

REFLETS

n°5 - mars 2000

L Oeil sur Théâtre

Un Roméo et Juliette, mise en scène de Ricardo Lopez Munoz. Représentation du 29 janvier 2000, salle Jacques Brel, Fontenay-sous-Bois. D'après W. Shakespeare, d'après le texte de J.-M. Déprats.

>On voit d'abord sur le sol un grand cercle blanc, anneau de Saturne que parcourent les grands mélancoliques ou les grands magiciens de la pièce de Shakespeare. Car, malgré l'article indéfini de son titre, c'est bien du *Roméo et Juliette* de Shakespeare qu'il s'agit, même si des coupes ont été effectuées pour permettre des enchaînements plus faciles entre les scènes-séquences. L'échafaudage sur fond noir pourrait laisser craindre avant que ne commence l'action des acrobaties lassantes pour un public shakespearien saturé par ces prothèses souvent destinées à tromper l'ennui généré par un texte difficile. Mais pas ici. Très vite, la scène se met en mouvement et ce n'est pas à une gestuelle arbitraire et froidement esthétique à laquelle on assiste. L'échafaudage devient l'échelle de Platon et les acteurs vif-argent ou au contraire alourdis par la mélancolie suivent par leur corps le mouvement même de la pensée du texte. Jamais alors l'ennui ne paralyse l'écoute, parce que chaque mot est non seulement dit dans une élocution parfaite mais il est aussi dansé et cet accompagnement des mots par le corps crée sans cesse une distance, ironique, tragique, érotique. Le spectateur est dans un état de surprise constant. Ainsi lorsque la nourrice-narratrice (Juliette Plumecocq-Mech) raconte l'enfance de Juliette, Lady Capulet (Agnès Arnaud) mime ce qu'elle comprend de ce charabia et le sens se fait pour le spectateur que les allusions hermétiques à la numérologie pourraient intimider. Lorsque Roméo (Benoit Giros) voit Juliette (Isabelle Provendier) pour la première fois, elle est en train d'évoluer, légère comme une reine Mab, sur le cercle magique et il est suggéré que c'est en rêve qu'il la voit et que ce rêve érotique prend corps devant ses yeux émerveillés. Mais ce cercle de la conscience éveillée ou somnolente sert aussi de parcours épuisant à la lourde nourrice et c'est le long de ce périmètre que l'on emporte les cadavres. Pour mettre en mouvement le monde de Vêrone symbolisé par le père de Juliette rabelaisien et grotesque (Philippe Gaulé), il fallait un magicien-prestidigitateur. C'est ainsi que Shakespeare voyait Mercurio (Bruno Boulzaguet) et c'est ainsi que le voit Ricardo Lopez Munoz qui ne trahit pas le texte tout en innovant dans son expression. La tirade de la reine Mab est une *hysterica passio* qui culmine dans l'angoisse qu'elle crée dans un Roméo subjugué. Lorsque meurt Mercurio, son esprit demeure dans les airs et dans les gestes de prestidigitateurs que reprennent les acteurs lorsqu'ils passent du monde réel au monde des songes ou de la rêverie. Des trouvailles soulignent ce qui autrement passerait inaperçu : Roméo écrit le nom idolâtré de Rosaline sur le mur et c'est Mercurio qui l'efface. Dans les moments de sublime amoureux, de grandes tentures rouges rejoignent le ciel ou servent de rideau pour les spectacles de magie, avant de devenir de simples draps le soir des noces ou un long suaire dans le caveau. Et entre le ciel et la terre, toujours Benvolio (Arnaud Laurens) représente l'ami et le frère Laurent (Hugues Dangréaux), témoin imperturbable des ébats amoureux, joue avec le feu de manière presque espiègle sans jamais perdre la dignité qui sied à son rôle. Les acteurs acrobates se déchaînent dans les cadences houleuses ou aériennes d'une musique originale (Jeffersen Lambeye) puis doucement s'immobilisent, comme se taisent les mots dans l'émotion. Cette mise en scène est une merveille d'équilibre entre le texte et la scène.

Margaret Jones-Davies (ParisIV)

En tournée du 20/01/00 au 29/04/00 : le 7 avril, Espace S. Signoret, Vitry-le-François ; les 12-13 avril, ACB-Scène Nationale, Bar-le-Duc ; le 22 avril, salle G. Philippe, Bonneuil / Marne ; les 28-29 avril, Centre Culturel de Ris-Orangis.

*La pièce est jouée en alternance avec un spectacle pour enfants, mis en scène par R. Lopez Munoz, **La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette : 4-5-6-7/4, Vitry-le-François, 13/4, Bar-le-Duc ; 21/4, Bonneuil / Marne.***

Actualité
compte-rendu de colloque

COLLOQUE RICHARD III : 26-27 novembre 1999, Université de Lyon II.

Les actes du colloque sont parus (*William Shakespeare Richard III : Nouvelles Perspectives Critiques*, éd. F. Guinle et J. Ramel, Collection Astraea, n.10, Université Paul-Valéry-Montpellier III, 2000) et disponibles auprès de Jean-Marie Maguin : jmm@alor.univ-montp3.fr

Peter SMITH (Nottingham), "Richard III : The Unfixity of History"

>*Richard III* pose la question d'un genre, celui des pièces historiques. Que ce soit par le biais des néo-historicistes, qui n'ont cessé de souligner l'historicité du texte et la textualité de l'histoire, ou par celui de T. S. Eliot, qui en 1920 proposait une vision désenchantée de l'histoire, vue comme un labyrinthe à la croisée du mythe et de la religion, il est bon de rappeler que l'histoire est avant tout un texte. L'instabilité qui en résulte est renforcée à la Renaissance par la coexistence de diverses traditions historiographiques : historiographie classique (Plutarque), historiographie chrétienne (histoire linéaire, et non plus circulaire, allant de la création jusqu'au jugement dernier) et historiographie britannique. La pièce de Shakespeare reflète cette instabilité dans son personnage éponyme, personnage historique et acteur. L'échange entre Richard, Buckingham et le jeune Prince à propos de la Tour de Londres (III.1) oppose *history* ("upon record") et *story* ("reported from age to age") : dans la pièce, Richard et Shakespeare font clairement le choix de la fiction.

