre (c'est Cassio qui lui fournit subrepticement le poignard pour lui permettre de mourir dans la dignité) et surtout, à la surprise des spectateurs, quand Iago sanguinolent est jeté sans ménagement sur le couple qu'il a mené à la mort. Dans *Le Songe*, une échelle double, encombrante irruption réaliste, représente un fond de scène maladroit pour l'Interlude de Pyrame et Thisbé et des ombrelles multicolores tournoyantes animent le domaine de Titania formant un léger ballet vaporeux, permettant également des entrées et sorties de scène empreintes de magie.

Titania s'endort au son de l'accordéon dont joue Fleur des Pois, accompagnée par le chant aiglelet des autres fées ; l'actrice devenue Bianca la courtisane interprète des airs lancinants qui enivrent Cassio autant que le vin qu'on lui fait boire. Des interludes musicaux permettent à Puck de faire irruption sur scène, ou à l'action de passer vivement du Royaume des Fées au Duché d'Athènes.

Isabelle Schwartz-Gastine



Mesure pour Mesure, de William Shakespeare, trad. J.-M. Déprats, mise en scène Jacques Nichet (Production Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées), Théâtre des Gémeaux, Sceaux, 15 nov.-2déc. 2001.

> " Je voudrais redécouvrir l'étrangeté et l'ironie noire, trouble et louche de *Mesure pour Mesure* ". Le metteur en scène Jacques Nichet est parvenu à ses fins dans cette très belle mise en scène à la fois soignée et intelligente, stimulante et drôle. Dans une entrée en matière particulièrement réussie, le Duc apparaît tout de noir vêtu, à gauche de la scène, éclairé par une lumière verticale. Il tend à Escalus et Angelo deux enveloppes qui frappent par leur couleur rouge sang. Tout d'un coup, dans un grand fracas, le voilage noir qui masquait l'arrière de la scène est happé à travers une ouverture centrale dans le véritable décor qui se dévoile en un instant. Les spectateurs, surpris, découvrent l'envers de Vienne : ses bordels, leur lumière rougeoyante et les éclats de rire perçants qui s'y font entendre.

Tandis qu'Isabella s'apprête à changer de vie et se fait couper les cheveux au dessus d'une vasque qui éclaire son visage, un homme l'observe à travers la fenêtre, restant dans l'ombre. L'on devine que c'est Angelo, qui apparaît

peu après dans une tenue austère rehaussée d'une sorte de fraise blanche. Sa diction et ses mouvements nerveux et secs sont en parfaite harmonie avec le personnage pour qui il veut passer. A l'opposé, " Pompée Le Cul " amuse la galerie en se jouant de " M. Le Coude ". La traduction de Déprats fait merveille dans cette scène (2.1), qui fait passer les spectateurs d'une menace grave à une légèreté grivoise. Le plancher, fait d'un plateau circulaire, tourne alors pour amener une grande table de bois noir au centre de l'espace scénique. Angelo, grave, vient s'y asseoir. J. Nichet a choisi un acteur anglophone pour interpréter le rôle du serviteur d'Angelo, et ce dernier déclame donc son texte en anglais : " Here is the sister of the man condemned/ Desires access to you ". On regrettera dans ces scènes où les mots pèsent lourd la diction quelque peu forcée et non naturelle d'Isabella, qui gâche l'écoute du texte, très justement traduit par Déprats.

Plus avant, Pompée (dont le jeu ravit les spectateurs) dévoile ses charmes, effectuant un strip-tease qui ne le laisse qu'avec un string de cuir noir tandis qu'il est emmené en prison par Elbow. Il est suivi de près par Mistress Overdone, qui est ici un travesti boiteux affublé d'un postérieur surdimensionné. Est-ce là une comédie ou une tragédie à laquelle nous assistons ? La mise en scène de J. Nichet et les choix des acteurs nous invitent à nous poser cette question fondamentale associée à *Mesure pour Mesure*.

La fin de la pièce est particulièrement réussie. Après qu'Angelo a brûlé les lettres du Duc, le décor se soulève, laissant place au plateau circulaire précédemment utilisé, légèrement incliné. Le bois de ce plancher se fait rougeâtre par un jeu d'éclairage, comme pour annoncer un dénouement saisissant et intense. Le grand fond grisâtre et vaporeux qui apparaît à l'arrière de la scène donne l'impression que ce plateau est entouré de vide, et le fait plus saillant et plus concentrique encore. Lorsqu'Isabella fait irruption, tous les hommes (en longs manteaux noirs) sont immobiles. Elle avance, voilée, jusqu'au centre de ce cercle où le Duc l'invite à " [être] le juge de [sa] propre cause ". Démasqué, Angelo implore ce pardon qu'il n'a voulu accorder, face contre terre. Enfin, les cercles extérieurs du plateau se mettent à pivoter, Isabella et son frère se croisent sans se parler, et le Duc, seul au centre, immobile, à peine éclairé, délivre son message au milieu d'ombres qui tournent lentement, graves et silencieuses.