Greg WALKER (Leicester), "Richard III and the Shape of History"

>La monstruosité de Richard est emblématique de la destinée historiographique d'un homme dont l'héritage est sans commune mesure avec la durée du règne (26 mois). La difformité de l'homme est le reflet de l'histoire : les historiens se montrent aujourd'hui de plus en plus sceptiques sur la disproportion physique supposée de Richard, bien qu'elle soit présente dès 1513 chez Thomas More, soit moins de 30 ans après la mort du roi à Bosworth. L'histoire, dans l'élaboration du "mythe Tudor" est un processus de déformation du passé pour bâtir le présent. Richard est pris d'une part, entre la création de son propre personnage machiavélien et la formation de son identité (*self-fashioning*) et, d'autre part, sa soumission à l'histoire. La relation de Richard aux femmes et sa soumission à leur pouvoir prophétique montrent son échec à se forger sa propre destinée.

Ruth MORSE (Paris VII), "Richard III : Texts and Performances"

>Les différences entre le premier in-Quarto (1597) et l'in-Folio semblent indiquer l'antériorité de ce dernier. L'in-Quarto, plus court de 200 vers environ, résulte probablement d'une reconstruction collective à partir d'une représentation ; le passage de l'horloge dans le dialogue entre Richard et Buckingham (IV.2.101-20) et la rapidité de l'action indiquent un souci dramatique permanent. L'in-Folio se distingue au contraire par la précision des préfixes dramatiques et l'influence des sources. L'in-Quarto et l'in-Folio illustrent les tensions qui se jouent entre le texte et sa représentation. Il est bon de rappeler que sur scène, la pièce est encore largement tributaire de l'adaptation de Colley Cibber, depuis Garrick qui l'adopta en 1741, jusqu'à Lawrence Olivier.

Alice CLARK (Nantes), "Proportion and Disproportion in Richard III"

>Shakespeare, tel un peintre baroque, inscrit avec son personnage central la distortion au cur de la proportion. La tragédie, régie par les lois de la symétrie classique héritée d'Aristote et d'Alberti (illustrée par exemple dans les deux scènes de séduction qui se répondent de part et d'autre de la pièce, où l'échange rapide de répliques entre Richard et Anne est lui-même fondé sur un principe de symétrie) révèle en son centre un personnage hors-norme : disproportion physique de Richard mais aussi disproportion entre son apparence extérieure et ses sentiments.

Isabelle SCHWARZ-GASTINE (Caen), "Le double-jeu scénique de l'acte V, ses enjeux et implications"

>L'acte V, qui viole de façon flagrante l'unité de lieu en présentant presque simultanément les camps de Richard et Richmond sur la scène, constitue un défi pour les metteurs en scène. Les mises en scène diffèrent selon que l'on se trouve sur le proscenium du Globe ou dans l'architecture complexe du théâtre de Stratford, Ontario, avec la multiplication de ses aires scéniques. L'acte V illustre avant tout les choix idéologiques et esthétiques du metteur en scène : de la mise en scène expressionniste de L. Jessner en 1920 à Berlin (stylisation extrême et scène dépouillée), à celle de Ch. Dulin au théâtre S. Bernhardt en 1942 (avec acrobates, scène tournante et utilisation de pratiquables), de R. Planchon en 1966 à Avignon dans une mise en scène d'influence brechtienne avec force mouvements de troupe dans un décor indifférencié, à G. Lavaudant et ses deux rings de catch en 1972.

François LAROQUE (Paris III), "Richard III : le roi d'hiver"

>Richard III recycle les archétypes de la mythologie païenne, mais il est moins un roi de carnaval qu'un roi d'enfer. Son règne est celui de l'enfant-roi, monstre grandi trop vite, devenu lui-même bourreau d'enfant. Richard entouré des évêques dans la scène III reprend la parodie festive du "boy bishop", couronné puis détrôné traditionnellement du 6 au 28 décembre. L'uvre noire de Richard inverse le cours du temps et les signes. L'étrange concomitance tout au long de la pièce entre *womb* et *tomb* n'est qu'un exemple de cette grammaire à l'envers dont Richard se délecte avec ses équivoques. L'érotisme macabre de la scène de séduction avec Anne

préfigure les images de maternité monstrueuse qui dominent la pièce. La naissance est l'anti-chambre de la mort et la mort une naissance à rebours, avec la Tour de Londres et son ventre de pierre où naissent les trépassés. Le ventre maternel devient la bosse grotesque de la difformité de Richard ("bear", III.1.127 ; 131).

Marie-Christine MUNOZ (Montpellier III), "'The Lamentations of poor Anne' : du bon usage de la rhétorique funèbre dans *Richard III*"

>La lamentation, et ses formes dérivées que sont l'élégie et la plainte, reposent sur des conventions définies dans les arts poétiques de la période. L'éloge funèbre prononcé par Anne au début de la pièce se situe dans la tradition de la représentation de la Passion du Christ dans les cycles médiévaux. Anne, en pleureuse, et le corps du roi, qui acquiert le statut de relique avec l'ouverture spontanée de ses blessures, sont les deux protagonistes de cette rhétorique du sang et des larmes. Alors que la scène II.2 formalise les éléments d'une tradition en inscrivant la souffrance évoquée dans un registre marial, la scène IV.4 propose une variation sur l'art de la lamentation, maintenant exprimée sur un mode polyphonique. Elisabeth, la duchesse d'York et Margaret transforment la scène traditionnelle de lamentation en scène offensive : les veuves éplorées deviennent des harpies, privilégiant invectives et accusations. Dans une mise à nu des codes poétiques, Shakespeare oppose aux larmes sacrées d'Anne, le contrepoint parodique des larmes de crocodile de Richard, et la pétrification du regard meurtrier du basilic.

André LASCOMBES (Tours), "*Richard III et la mémoire du théâtre anglais de la tradition*"

>On a coutume d'attribuer l'utilisation du temps et de l'espace dans *Richard III* à l'influence du théâtre ancien : les cycles du théâtre médiéval et les premières Moralités se caractérisent par leur temporalité irrégulière et la versatilité de leur espace théâtral. Si *Richard III* est loin des conflits bipolaires entre le bien et le mal présentés dans les Moralités - la pièce oppose au contraire différentes représentations du mal -, la pièce hérite de la conception fragmentaire du personnage du théâtre ancien, dont les mutations et revirements ne sont pas toujours expliqués. A cette mutabilité, s'ajoute la disjonction entre les personnages et les acteurs, et la multiplication des personnages pour le même poste actoriel (deux évêques, deux meurtriers, deux princes, etc). Même si Richard et Margaret rappellent les monstres des Mystères et des Moralités, Shakespeare se démarque de ses prédécesseurs en introduisant l'ambiguïté et en majorant l'importance des témoins. Enfin, comme le théâtre médiéval, dont il ne faut pas exagérer le didactisme, *Richard III* s'appuie largement sur l'empathie et la connivence avec le public.