Guillaume Winter



Actualités

Compte-rendu de séminaire

Résumés des communications Iris

Lundi 12 novembre 2001

Jean-Pierre MOREAU (Paris III) : " Modernité de Thomas More ".

>Alors que Thomas More redoutait l'avenir, alors que cet avenir a confirmé ses craintes (apparition du pluralisme religieux, prépondérance des statuts du Parlement par rapport à la loi divine), il est plus étudié ou célébré de nos jours que jamais et le pape Jean-Paul II a fait de lui, en novembre 2000, le "protecteur des hommes d'Etat et des responsables politiques". Comment interpréter un tel paradoxe ?

L'explication tient en partie au prestige moral de l'ancien Chancelier d'Angleterre, à son refus de prêter le serment exigé par Henri VIII, au destin tragique assumé avec une dignité exemplaire jusqu'à l'échafaud (1535). Au cours des trente dernières années, il a été fréquemment pris comme référence pour exalter le courage politique (démission du ministre américain de la justice au moment du "Watergate") ou pour dénoncer des parjures (attaques contre le président Clinton en 1999). Engagée dans des combats contre les perversions ou la corruption, notre époque, en mal de repères, se tourne alors volontiers vers T. More.

Sa modernité tient aussi à son oeuvre phare, *l'Utopie*, malgré un certain nombre d'anachronismes et de (semi) malentendus, qui n'épargnent pas ses prises de position lors du schisme, mais dont il est à la fois la victime et le bénéficiaire.

Avec *l'Utopie* (1516), dont le succès ne s'est jamais démenti depuis le dix-huitième siècle, il crée ce que l'on pourrait appeler la science politique-fiction. Ce succès a longtemps reposé sur une interprétation plus que

discutable qui faisait du livre une sorte de programme politique. Dans les pays de l'Est, More a été tenu pour "un pionnier non scientifique du socialisme scientifique" et Lénine a fait ériger à Moscou un obélisque où figurait son nom parmi ceux d'une vingtaine de précurseurs du communisme (dont Marx et Engels). L'effondrement de l'Union Soviétique, loin d'atteindre la renommée de More, n'a fait que souligner l'échec d'une lecture biaisée de l'*Utopie*. Celle-ci a même retrouvé une popularité nouvelle au tournant du millénaire. Les commentateurs se concentrent désormais sur deux aspects essentiels : le genre littéraire qu'elle introduit, très moderne par sa forme si souvent énigmatique, et le mode de pensée qu'elle encourage, favorable à l'expérimentation intellectuelle. Notre époque qui est, semble-t-il, arrivée à un tournant, en manifeste le besoin.

Depuis le triomphe de la pièce de Robert Bolt, *A Man for all Seasons* (1960) et du film que Fred Zinnerman en a tiré en 1966, More est présenté comme un défenseur des Droits de l'homme. L'anachronisme est évident car, si le dissident de 1534-1535 évoque les droits de la conscience individuelle, c'est uniquement dans le cadre d'une soumission aux directives de l'Eglise catholique. Pourtant, son refus de la subjectivité, les références à des normes extérieures à l'individu n'interdisent ni le libre choix dans une situation radicalement nouvelle ni la participation à une évolution de l'Eglise. Or celle-ci, longtemps hostile aux droits de l'homme, a changé sur ce point à la fin du dix-neuvième et au vingtième siècles, en particulier sous l'influence du "mouvement personnaliste". Bolt, disciple de Camus, n'a donc pas entièrement tort de "s'approprier" More comme il dit dans la préface de sa pièce ; c'est en fait tout notre temps qui se l'approprie.

Enfin, si l'ancien Chancelier d'Angleterre meurt pour défendre la chrétienté universelle - en fait, l'Europe au début du seizième siècle - et condamne un coup d'Etat "national", on aperçoit les parallèles possibles avec notre situation actuelle où la Communauté européenne s'élabore malgré certaines résistances des Etats-nations. Les rapports entre droit communautaire et droits nationaux ne sont pas si différents de l'équilibre, recherché par More, entre le droit canon (de l'Europe chrétienne) et le droit coutumier (Common Law) anglais. La notion même de subsidiarité (Voir le traité de Maastricht de 1992) qui paraît théoriquement favorable aux Etats a presque toujours été détournée de son sens premier (critiques de MM. Séguin et Chevènement). Elle apparaît chez More, comme chez les grands penseurs du Moyen-ge (Thomas d'Aquin), pour maintenir les principes traditionnels de répartition verticale des pouvoirs qui placent l'ensemble (Chrétienté/Europe) au-dessus des parties (pays/ Etats-membres) et pour réserver au premier ce que ne peuvent pas faire efficacement les secondes. Il est vrai que Thomas More assiste à une phase inverse de celle que nous connaissons de nos jours - l'effritement, et non l'élaboration, d'un idéal supranational - mais les transpositions restent légitimes et l'on peut le juger "fédéraliste" en face d'un gouvernement anglais encore plus "souverainiste" alors qu'aujourd'hui.



Lundi 10 décembre 2001

Thierry DEMAUBUS (Université d'Artois) " Anamorphose, perspective(s) et théâtralité : de la tragédie marlovienne au masque Stuart (perspectives dépravées/ perspectives glorifiées) ".

>L'anamorphose est considérée, dès le XVIème siècle, comme un procédé perspectif extrême, de nature exploratoire qui, tout en requérant une rigueur géométrique absolue, met en question l'idée de repère. Même élucidée, l'énigme anamorphotique retient son mystère organisateur qui défie la certitude du même par le jeu de la différence et de l'écart. L'intégration du sujet dans l'espace de la théâtralité optique s'effectue sur le mode de la séduction. La stratégie anamorphotique emprunte ainsi à la tragédie le principe d'un parcours hubristique ouvrant, à la faveur d'un coup de théâtre, sur une phase de résolution. Mais l'élaboration de la stratégie du leurre conçue comme une force de résistance opposée à la dynamique du muthos induit une tension comparable à celle qui permet à l'image frontale d'une composition anamorphotique de contenir, au double sens du terme, la forme qui la dénie. Marlowe semble ainsi exposer ses héros à une perte de subjectivité qui s'apparente au sort des figures frontales des compositions anamorphotiques. Le miroir que le héros marlovien offre à sa contemplation a pour fonction de simuler la vision d'un au-delà dont la nature rédemptrice ne sert qu'à occulter la dépravation de la forme liée au processus anamorphotique. L'effet de miroir destiné à conjurer la certitude tragique du destin et de la mort théâtrale par la figuration d'un échappée en fausse perspective, révèle la nécessité préalable d'opacifier sensiblement le reflet pour mettre en scène le simulacre codé d'une vision transcendante qui, à défaut d'éclairer la conscience, l'accapare et la neutralise.

En utilisant la perspective linéaire de la Renaissance pour les décors des masques, Inigo Jones allait quant à lui transformer la forme théâtrale du masque en un tableau vivant. Outre sa fonction politique et morale, le masque assume un rôle didactique au XVIIe siècle, rôle qui consiste à enseigner par l'émerveillement et la révélation.

Jones introduit le goût italien à Whitehall. Il répand l'attrait pour la scène d'illusion où l'élément pictural s'unit à l'architecture afin d'initier un public étranger aux modèles serliens et palladiens de la Renaissance. Le masque va être le médiateur de cette initiation esthétique et culturelle. Il ne s'agit pas alors tant de savoir si la peinture avait entretenu ou non des rapports avec le théâtre que de comprendre comment le travail de la peinture avait pu aller dans le même sens qu'un travail théâtral dont le *Traité sur les scènes* de Serlio représentait un premier aboutissement. En définitive, le paysage qu'il ne pouvait que représenter superficiellement devait devenir, selon l'expression italienne " *praticabile* ", c'est-à-dire viable du point de vue de l'espace que les *masquers* pouvaient habiter et animer. Pour que cela puisse avoir lieu, c'est-à-dire pour que l'espace pictural se réalise comme espace scénique de telle manière qu'une mise en scène puisse alors ressembler à un tableau, Jones devait améliorer sa technique de la scène. Ces progrès mécaniques impliqueront des changements dans sa représentation de l'espace en général et du paysage en particulier.



Jean-Marc CHADELAT (IUFM Paris) " Bolingbroke ou l'insubordination du guerrier ".

>Henry Bolingbroke fait figure de personnage particulièrement mystérieux dont le caractère indéchiffrable contribue pour une large part à la réputation de pièce énigmatique qui s'attache depuis longtemps à *Richard II*. Ni les divers regards portés *a posteriori* dans *Henri IV* sur l'homme et son action, ni les indices contradictoires qui jalonnent sa progression vers l'usurpation du trône dans *Richard II* ne permettent en effet de lever le doute en proposant une lecture intelligible et cohérente du rebelle. Ses ambitions supposées restent en dépit de toutes les conventions dramatiques étrangement muettes, sa *virtu* machiavélique étrangement contenue en dépit de la vulnérabilité évidente du roi et sa conception de la justice étrangement expéditive en dépit de ses aspirations proclamées. L'écart irréductible entre d'une part son action, qu'une attention scrupuleuse à la succession dramatique interdit de considérer comme une réaction à l'injustice et à la tyrannie, et d'autre part, son silence déroutant après la confrontation avec les interrogations réprobatrices de York devant Berkeley, qu'une attention minutieuse au texte interdit pareillement d'interpréter comme une réticence à révéler des desseins invouables, incite à faire une lecture symbolique du personnage dans le cadre d'un antagonisme fonctionnel plus que personnel. Dans cette perspective allégorique et historique, le drame met en scène l'opposition de la force armée du vassal impatient, non habilité à s'approprier comme il le fait l'autorité de la couronne, à la souveraineté du roi consacré, incapable quant à lui de s'opposer à la force irrésistible qui entraîne son cousin. La tension dramatique croissante de *Richard II*, qui culmine avec l'abdication publique du roi captif dans son propre royaume, donne successivement à entendre et à voir l'insoumission militaire, judiciaire et politique de Bolingbroke tout d'abord sous la forme d'une révolte verbale contre l'arbitrage pacifique du roi, puis comme une rébellion armée où la force prime le droit, enfin au moyen de la conquête illégitime d'une couronne extorquée autant que recueillie. Cette insubordination originelle à l'échelle des pièces historiques anglaises apparaît inséparable de l'autonomie de l'ordre militaro-judiciaire arrachée par Bolingbroke sans que l'on puisse présumer une intention préméditée. L'aveuglement symptomatique de son action compulsive ignorant son terme devient alors inhérent à son rôle comme à sa personnalité dramatiques. Son caractère apparemment incompréhensible, qui continue d'intriguer la plupart des commentateurs, résulte dans cette optique d'une caractérisation intentionnelle de la part de Shakespeare dont le chiffre est précisément le silence et le message la puissance.