Christine SUKIC (Dijon), "*Richard III : rhétorique des passions et discours politique*"

>Le désir de vengeance et la colère sont les passions dominantes dans les classifications proposées par les traités classiques. La rhétorique des passions dans *Richard III* reprend une logique de comptabilisation et de symétrie, ainsi qu'une hyperbolisation systématique. Si le vengeur sénéquéen dissimule ses passions pour mieux accomplir sa vengeance, Richard n'est pas le colérique que décrit Sénèque dans son *De Ira*. Son seul accès de colère, momentané, se limite à la scène IV.2, et cette faille passionnelle est le signe de son humanité. Richard, sujet non passionné, sait en revanche feindre la passion. Comme l'hypocrite et l'acteur, il utilise l'art de l'apparence. La pièce propose ainsi une esthétique paradoxale des passions, opposant l'incapacité passionnelle de Richard aux personnages féminins figés dans les clichés sénéquéens de la passion vengeresse.

Pierre SAHEL (Aix), "*La guerre*"

>Malgré le renoncement officiel à la guerre qui ouvre la pièce, l'esthétique de la guerre reste omniprésente. Les joutes rhétoriques entre Margaret et Richard, le royaume devenu "this slaughterhouse" nous rappellent que la guerre, "grim-visaged war", s'est seulement travestie en paix. Le combat proprement dit se limite à une seule bataille et à deux brèves scènes si l'on exclut les préparatifs, mais c'est une véritable atmosphère de guerre froide qui règne à la cour yorkiste pendant les quatre premiers actes.

Pauline BLANC (ENS Lyon), "*Richard III, personnage-vice protéiforme*"

>En affirmant sa parenté avec le personnage médiéval du Vice, *Iniquity* (III.1), Richard endosse tout le poids d'une tradition dramatique. Il ne représente certes pas une notion abstraite comme son prédécesseur médiéval, il est l'incarnation du mal pur, mais le recours aux appartés actionne la mémoire collective. La dissimulation du vice sous les couleurs de la vertu, son auto-présentation dans la première scène, sa propension à danser et chanter dans les moments d'affliction, comme dans la scène de séduction avec Anne et son étrange danse macabre autour du corbillard, rappellent les gesticulations des Vices médiévaux. Richard fait cependant éclater le cadre de l'ancien : il est un personnage protéiforme et sa maîtrise du double-langage et des *double-entendre* l'éloigne des conventions du genre.

Charles WHITWORTH (Montpellier III), "*I would I knew thy heart' : Rhetorics of seduction in *Richard III"** >*Richard III* s'articule autour d'un événement crucial, le couronnement de Richard, qui délimite deux parties

bien distinctes et très inégales. L'entrée de Richard roi (IV.2) signale le début immédiat de ses revers. La chute, dans la deuxième partie, est aussi soudaine que l'ascension avait été progressive et méticuleuse dans la première. Dans la seconde partie, Richard perd la maîtrise du temps. Cette structure binaire est soulignée par des scènes parallèles qui se répondent d'une partie à l'autre : scènes de prophétie avec Margaret (I.3 et IV.4), scènes de meurtre (ceux de Clarence et des jeunes princes), et scènes de séduction avec Anne et Elisabeth. Si dans ces scènes, la rhétorique de la séduction est la même, le statut de Richard a changé. Le comédien est devenu un personnage historique, et l'équilibre des forces est modifié : le séducteur ne parvient plus à séduire, il a perdu.

Gisèle VENET (Paris III), " Richard III entre mémoire et histoire : le corps écrit "

>Dans *Richard III*, c'est par le corps que s'écrit l'histoire. Le corps de Richard est le produit d'une écriture, d'une mémoire des textes, de l'historiographie Tudor. Les corps se donnent à lire, du corps monstrueux de Richard, écrit comme *legenda*, aux cadavres, comme celui du roi, qui semblent toujours avoir le dernier mot. Richard et Buckingham, qui explorent l'art du comédien, connaissent la physiologie des passions et le langage du corps. La manipulation des âmes passe par celle des corps. La pièce révèle le rapport paradoxal de l'histoire à la mémoire, mêlant amnésie collective et hypermnésie idéologique. Dans le songe de Clarence, le *memento mori*, de méditation métaphysique, devient agression physique de la conscience. La terreur de la mort entraîne une somatisation de la mémoire, hyperesthésie qui provoque une hypermnésie, comme plus tard, dans le songe de Richard avant la bataille, la somatisation de la conscience révèle l'âme sous l'habit trop opaque du comédien.

Michelle VIGNAUX (Versailles- St Quentin) "La Couronne et la Cité"

>L'opposition entre Richard et le *Lord Mayor* à l'acte III illustre les tensions entre deux sources d'autorité, la Couronne et la Cité. La parodie du plébiscite qui se joue dans les scènes 5 et 7, où alternent scènes publiques et huis-clos, contrebalance l'absence notable de la scène de couronnement de Richard. L'apparition du futur roi entouré de deux évêques donne une dimension allégorique à la scène, en évoquant les *pageants* qui précédaient traditionnellement la cérémonie du couronnement. La "mise en scène" qui permet ici à Richard d'emporter le soutien du *Lord Mayor* était déjà présente dans la scène 4 : le "if" qui coûte la vie à Hastings est un écho de celui qui précipita la condamnation de Thomas More.

résumés de S.Lemercier

On trouvera également :

J.-M. Maguin, "*Richard III and the Vogue of the History Play*" ; Y. Dureau, "*Richard III* : Libre arbitre et raison d'état ou causalité divine ; une pièce en tension entre *Le Prince* et le livre des rois et les textes des prophètes" ; G. Mathis, "Le miroir dans tous ses éclats dans *Richard III*" ; ainsi qu'une bibliographie sur *Richard III*, établie par D. Goy-Blanquet.

Dans le cadre du colloque, la troupe du théâtre Lumière a présenté sa dixième production, *Mankind* (c.1470) mis en scène par Francis Guinle et joué avec beaucoup d'enthousiasme et de professionnalisme par des étudiants de l'Université Lumière-Lyon 2.