Soutenance de thèse

Laurent BÉREC (Paris III) " Fête et métamorphose dans la littérature élisabéthaine (1579-1642) "

>Au début de l'époque moderne, l'Angleterre n'avait pas encore complètement rejeté les conceptions médiévales fondées sur un syncrétisme amalgamant le christianisme à des croyances païennes. La persistance de ces conceptions archaïques ou, si l'on préfère, traditionalistes, apparaît notamment dans les fêtes et les rituels des ruraux où règne en maître le principe de la métamorphose. Une telle vision du monde persiste bien au-delà de l'époque élisabéthaine puisqu'on la trouve encore à la veille de la Guerre Civile. Ainsi, du *Shepherd's Calendar* de Spenser (1579) au *Comus* de Milton (1637), la littérature pastorale anglaise se caractérise par une forte tension entre, d'une part, un attachement intellectuel au platonisme et à l'orthodoxie chrétienne et, d'autre part,

une adhésion instinctive à une conception métamorphique de l'être. Pareille valorisation de l'évanescence conduit dans certains cas à un authentique désir de mort puisque l'auto-dissolution du sujet permet à ce dernier de se fondre dans le monde naturel, autrement dit d'embrasser différentes modalités d'existence. Prolongement, voire couronnement de la vie, la mort, loin d'être redoutable, devient dès lors un phénomène joyeux. L'oscillation entre une pensée platonicienne ou chrétienne et une pensée primitive et païenne apparaît aussi dans la croyance simultanée à deux conceptions rigoureusement antithétiques, à savoir l'adhésion au dogme de la résurrection " à l'identique " et l'inclination à envisager les métamorphoses du corps humain après la mort. La contradiction est saisissante chez des auteurs qui, à première vue, semblent de purs produits de la Réforme. Le protestantisme de Spenser, au milieu du règne d'Elisabeth, et le puritanisme de Milton, à l'aube de la Guerre Civile, s'accommodent néanmoins d'une conception décriée par l'Eglise officielle, *a fortiori* par les réformateurs les plus zélés.

Glorifiant un prétendu âge d'or, la littérature pastorale a toutes les chances de convenir à l'expression d'idées nationalistes, voire xénophobes. Dans l'Angleterre du début de l'époque moderne, la pastorale se transforme volontiers en épopée, le pastoraliste y voyant le moyen de célébrer les héros de la génération précédente dont les hauts faits contrastent avec la lâcheté censée caractériser les temps présents. Nous savons que les Elisabéthains, redoutant une invasion du territoire national, assimilaient celui-ci à une jeune fille menacée de viol. D'où l'ampleur du culte voué à la virginité de la souveraine. L'avènement d'un roi écossais, Jacques Ier, ne correspond pas fondamentalement à un changement dans les mentalités, aussi serait-il erroné de penser qu'à partir de 1603, l'Angleterre deviendrait soudain un pays pacifique et tolérant. En dépit d'une certaine ouverture au monde extérieur (voyages d'exploration, développement du commerce maritime), il existe une continuité avec le règne d'Elisabeth. L'analyse de l'œuvre d'auteurs considérés comme mineurs et souvent négligés par la critique comme par les historiens (Michael Drayton, William Browne, Sir John Davies) a permis de constater que la mer et ses symboles (Neptune et les dieux marins) renvoyaient généralement à la figure de l'étranger. En matière de xénophobie, la littérature pastorale jacobéenne s'avère, là aussi, profondément ambivalente. La mer est tantôt présentée sous les traits carnavalesques d'un homme sauvage envahisseur et violeur, tantôt sous les traits d'une déesse bienveillante et prodigue. La contiguïté des deux représentations est vraiment frappante, car un même passage exprime assez souvent - et en des termes très passionnés - ces deux idées contradictoires.

Le pastoraliste éprouve souvent un plaisir malveillant à inverser la hiérarchie sociale dans le but de souligner l'inéptie de cette inversion et *in fine* de réaffirmer le caractère intangible de l'ordre. Ce schéma n'est remis en cause que par deux auteurs, Shakespeare, et surtout Marlowe. Le même conservatisme paraît caractériser les classes populaires dans l'Angleterre du début de l'époque moderne. En effet, le pastoraliste insiste fréquemment sur l'idée que les humbles, loin de contester le principe de la hiérarchie sociale, n'aspirent qu'à remplacer les élites, ce qu'illustrent du reste les inversions rituelles des fêtes rurales traditionnelles.