>contact : Francis.Guinle@univ-lyon2.fr

AUTOUR DE RICHARD III : Samedi 15 janvier 2000, ENS de Fontenay-St-Cloud.

Franck Lessay (Paris III - Sorbonne Nouvelle) : "Michel Foucault et la révolution anglaise"

>Lors d'un cours au Collège de France, "De la guerre des races au bio-pouvoir" , M. Foucault a présenté l'hypothèse selon laquelle le discours de la Révolution Anglaise du XVIIe siècle serait à l'origine de la guerre des races. Il voit dans le mythe du joug normand (mythe qui repose sur l'idéalisation de la période qui précède 1066 et selon lequel l'avènement de Guillaume aurait représenté la confiscation des libertés et des privilèges dont jouissaient les Saxons) une ébauche de la théorie de la guerre de races. Foucault interprète la contestation révolutionnaire du pouvoir monarchique comme une volonté de rétablir les droits nationaux perdus. Cet argument est en effet présent chez une partie des révolutionnaires, les Niveleurs, et son importance a été mise en évidence dans les analyses de l'historien marxiste Christopher Hill. Non seulement Foucault présente comme un savoir ce que Hill présentait comme une théorie, un mythe, mais il reprend aussi de façon paradoxale son lexique et sa thèse selon laquelle la monarchie parlementaire qui triomphe lors de la Glorieuse Révolution est celle qui convient à la classe marchande. Les conclusions de Foucault sont liées à une phase désormais dépassée de l'historiographie contemporaine anglaise qui repose sur un certain nombre de points discutables : les extrêmes que sont les Niveleurs sont considérés comme représentatifs de l'ensemble du mouvement révolutionnaire, les

Puritains sont un peu trop rapidement identifiés comme révolutionnaires, et l'opposition entre Cour et Parlement est exagérée. Cette interprétation de la révolution anglaise a été largement nuancée ces vingt dernières années et tend plutôt désormais à identifier comme cause de la révolution une volonté de rationaliser le gouvernement des trois royaumes qui se heurte à la faiblesse structurelle de la monarchie. Il semble donc que Foucault se soit livré à certaines approximations, notamment lorsqu'il identifie la *Common Law* à la loi du seul peuple saxon alors qu'elle représente la synthèse de l'ensemble des lois des peuples breton, romain, saxon, danois et normand. Il a également unifié la doctrine des Niveleurs alors que des dissensions internes sont perceptibles dans la littérature pamphlétaire où les ancêtres saxons ne sont jamais idéalisés en terme de race. L'idéal des Niveleurs n'est pas spécifiquement saxon mais ouvertement universaliste : c'est aux "Sons of Adam" qu'ils s'adressent. Le concept de guerre des races élaboré par Foucault pose dès lors problème, d'autant que sa définition repose sur un clivage entre deux groupes n'ayant ni la même langue, ni la même religion. Or à l'époque de la conquête normande, saxons et normands partagent la même confession. Le lien que voit Foucault entre les formes de racisme biologique du XXe siècle et le discours des révolutionnaires anglais au XVIIe siècle semble donc problématique, à moins d'accepter de définir le mot race dans un registre métaphorique. D. Lemonnier

Gisèle Venet (Paris III - Sorbonne Nouvelle) : "Humeur d'encre dans *Richard III*"

>Dès les premières lignes, *Richard III* nous rappelle le statut paradoxal du texte théâtral, pris entre oralisation et effacement du texte (effacement manifeste dans l'ambivalence du *son/sun of York*), et une stylisation qui relève d'une sur-écriture. L'humeur d'encre dans la pièce, c'est l'écriture de la mélancolie, celle du tyran Richard, qui dès l'ouverture, présente son corps comme corps écrit. L'humeur d'encre de ce démon noir ("black magician", I.2, "cacodemon", I.3) se manifeste également dans le processus de démétaphorisation de l'écrit : quand il offre sa poitrine à Anne, Richard détourne les conventions pétrarquistes en prenant à la lettre les poncifs du discours amoureux. *Richard III*, comme ces autres écrits d'humeur d'encre que sont les traités de T. Bright (1596) et R. Burton (1621), propose l'écriture d'une conscience : Richard se présente toujours comme écriture à la fin de la pièce ("My conscience hath a thousand several tongues and every tale condemns me for a villain", V.3.194-96), mais à la haine de soi, caricature menaçante du "connais toi toi-même" que proposait le premier monologue, Richard substitue une nouvelle devise de l'être tragique, "Deviens ce que tu es".

Richard Wilson (Lancaster) : "*Richard III Shakespeare and Ferdinando Stanley, Lord Strange*"

>Un faisceau convergent de faits permet de replacer *Richard III* dans le contexte de la résistance catholique à Elisabeth. On peut ainsi rappeler que la source principale de Shakespeare est Th. More, via les chroniques d'Ed. Hall. Shakespeare appartient probablement à l'époque à la troupe des comédiens de Henry Stanley, Lord Strange, quatrième Comte de Derby, famille dont il ne faut pas sous-estimer l'importance à l'époque : Ferdinando, qui devient le cinquième Comte de Derby à la mort de son père en 1594, est élevé comme un éventuel successeur de la reine Elisabeth. La modification des sources dans la pièce de Shakespeare, avec le rôle déterminant pris par Stanley dans la bataille de Bosworth (c'est lui qui arrache la couronne du front de Richard), ne peut-elle pas se lire alors comme une prise de position ? Elle magnifie le rôle des Stanleys face à la tyrannie, mais peut-être s'agit-il aussi d'une attaque contre William Cecil, Lord Burghley, principal conseiller d'Elisabeth, surnommé "the little hunchback", ce qui lui valait alors d'être continuellement associé à Richard III par ses contemporains. Le sanglier, *boar*, qui perturbe les nuits de Stanley (III.2), n'était dans les éditions antérieures à 1612 qu'un *bear* l'hypothèse d'une erreur typographique ne peut-elle pas alors plutôt se lire comme une simple mesure de prudence ? S. Lemerrier

Jonathan POLLOCK (Perpignan), "Shakespeare's Marx Brothers : *Henry VI et Richard III revus à l'aune de *Duck Soup* et du Séminaire VII de Jacques Lacan*"