Les moqueries qui accueillaient souvent les fêtes rurales et leur cortège d'inversions burlesques ou satiriques nous incitent à nous interroger sur la sincérité du pastoraliste (lui-même membre de l'élite sociale et culturelle) lorsque celui-ci, de manière souvent concomitante, se lance dans un éloge pastoral de l'existence simple et vertueuse des ruraux. Certains critiques y voient un leurre destiné à dissuader les humbles de s'emparer du pouvoir, autrement dit, un instrument d'oppression. L'idée n'est certes pas dénuée de pertinence. Certaines œuvres, en effet, constituent de véritables moyens de propagande dans lesquels le pastoraliste, flagorneur éhonté, fait un panégyrique de l'aristocratie et de ses valeurs. Cette théorie est néanmoins réductrice et tendancieuse car l'apologie des paysans et de leurs fêtes recouvre les réalités les plus diverses. Dans le cas de l'Angleterre du début de l'époque moderne, la réduction des phénomènes à des antagonismes de classes paraît donc une conception erronée.

Merci aux intervenant de nous avoir fait parvenir leur résumé.



Congrès

" SH=I=NE " *Shakespeare in European Culture*

Compte-rendu du Congrès tenu au Département d'Anglais de l'Université de Bâle (Suisse alémanique) du 14 au 18 novembre 2001.

>A l'initiative de spécialistes européens de l'œuvre de Shakespeare, un premier congrès SHINE a été organisé à l'Université de Sofia (Bulgarie) en 1993 par Alexander Shurbanov. Un second a suivi en Espagne, à l'université de Murcia en 1997, sous la direction du Professeur Ángel-Luis Pujante. Les actes de ce colloque paraîtront prochainement sous le titre *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe* (Delaware University Press). Ce troisième congrès, organisé par le Professeur Balz Engler dans la ville natale de Thomas Platter et où séjournera Erasme, a rassemblé plus d'une soixantaine de spécialistes de la Renaissance venus de tous les pays d'Europe sur des bases informelles non institutionnelles et qui, souhait des participants, continueront à le rester. Le congrès suivant est prévu en novembre-décembre 2003 à l'Université d'Utrecht (Pays-Bas). Les organisateurs sont les Professeurs Ton Hoenselaars, Paul Franssen et Jozeph De Vos, et le thème retenu est " Shakespeare and European Politics ".

Dans sa conférence liminaire, Peter Holland (Directeur du Shakespeare Institute, Stratford) a évoqué l'évolution du mot Europe au XVII^e siècle, en tant que concept politique et géographique ; il en a parlé aussi en tant que personnage de masques jacobéens, et enfin, dans le corpus shakespearien, par opposition au mot Britain, dans *Cymbeline* en particulier, et au mot England. Michael Dobson (Roehampton Institute, Londres) a brossé un panorama de la scène shakespearienne actuelle teinté de pessimisme et où il a opposé le manque d'innovation au sein du circuit professionnel de la capitale au développement actuel du secteur amateur, reflet de l'Angleterre moyenne. La traduction a fait l'objet de deux conférences : l'une avait pour but ultime la représentation théâtrale (Alessandro Serpieri, Florence), l'autre cherchait à reproduire les sonorités les plus fidèles possibles tout en sachant qu'une traduction, texte de référence, ne doit pas éclipser l'original (Alexander Shurbanov, Sofia). Le culte shakespearien a servi des idéologies diverses : en 1916, en pleine guerre mondiale, les célébrations du troisième centenaire de la mort de Shakespeare et de Cervantes ont été, en Espagne, l'occasion de discours nationalistes étayés de références tirées des pièces historiques (Clara Calvo, Murcia) ; partant de l'inauguration d'un buste de Shakespeare sur une place de Berlin nommée Shakespeareplatz en 1987, Manfred Pfister (Berlin) a développé l'idée selon laquelle le canon shakespearien servait de référence normative changeante suivant les régimes et les pays. Michèle Willems (Rouen) et Werner Habicht (Würzburg) ont comparé les diverses références qui ont contribué à l'émergence du culte shakespearien en France et en Allemagne depuis le XVIII^e siècle. Peter Davidházy (Budapest) a exploré le thème de l'interprétation liée au pouvoir en Europe de l'Est à travers le personnage de Polonius, obligé de renommer le nuage suivant le bon plaisir du futur roi, en citant, entre autres, un poète hongrois du XIX^e siècle, Arany, forcé de réécrire son autobiographie par sécurité politique, et qui aurait souhaité pouvoir appeler un nuage, " un nuage " en toute liberté. J'ai quant à moi présenté une analyse du corpus shakespearien sur la scène française, à travers le parcours déjà conséquent de deux metteurs en scène de la jeune génération, Stéphane Braunschweig et Paul Golub.