>"The sons of York" - Ned, Rutland, George et "Dicky-boy" - entretiennent des correspondances insoupçonnées avec les Marx Brothers. Comme Chico et Harpo, Clarence et Richard font preuve d'une apparente complicité ; comme Groucho (le dictateur jouisseur de *Duck Soup*), le roi Edward se passionne pour les veuves et les femmes mariées. Chico et Clarence sont parjures ; le Vice Richard et le clown Harpo travaillent silencieusement à la dissolution de l'ordre. La fameuse scène du miroir dans *Duck Soup* est emblématique de la relation spéculaire qui réunit Richard à Edward : Richard ne jouit pas, sauf à capter son reflet dans "this son of York" . L'analyse de ses mots d'esprit (naught, abjects etc.) laisse entrevoir un désir étayé sur celui de son frère. Mais si Edward représente aux yeux de Richard le "moi idéal", l'identification qui fonde "l'Idéal du moi" se cristallise autour de la figure de Richard of York. Du coup, Richard révèle la vérité du désir de son père. Une sorte d'apathie proto-sadienne lui permet de s'approcher du "champ innomable du désir radical", le champ de la destruction absolue. Ce qui détermine Richard comme sujet aux désirs vilains l'entraîne au-delà du Bien et des biens, au-delà du principe de plaisir jusqu'à ce point inouï où il venge "myself upon myself" et s'abîme dans le soi-même comme manque absolu à soi. J. Pollock

Congrès de la SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE : 3, 4 et 5 février 2000 : Shakespeare et la France

George STEINER (Churchill College, Cambridge) : "L'imprévoyance du Docteur Cottard"

>Le seul tort du docteur Cottard est de ne pas avoir lu les œuvres de Shakespeare, lecture qui n'a pas non plus été essentielle pour Proust. Il est ainsi des rendez-vous manqués dans l'histoire des lettres. Racine est l'autre grand auteur français qui aurait pu être lecteur de Shakespeare, avec toutes les conséquences que l'on peut imaginer sur son œuvre. Il existait en effet trois exemplaires des textes de Shakespeare dans l'entourage immédiat de Louis XIV, l'un dans la bibliothèque du roi, l'autre dans celle de Fouquet, et le troisième à la cour en exil des Stuart à Versailles, mais tous en anglais, langue que ne lisait pas Racine, et la première traduction française ne date que de 1746. Il faut attendre le romantisme pour voir en France le premier grand moment shakespearien, véritable "bardolâtrie" à laquelle participent Vigny, Berlioz et Hugo. Berlioz crée son *Roméo et Juliette*, avec Lorenzaccio, Musset rend hommage à Hamlet et les pièces de Shakespeare inspirent plus d'un tableau de Delacroix.

S'il est un Shakespeare en France, c'est le premier Claudel, celui de *La ville* et de *Tête d'or* et de quelques moments de grâce purement shakespeariens comme le monologue de l'actrice à la scène 6 de la quatrième journée du *Soulier de satin*. L'écart entre Shakespeare et la France reste cependant profond et la réception de Shakespeare en France est à la fois plus tardive et d'une ampleur moindre que dans les autres pays d'Europe (Allemagne, Russie, Italie). Face à cette problématique de l'écart, un certain nombre d'hypothèses sont possibles. Le tempérament français et son peu de goût pour le mélange du tragique et du comique en est la première cause possible. Les exceptions à cette rigueur des genres sont rares dans la littérature française (Rabelais, Céline, Claudel) et seule *L'illusion comique* de Corneille relève d'un mélange des genres qui évoque le caractère infiniment hybride du théâtre shakespearien. Dans la juxtaposition shakespearienne du tragique et du comique, ce sont deux métaphysiques qui s'affrontent, deux conceptions du monde dont l'association reproduit la "vulgarité" de la vie où tout se mélange. L'héritage de la *civilitas* romaine qui fait probablement que l'esprit français associe tout discours littéraire à un contexte historique, religieux ou politique et le transforme en prises de position systématiques est le second facteur possible de l'existence de cet écart. Cette dimension est absente de la littérature anglaise et de l'œuvre de Shakespeare qui ne nous livre rien de ses convictions religieuses ou politiques. Les diverses tentatives de récupération idéologique visant à faire de l'œuvre du poète un manifeste proto-celtique, catholique ou autre ne sont qu'une série d'hypothèses fantaisistes. Le troisième obstacle à la réception de Shakespeare en France est sans nul doute la barrière linguistique, et il n'est que de confronter le vocabulaire de 24 000 mots de Shakespeare avec les 2000 mots de Racine pour s'en convaincre, ou encore d'opposer la souplesse du pentamètre iambique à la rigidité de l'alexandrin. Ces deux différences quasi-insurmontables expliquent probablement les quelque 2521 tentatives de traductions de Shakespeare en français (chiffres du CNRS). George Steiner avoue cependant son scepticisme à l'égard de ces trois hypothèses, dans la mesure où la barrière linguistique est tout aussi importante avec la Russie ou l'Italie, pays qui ont pourtant connu le même engouement pour le poète anglais, *Othello* et le *Falstaff* de Verdi surpassant même les pièces qui les ont inspirés. L'exemple de Hopkins traduit par Leyris montre en outre que la barrière linguistique avec le français n'est pas un critère suffisant. Rendant hommage aux traductions récentes d'Yves Bonnefoy et de Jean-Michel Déprats (en particulier pour *Henry V*), G. Steiner conclut en suggérant que la rencontre de la France avec Shakespeare n'en est peut-être qu'à ses débuts.

>La communication a donné lieu à un débat avec la salle dont nous reproduisons quelques extraits :

- À propos de la barrière linguistique, Jean-Marie Maguin reprend les exemples de l'italien et du russe cités par G. Steiner pour insister sur leur caractère accentuel qui les rapproche de l'anglais, tandis que le français est une langue non accentuelle. La grande réussite des mises en scène de Peter Brook aux Bouffes du Nord résiderait alors dans le fait que ses acteurs parlent tous le français avec un fort accent résiduel, rajoutant ainsi au texte une dimension que la traduction lui avait fait perdre. G. Steiner indique qu'un tel argument reste difficile à prouver.
- Robert Ellrodt regrette l'emploi par G. Steiner du mot "vulgarité" qu'il associe à l'émergence de la bourgeoisie, caractéristique anachronique pour l'Angleterre élisabéthaine. G. Steiner précise qu'il l'utilisait dans le sens de *vulgus* pour définir son caractère hybride.
- Jean-Michel Déprats évoque Beckett et demande à G. Steiner quelle position il lui attribue par rapport au génie shakespearien. G. Steiner insiste sur l'auto-traduction miraculeuse dont Beckett était capable, réussissant même à traduire l'intraduisible, la pointe de la blague. Par son extrême économie, il le rapproche davantage de Racine que de Shakespeare.

Rencontre avec Jean-Louis Benoit (metteur en scène et directeur du théâtre de l'Aquarium) et Philippe Torreton (interprète d'Henri V).

>Jean-Michel Déprats lance le débat en rappelant qu'avant 1999, *Henri V* n'avait jamais été joué en France et il

souligne que les aspects anti-français de la pièce ne sauraient tout à fait expliquer cette situation puisque ce même aspect patriotique se retrouve dans *Henri VI*, ce qui n'a pas empêché son adaptation en France. Philippe Torreton récuse l'étiquette patriotique donnée à la pièce par la critique parisienne qui révèle sa méconnaissance du texte érigée en opinion, et il insiste sur la nécessité de re-lire le texte.

Jean-Louis Benoit dénonce également cette approche réductrice, peut-être influencée par le film de Laurence Olivier de 1944, qui était une version tronquée du texte shakespearien. Il rappelle qu'il s'agit de la seule pièce héroïque de Shakespeare où le protagoniste connaît un trajet ascensionnel et une fin heureuse, et il met en avant l'ambiguïté d'Henri V, roi porteur d'une couronne usurpée comme Richard III, roi qui se glisse parmi ses troupes vêtu en soldat et s'interroge sur sa condition, roi qui a peur. J.-M. Déprats suggère que cette scène fonde, dans la pièce, un nouveau contrat national. J.-L. Benoit évoque le double miracle qui se produit dans la pièce : le prince se métamorphose en roi après la débauche de sa jeunesse et la victoire de la bataille d'Azincourt, victoire due à Dieu, ce qui fonde sa légitimité royale. P. Torreton insiste sur l'ambiguïté : le roi interroge sans cesse son statut de roi, au sein d'une pièce où tout est à double tranchant. À la veille de la bataille, lorsqu'il se glisse parmi ses troupes, c'est son compagnon de débauche, perdu de vue depuis des années, Pistolet, que le roi rencontre. Devant Harfleur, lorsqu'il énumère la liste des sévices que subiront les habitants s'ils refusent de se soumettre, le discours du roi révèle une complaisance vis-à-vis de l'horreur de la guerre. P. Torreton rapproche en cela Henri V du personnage du capitaine Conan qu'il a interprété dans le film éponyme de B. Tavernier. La question des enjeux de la mise en scène est ensuite évoquée par J.-L. Benoit. Il trouve la pièce moins complexe qu'on ne s'accorde généralement à le dire, puisqu'elle montre l'histoire qui se transforme en légende. Le trajet de l'intrigue est simple, depuis l'exposition des causes économiques et politiques de la guerre, la mise en place des obstacles (les traîtres, puis Harfleur et son siège, enfin la maladie), jusqu'à la victoire finale. Ce parcours est tracé à gros traits, comme le Chur le répète régulièrement. On ne sait rien de la stratégie d'Henri V pour parvenir à cette victoire. C'est sur l'histoire qui se transforme en légende que la mise en scène a voulu mettre l'accent, d'où le recours à une imagerie médiévale rappelant l'enluminure, marquée par l'absence de perspective, choix qui n'est pas sans présenter des points communs avec ceux de Laurence Olivier. J.-M. Déprats pose alors la question du rôle de l'espace à P. Torreton en lui demandant quelles adaptations ont demandé les espaces infiniment différents de la cour d'honneur d'Avignon et de la Cartoucherie. P. Torreton reconnaît que l'espace d'Avignon n'est pas réellement adapté au spectacle théâtral et impose un certain nombre de contraintes. À la suite d'une question de Christian Biet sur son travail de préparation et sa technique éventuelle de diction, il place la lecture du texte au cur du travail d'acteur. Pour ce qui est de la diction, c'est le sens qui prévaut et son travail de préparation consiste à lire le texte pour le comprendre en profondeur, être capable de percevoir les raisons des choix du dramaturge, le statut d'un monologue dans une scène. Il s'agit de jouer, par exemple, la trahison et non les allitérations, si réussies soient-elles. Pour Henri V, P. Torreton a effectué ce travail sur une période de neuf mois et il se dit frappé par le souci constant des personnages d'être compris, de prouver quelque chose. Chaque personnage a un enjeu énorme à défendre, et c'est cela qui pour lui fait du théâtre de Shakespeare un théâtre de prise de parole.

Gisèle VENET (Paris III) : "Shakespeare et les baroques français"

>La France, quasi-réelle dans les pièces historiques, est présente à travers des images plus diffuses dans *Love's Labour's Lost*, *All's Well That Ends Well* et *As You Like It*. Dans les pièces historiques, deux types de rapports sont possibles entre les espaces français et anglais : soit leur présence conjointe comme dans l'image d'héraldique d'*Edward III* (III.1.73-75), soit deux espaces antithétiques avec une mythification de l'Angleterre comme dans le discours de Gaunt dans *Richard II*. L'Angleterre s'apparente alors à un lieu clos naturellement protégé et révèle un imaginaire shakespearien de la nostalgie. Ce repli sur un monde clos est une constante que l'on retrouve dans 1984 d'Orwell. Shakespeare revient sur l'histoire des conflits entre les deux pays, insiste sur la perfidie des Français dans *1 Henry VI* et fait de l'alliance avec la France par le mariage avec Marguerite d'Anjou la cause de l'infection qui a pénétré dans le camp anglais (2&3 *Henry VI*). Deux pièces épiques, *Edward III* et *Henry V*, présentent deux conquêtes heureuses où l'espace est à la fois structure dramatique et thématique. La France est reconquête du territoire perdu et élargissement de l'espace dans *Henry V* ; dans *Edward III* l'aventure épique repose sur la revendication d'un espace ouvert alors que l'Angleterre représente le confinement. La conquête de la France est sacralisée et requiert une ascèse morale, d'où la mise à l'épreuve d'Hal. Edward est lui aussi soumis à son désir pour une femme mariée et doit accomplir une ascèse morale. La reconquête fonctionne donc comme un roman de chevalerie et les mêmes termes empruntés au lexique du tournoi se retrouvent dans les deux pièces. L'imaginaire d'un espace ouvert, lié à l'exil et à l'hiver, s'oppose à l'imaginaire du lieu clos. C'est un autre visage de la France que présentent les comédies. La forêt d'Arden dans *As You Like It* relève d'une tradition littéraire où les conventions de l'amour pétrarquiste sont renversées. C'est un Eden d'après la Chute où l'exil signifie la rencontre avec l'hiver, un hiver éminemment didactique. L'ambivalence de la liberté de l'exil est soulignée, la pastorale est littéralisée et une ascèse sérieuse et joueuse est nécessaire. Dans *Love's Labour's Lost*, à travers Navarre et la princesse de France, Shakespeare se livre à une dérision de la poésie amoureuse codifiée à travers une sorte de conte d'hiver avec le masque des Moscovites et se prive des conventions littéraires, manifestant son caractère baroque. Dans *All's Well*, c'est la subversion de la cour d'amour pétrarquiste qui est au cur de la