Des séminaires ont permis des discussions thématiques à partir des communications qui avaient déjà circulé entre les participants : " performance " (Dennis Kennedy, Dublin), " criticism " (Marta Gibinska, Cracovie), " translation " (Ángel-Luis Pujante), " education " (Boika Sokolova, Londres) et " iconicity " (Ton Hoenselaars). Pour d'autres détails, il est possible de consulter le site électronique de SHINE :

<http://www.unibas.ch/shine/index.htm> Un compte-rendu plus exhaustif paraîtra dans le prochain numéro de la revue d'ESSE, *The European Messenger*.

Isabelle Schwartz-Gastine



Compte-rendu

Journée des doctorants IRIS

Vendredi 15 février 2002

François Laroque prend la parole pour rappeler les erreurs à éviter dans la rédaction et la présentation de la thèse de doctorat nouveau régime, et les attentes du jury en matière d'organisation des idées et de longueur. Il fait un certain nombre de suggestions de présentation en prenant en exemple des thèses récemment soutenues dont les auteurs ont été félicités pour leurs efforts.

Claire Vial est la première des récents docteurs à faire part de son expérience et des difficultés qu'elle a rencontrées. Elle a travaillé sous la direction d'André Crépin sur le sujet " Fêtes et littérature en Angleterre au XVIe et au XVIIe siècle ". Elle souligne qu'elle a dû adopter une approche croisée histoire-littérature, mais qu'elle n'a surtout pas cherché à établir un panorama historique à partir d'un corpus littéraire. Elle évoque la difficulté de la limitation des sources primaires, et de la " vérification " des sources secondaires du XIXe siècle qui constituent dans ce domaine un prisme déformant plus que des alliés fiables. Elle indique aussi que son corpus se devait avant tout d'être représentatif et de comporter toutes formes de littératures. Enfin, elle précise que tout en reconnaissant l'apport des générations antérieures, elle a dû se garder d'idéaliser des textes tels que *Le Morte d'Arthur* mais garder une distance nécessaire face à des textes déjà maintes fois analysés.

Laurent Bérec, qui a soutenu récemment une thèse sur " Fête et métamorphose dans la littérature élisabéthaine (1579-1642) " (dir. François Laroque), évoque pour sa part les problèmes informatiques auxquels il a dû faire face, et les difficultés de relecture inhérentes à tout travail de cette ampleur.

Pascale Drouet, dont le travail achevé il y a quelques mois portait sur " Counterfeiting : la figure du vagabond dans l'Angleterre élisabéthaine " (dir. Pierre Iselin), prend ensuite la parole pour évoquer son expérience. Elle mentionne tout d'abord la difficulté de savoir lire un texte historique (un texte de loi par exemple) pour un doctorant qui n'a pas de formation d'historien, et surtout de mettre ce texte en relation avec un texte littéraire. Elle nous dit donc s'être posé la question de l'articulation des différentes sources. Elle précise avoir trouvé une ligne directrice qui lui a permis d'avoir une vision plus globale et de déterminer l'apport de chacun des textes choisis. Elle a délimité son corpus de la manière suivante : -théâtre, -brochures en prose, -textes contextuels (lois, pamphlets). Elle ajoute qu'elle a essayé de ne pas perdre de vue la littérature française de l'époque et qu'elle a voulu diversifier le plus possible les sources utilisées, tout en hiérarchisant les textes selon l'importance qu'elle leur a accordé.

Pierre Kapitaniak a lui aussi récemment soutenu sa thèse. Son sujet était " Spectres, fantômes et revenants : phénomène et représentation dans le théâtre de la Renaissance anglaise " (dir. Pierre Iselin). Il indique qu'il n'a trouvé une problématique que vers la fin de sa rédaction. Il a étudié un corpus d'environ 80 pièces sans pour autant négliger d'autres sources primaires, et souligne qu'il a voulu éviter la hiérarchisation des textes. Il a privilégié la variété des sources : théologiques, démonologiques, picturales, médicales, théâtrales, juridiques, etc. Cependant il précise qu'il lui a fallu éviter l'effet de catalogue venant d'un travail où de multiples sources sont tour à tour citées pour illustrer un point précis. Il encourage tous les jeunes chercheurs à se rendre en Angleterre ou aux Etats-Unis, et plus particulièrement à Stratford, où le Shakespeare Institute possède un fonds très riche. Il rappelle lui aussi qu'il faut, dans la mesure du possible, ne pas faire l'économie des textes continentaux (français, italiens) lorsqu'on travaille sur les XVIe et XVIIe siècles. Pour sa part, il a eu à lire un corpus d'ouvrages en latin assez important, mais qui se sont révélées indispensables, notamment les textes de médecine ou de théologie. Il insiste sur le fait qu'il a cherché à ne pas subordonner un texte à un autre, même si son analyse était centrée sur le théâtre.