démarche shakespearienne. La pièce présente l'aboutissement de la subversion, devenue littérale avec une Hélène sans beauté, figure hybride, Diane-Vénus de l'érotique baroque.

Julia KRISTEVA (Paris VII) : "Le temps du couple ou l'amour à mort dans *Roméo et Juliette*"

>*Roméo et Juliette* épure et humanise la conception traditionnelle du couple occidental qui trouve son origine dans le Cantique des cantiques où c'est une femme qui prend la parole, et *Tristan et Yseult*, qui mêle la mystique cistercienne et le grand chant courtois laïque du *fin amor*. L'amour est avant tout une langue d'amour. *Roméo et Juliette* présente le couple comme défi à la loi sociale en insistant sur la proximité du couple avec la mort. La loi de l'église indispensable à l'amour du couple est une loi idéale qui s'oppose aux lois sociales. Pour la psychanalyse, la loi relève d'un double régime, celui du moi idéal, de l'*auctoritas*, et celui du surmoi économique, politique et historique qui représente la contrainte sociale. Ces lois sont co-présentes. Or l'amour est à la fois hors la loi et il a besoin d'une légalité idéale. La loi sociale est mortifère pour l'amour et fait du couple un couple damné dont l'amour est impossible. Le temps linéaire est suspendu par la violence du désir et le hors-temps de la passion. C'est un amour qui a besoin d'une loi à transgresser. Le lyrisme de la pièce fait de l'amour un chant, comme dans *Astrophil et Stella* de Sidney, à ceci près que Shakespeare pratique l'auto-référence. L'amour lié à la mort met l'instant en valeur, alors que l'amour désir relève d'un temps sauvage. La pièce présente le symbolisme gothique de la Mort avec l'amour solaire et aveugle. Le soleil, c'est l'irreprésentabilité du discours amoureux et la métaphore nocturne représente l'amour condamné dans le temps. La métaphore solaire masculine se mue, dans le discours de Juliette en une nuit morcelée qui symbolise son désir inconscient. Le lien entre désir féminin et mort explique sa mélancolie intrinsèque, la nuit symbolisant l'inconscient féminin le plus refoulé. La vitalité est représentée par la nourrice et Mercutio. La Mort apparaît bien dans le texte, mais il s'agit d'un faux-semblant. Les corps faussement morts de Roméo et de Juliette sont beaux mais la scène finale souligne leur séparation puisque c'est la mort qui leur apporte une jouissance dissociée de l'être aimé. Cependant, la pièce réalise bien un salut par le couple puisqu'ils ne nous semblent pas morts mais seulement endormis. Le drame de la mort du fils à travers Roméo, mais aussi Juliette qui est seule héritière du nom de ses ancêtres, est peut-être lié à la mort du fils de Shakespeare, de même que la mort de son père en 1601 détermine *Hamlet*, pièce où aucun couple ne tient, et que la mort de sa mère entraîne la publication des *Sonnets* qui célèbrent l'amour homosexuel. La psychanalyse nous apprend que le désir de maintenir un couple se rattache au rêve de parents idéaux avec une image de la mère comme lieu stable, image éminemment ambiguë dans *Roméo et Juliette*. Dans la scène finale, l'amour-mort est malgré tout vu comme sommeil, de même que la mort irrémédiable. Le thème du somnifère annonce ce sommeil, et c'est ce sommeil des amoureux qui assure l'identification primaire apaisante avec le couple stable des parents. Le sommeil est ainsi l'instrument de la réparation narcissique et le mode de représentation qui fait du plaisir esthétique un défi au temps.

Jean-Michel DÉPRATS : "'I cannot speak your England' : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V*"

>*Henry V* est de loin la pièce la plus polyglotte de Shakespeare et certains passages en français posent des problèmes de traduction presque insurmontables, sans parler des jeux de mots bilingues dont certains défient la compréhension. Les accents régionaux de la scène 3 de l'acte III ne peuvent être rendus de manière satisfaisante en français, d'autant que ces dialectes régionaux ne présentent dans la pièce aucune authenticité linguistique. Il s'agit d'un parler stylisé et le choix de certains traducteurs de transposer ces passages en français avec des accents régionaux français conduit parfois aux limites de l'absurde. C'est à l'acteur d'adopter des particularités de prononciation et non au traducteur de lui en imposer. Jean-Michel Déprats s'est donc efforcé de reproduire les déformations de l'anglais normatif du roi par certains personnages, sans pour autant céder au mirage des parlers artificiels. Quant aux scènes françaises, le français n'y apparaît que de manière stylisée. Il est nécessaire de connaître les deux langues pour saisir les jeux de mots, et dix-huit des vingt-trois scènes de la pièce se déroulent en France. Alors que les répliques des personnages gallois dans *Henry IV* se déroulent hors texte, *Henry V* juxtapose deux conventions, celle de la barrière linguistique et celle qui fait que les personnages français s'expriment en anglais. Le problème est donc de traduire le français de Shakespeare en français d'aujourd'hui, solution adoptée par J.-M. Déprats pour la mise en scène de Benoit, contrairement au sous-titrage qu'il avait réalisé pour le film de Brannagh. Le français de Shakespeare ne présentant qu'un très faible degré d'authenticité linguistique, c'est au travail scénique et à la gestuelle qu'il revient de surmonter les obstacles de la traduction, option adoptée par J.-L. Benoit.