Ladan Niayesh, qui a soutenu en 2000 une thèse sur les " Figures du cannibalisme dans le théâtre anglais de la Renaissance " (dir. François Laroque), indique qu'elle a travaillé pendant les deux premières années sur les sources primaires et les pièces elles-mêmes, en essayant de ne pas " réduire le sujet ". Elle suggère de commencer la rédaction de la thèse dès la fin des lectures, et ce afin de ne pas oublier ce qui a déjà avancé. Ainsi le processus de rédaction se fait au fur et à mesure et non d'une seule traite. Elle précise également qu'il faut savoir arrêter les lectures pour se contenter de ce que l'on a et passer à la phase finale de rédaction. Elle évoque la difficulté d'écrire sur des pièces soit très commentées, soit jamais commentées. Il faut, dans le premier cas, être au fait des critiques existantes, et dans le deuxième, ne pas se contenter de quelques lignes qui pourraient laisser le lecteur sur sa faim.

François Laroque reprend la parole pour insister sur l'importance d'aller rapidement aux bonnes sources afin de ne pas perdre de temps. Il rappelle que chacun a sa méthode de travail, son style, et qu'il n'existe pas de parcours typique mais que le sujet se construit. Il précise également qu'on ne saurait chercher l'exhaustivité mais qu'il faut aller à l'essentiel, tout en trouvant une méthode adéquate et un savant équilibre entre sources primaires et secondaires.

Chantal Schütz évoque ensuite ses recherches en cours, qui portent sur des mises en scène au théâtre du Globe à Londres. Ayant observé le travail des acteurs et des metteurs en scène en tant qu'assistante pour plusieurs pièces jouées au Globe, elle cherche notamment à déterminer l'influence de la structure du théâtre sur la façon dont les pièces ont été représentées. A partir de compte-rendus de répétitions, elle se livre à une analyse des mises en scène, et du travail de re-création pour les acteurs. Sa réflexion s'articule autour de la problématique de " l'authenticité ". Elle s'interroge par exemple sur la réticence des metteurs en scène à utiliser la musique. En partant du postulat que le Globe est un véritable " laboratoire " de théâtre, elle s'attache à étudier les différentes possibilités qu'offre l'espace scénique, mais aussi le travail des metteurs en scène sur la gestuelle et la rhétorique.

Anne-Marie Costantini-Cornède évoque ensuite ses recherches sur " Shakespeare à l'écran de 1979-2002 ". Elle fait remarquer que de nombreux films ont été tournés durant cette période, manifestant souvent une lecture audacieuse et originale du texte de Shakespeare, rendue d'autant plus faisable par les possibilités techniques du langage cinématographique. Elle évoque la différence entre une approche fidèle proche du théâtre filmé et un écart maximal résultant du choix du réalisateur. Elle souligne qu'elle a dû faire face à la multitude des sources critiques et que son approche a changé au fil du temps, pour se concentrer maintenant sur une plus grande prise en compte du matériau premier : le texte. Elle a également choisi de cibler des scènes pour illustrer son propos, et non de se livrer à une étude des films entiers.

Estelle Folest présente ensuite sa recherche naissante sur " La voix dans le théâtre de Shakespeare ". Elle précise qu'elle s'intéressera à la voix chantée, mais aussi à la " performance " en soi : souffle, respiration , opéra (Verdi). Elle s'attachera aussi à étudier l'oralité mais aussi la voix en tant que phénomène physique.

Selima Goubaa prend ensuite la parole pour évoquer ses recherches sur " Le pacte diabolique à la Renaissance ". Elle cherchera à interpréter des symboles magiques, démonologiques, diaboliques à travers une approche anthropologique et psychologique. Elle s'intéressera également aux métamorphoses inter-sexuelles dans le théâtre. Elle tentera de développer les thèmes du satanisme, de la magie noire et de la sorcellerie, sans perdre de vue l'importance de l'aspect vivant du langage chez Shakespeare.

Selima Lejri présente ses recherches sur la possession dionysiaque dans *Les Bacchantes* d'Euripide et *Macbeth* de Shakespeare. Elle étudie la lecture des auteurs grecs (traduits) et latins par Shakespeare, et observe les ressemblances et les divergences entre la conception de la folie chez les Grecs et à l'époque élisabéthaine. Elle souligne qu'un certain nombre de lectures l'ont tout d'abord écartée du thème qu'elle pensait initialement traiter. Elle a donc resserré le champ de ses lectures pour se concentrer maintenant sur le thème de la possession dionysiaque, et des phénomènes physiques, somatiques et mentaux. Elle entend donc avoir une lecture anthropologique et religieuse de la folie.