Yves BONNEFOY (Collège de France) : "Shakespeare en français"

>Pourquoi traduire à nouveau les *Sonnets* de Shakespeare ? Pour Yves Bonnefoy, c'est la rencontre d'une écriture et des *Sonnets* qui a motivé cette traduction puisqu'en poésie nulle traduction ne fera double emploi si elle est véritablement poétique. Il existe des traductions remarquables des *Sonnets* et Pierre Leyris travaille actuellement à une nouvelle traduction. Y. Bonnefoy est venu aux *Sonnets* après avoir traduit un certain nombre de pièces qui

lui ont permis de se forger une certaine idée de Shakespeare, à travers l'unité et la cohérence de son théâtre, idée étrangère aux *Sonnets* dont la misogynie n'a pas d'écho véritable dans les pièces. C'est la mélancolie d'Hamlet qui le conduit à rejeter Ophélie et les personnages de Goneril et Lady Macbeth sont avant tout des incarnations du Mal et non des archétypes féminins. *Antoine et Cléopâtre* se livre à une remarquable réévaluation de la place de la femme dans la société (voir "La noblesse de Cléopâtre", préface d'Y. Bonnefoy à sa traduction, Gallimard, 1999). À l'inverse, les *Sonnets* sont une suite de diatribes contre les femmes (Sonnet 144, 129) et révèlent une hantise du péché véniel qui est aux antipodes de la compréhension cosmique du mal, aux sources de l'être, que l'on trouve dans *Macbeth*. Cette pièce manifeste une transgression de la problématique du péché, associé par l'Église à la sexualité, et une prise de conscience de la personne humaine dans le monde. Ce décalage entre le théâtre et les *Sonnets* conduit Y. Bonnefoy à se poser la question de l'identité de l'auteur des *Sonnets*. C'est donc en partie afin de mieux comprendre l'auteur des *Sonnets* qu'il en a entrepris la traduction, et aussi parce qu'il n'était pas satisfait des divers partis pris adoptés par les autres traducteurs. La forme est le premier obstacle à la traduction. Le choix de traduire en prose rend nécessaire d'injecter de la forme à la traduction et présente le péril de la préciosité. L'autre possibilité, la traduction en vers réguliers, est une tentation noble qui se veut fidèle au sens et à la forme. C'est le parti pris qu'a adopté P. Leyris. Pour Y. Bonnefoy, cette démarche est toutefois associée à deux maux : l'acrobatisme requis du traducteur pour ajuster la forme et ses contraintes au sens, alors que dans l'œuvre originale, les deux naissent ensemble, et la question de la signification du vers régulier à notre époque. La première difficulté risque de conférer à la traduction une impression d'artifice, alors que le propre d'une traduction faite par un poète réside précisément dans les libertés qu'il s'accorde, dans les détournements du texte d'origine au profit d'un texte nouveau. Quant au problème d'une traduction en vers réguliers au XXe siècle, il résulte de la disparition de toute orthodoxie de pensée, de tout consensus autour d'une forme fixe. Pour autant, une traduction des *Sonnets* en vers libres avec des vers juxta-linéaires n'est pas plus satisfaisante. L'émergence de la forme du sonnet est un fait historique fondamental en Europe, la trace des grandes expériences collectives que sont le pétrarquisme et le néo-platonisme, et le schème des quatorze vers est inscrit dans la tradition. Y. Bonnefoy propose donc une autre façon possible de les traduire en affirmant que pour préserver la forme du sonnet, il n'est pas nécessaire de le limiter à quatorze vers. Chaque strophe peut avoir quatre, cinq, voire six vers, ce qui permet à l'idée de se développer, libérée du corset formel. La concision du texte original est toujours rendue. Une telle démarche privilégie ce que dit le texte et non les aspects rythmiques et sonores. La richesse, la jubilation allitérative du sonnet en anglais est perdue dans ce type de traduction, mais il est possible de la rétablir sous forme de jeux d'assonances intérieures. Y. Bonnefoy fait remarquer que s'il s'était agi de traduire Sidney, il n'aurait très probablement pas choisi la même méthode que pour les *Sonnets* de Shakespeare. Il se dit frappé par la rhétorique des *Sonnets* et leur argumentation presque semblable à celle d'un avocat qui tenterait de convaincre le beau jeune homme de procréer. Le Sonnet 2 offre ainsi l'exemple d'une éloquence presque judiciaire. Le traducteur des *Sonnets* pose donc le problème du rapport du poétique et du rhétorique, voire de l'oratoire.

>Y. Bonnefoy a ensuite donné lecture d'une sélection de ses traductions des *Sonnets*, puis a répondu aux questions de la salle. Jean-Marie Maguin est revenu sur l'abandon des quatorze vers qui sont pourtant l'élément formel essentiel du sonnet. Y. Bonnefoy précise qu'il serait peut-être nécessaire de présenter son travail de traduction sous un double visage, avec une théorie de la traduction qui justifie le parti pris, et une pratique de la traduction qui mette ces principes en application. Dominique Goy-Blanquet est revenue sur le problème de l'identité de l'auteur des *Sonnets* en interrogeant Y. Bonnefoy sur ses doutes. Y. Bonnefoy confirme son sentiment d'être dans les *Sonnets* en présence d'une autre personne. Entre le dramaturge, qui se trouvait au contact de la vie, du théâtre et de toutes les couches de la société, et l'univers mental très restreint de l'auteur des *Sonnets* qui semble être un homme de la noblesse enfermé dans des problèmes seconds vis-à-vis des rapports amoureux, Y. Bonnefoy perçoit un écart tel qu'il doute qu'il s'agisse d'une seule et même personne. François Laroque lui demande de préciser la place des poèmes narratifs dans cette dichotomie entre le théâtre et les *Sonnets*. Y. Bonnefoy perçoit une continuité entre le théâtre et les poèmes narratifs et non une coupure, comme dans le cas des *Sonnets*. Le désir de pérennité par la gloire littéraire présent dans les *Sonnets* lui semble quelque peu étranger à notre sensibilité, ce qui n'est pas le cas des poèmes narratifs. F. Laroque lui pose la question des rapports entre la peinture et les *Sonnets*. C'est un aspect auquel Y. Bonnefoy s'est intéressé, mais il lui semble que c'est davantage le théâtre que les *Sonnets* qui a pris la place de la peinture dans une Angleterre où la suspicion est infinie à l'égard de l'image. Il rapproche cette analyse de *Roméo et Juliette* qu'il interprète comme une critique de l'amour de Roméo pour Juliette, Roméo répétant avec elle l'erreur dénoncée au début de la pièce quand son amour n'était qu'une idolâtrie de l'image.

résumés de D. Lemonnier