Vincent Broqua nous fait part de l'avancée de ses travaux sur " Shakespeare et Ted Hughes ". Il souligne qu'il est confronté à des difficultés d'organisation autour d'une problématique qui le satisfasse au stade actuel de la rédaction de sa thèse. Cependant, la difficulté majeure dont il fait part est de s'attaquer à deux poètes que 400 ans séparent. Où et comment doit-on se placer pour observer ce " grand écart " ? Son étude appartient à l'histoire de

la réception de Shakespeare au sens large, et plus particulièrement au XX^e siècle. Il doit tenter de trouver une articulation entre poésie et drame, en gardant à l'esprit l'idée que Hughes privilégie l'effet dramatique par rapport à l'effet poétique. Il s'intéresse donc aux anthologies de poésie de Shakespeare préparées par Hughes, mais également à son ouvrage *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. Il doit prendre en compte le fait que Hughes vivait en dehors du monde universitaire, mais aussi qu'il était " poète lauréat ", et lié à l'aventure du nouveau Globe et à son mécène Sam Wanamaker. La difficulté majeure qu'il rencontre est de parvenir à une comparaison qui ne mette pas en valeur la différence entre les siècles. En ce qui concerne les sources périphériques, elles sont soit légion, soit très rares. Il lui a donc déjà fallu trouver le chemin des archives, à Atlanta (Bibliothèque de l'université d'Emory), où il a pu étudier des sources primaires (des manuscrits notamment) totalement inédites, donc de grande importance.

Guillaume Winter présente les grandes lignes de son travail sur " La taverne dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains ". Il précise qu'il entend avoir une approche sociologique et littéraire. Il s'intéresse à la taverne comme lieu de vie et d'échange, dans le théâtre mais aussi dans les ballades. Il indique qu'une partie de ses recherches sont consacrées aux critiques puritaines qui voient en la taverne un espace diabolique, mais également à l'univers particulier de cet endroit (triche, prostitution, arnaque, etc.). Il indique enfin qu'il va prochainement s'attacher à démêler le vrai du faux en ce qui concerne la soi-disant présence de Shakespeare à la " Mermaid Tavern ", décrite par de nombreux biographes.

Anny Crunelle (Paris X-Nanterre) propose une synthèse de cette demi-journée dans laquelle elle remarque tout d'abord que chacun possède sa propre méthode de travail. Les questions récurrentes sont celles de la délimitation du corpus et de la période à étudier. Elle souligne que des lectures sans orientation, qui peuvent parfois sembler inutiles, finissent toujours par être profitables. Elle insiste néanmoins sur le fait que le plan et l'organisation des idées doivent fonctionner comme un moteur. Des communications lors de séminaires ou de colloques permettent également d'effectuer des synthèses qui relancent la pensée. Cependant, une maturation est nécessaire et le travail se met petit à petit en place après la phase " d'accumulation ".

Compte-rendu établi par Guillaume Winter.



A venir

IRIS

Séminaire " Renaissance(s) " du 8 avril 2002, 18h-20h :

- Estelle FOLEST (Paris III) : "La voix du conteur dans le théâtre de Shakespeare"
- Claire BARDELMAN (Toulouse) : "'Siren notes of lust' : la voix de la sirène dans le théâtre élisabéthain."

Ce séminaire sera suivi à 21 h d'un concert qui sera donné dans le Grand Amphi de l'Institut du Monde Anglophone par la formation "The Sorbonne Scholars" dirigée par Pierre Iselin (Paris IV). Ce concert est intitulé "Musique et mélancolie dans l'Angleterre d'Elisabeth I^{ère}".
Participation aux frais : 5 Euros.

CONGRÈS DE LA S.A.E.S. À METZ (10-12 MAI 2002)

ATELIER XVIe-XVIIe (François LAROQUE & Yves PEYRÉ)

Vendredi 10 mai 2002 :

o 14 h Jean-Marc Chadelat (I.U.F.M., Paris) : "Correction politique ou politique de l'incorrection ? Le cas de York dans *Richard II*"

o 14 h 45 : Yona Dureau (St Etienne) : "Thèmes et jeux métaphoriques corrects/incorrects dans *Antony and Cleopatra* et *The Tempest*"

15 h 30 PAUSE

o 16 h : Claire Bardelmann (Toulouse II) : "Politiquement incorrecte : la moresque dans le théâtre élisabéthain"

o 16 h 45 : Guillaume Winter (Paris III) : "Escrocs et tricheurs sur la scène anglaise à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle"

Samedi 11 mai 2002 :

o 14 h Agnès Lafont (Toulouse II) : "Bright Cynthia comes to hunt and revel here" (*Thomas of Woodstock*, IV.2.2069) : corrections et incorrections des métamorphoses de Diane dans le théâtre élisabéthain"

o 14 h 45 : Armelle Sabatier (Toulouse II) : "Les amours incorrectes de Pygmalion"

15 h 30 PAUSE

o 16 h : Nathalie Rivère (Toulouse II) : "Le rideau déchiré ou la tentation de la transgression : *The Rape of Lucrece* et *The Duchess of Malfi*"

o 16 h 45 : Pascale Drouet (Reims) : "Correction corporelle, inconvenance verbale: les représentations de Bedlam et de Bridewell dans *1 & 2 The Honest Whore* de Thomas Dekker"

CONGRES ESSE-6 à Strasbourg

30 août-3 septembre

Ateliers :

- - Shakespeare and the literary histories of Europe
- - Appropriating Shakespeare in contemporary Europe
- - European Shakespeares on film and television
- - Shakespeare and the European stage

