



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (22 octobre 2021)

Textes réunis par
Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Richard Hillman, « Le regard mis en regard – et en abyme – sur la scène anglaise », dans *Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance*, éd. par J. C. Garrot Zambrana, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 27-01-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/regard-theatre>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2023 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Le regard mis en regard

– et en abyme – sur la scène anglaise

Richard Hillman

CESR, Tours

Le théâtre anglais de la période élisabéthaine et jacobéenne, on le sait, est particulièrement dynamique en ce qui concerne les paroles, les actions sur scène et la relation, souvent problématique, entre les deux. Ce dynamisme découle en partie d'une prédilection pour des scènes à plusieurs personnages. Il prend aussi de l'ampleur par le biais de différentes démarches méta-théâtrales. Dans ce vaste tableau, il y a largement la place pour divers fonctionnements du regard, autant les regards entre personnages que ceux susceptibles d'être appelés du côté des spectateurs. Dans cette brève communication je vais jeter un coup d'œil sur quelques types de regard et sur leurs effets, qui induisent parfois la mise en place de multiples couches de perception.

On le remarque, par exemple, tout d'abord, dans une démarche à première vue difficile à expliquer dans une des premières tragédies destinées à la scène publique anglaise, *Tamburlaine the Great* [Tamerlan le Grand] (c. 1587) de Christopher Marlowe. Au tout début de la pièce, le commandant des soldats perses, Theridamas, envoyé pour éliminer le soi-disant « bandit » scythien, se trouve si impressionné par l'aspect de ce dernier, et notamment par sa façon de regarder le ciel et la terre, qu'il préfère se joindre à lui dans ses futures conquêtes :

A Scythian shepherd so embellishèd
With nature's pride and richest furniture ?
His looks do menace Heaven and dare the gods ;
His fiery eyes are fixed upon the earth,
As if he now devised some stratagem,
Or meant to pierce Avernus' darksome vaults

To pull the triple-headed dog from hell¹.

[Un berger scythien à ce point embelli
De la fierté et du plus riche appareil de la nature !
Ses regards menacent le ciel et défient les dieux.
Ses yeux ardents fixent la terre
Comme s'il méditait quelque stratagème
Ou visait à percer les voûtes obscures de l'Averne
Pour tirer des enfers le chien à trois têtes.] (I.ii.155-161)

On peut se demander comment fonctionnait alors le décalage incontournable entre le regard quasi-omnipotent du personnage ainsi évoqué et la réalité offerte au regard du public, quelle que soit la présence physique de l'acteur (sans doute Edward Alleyn, qui jouait tous les rôles principaux de Marlowe). Faut-il y voir une tentative assez naïve de renforcement verbal du pouvoir de cette présence, particulièrement devant un public potentiellement de deux à trois mille personnes ? Ou l'effet serait-il plutôt de souligner l'impact du regard sur Theridamas (et par anticipation sur autrui), et ainsi de détourner le regard des spectateurs vers une image idéalisée, enfin plus grande que nature ?

Prenons un autre cas où l'action des personnages se trouve redoublée par l'existence de paroles à première vue superflues. Lorsque Macbeth rencontre les sorcières pour la première fois, tout en leur adressant la parole, il explicite ce que le public voit simultanément : « You seem to understand me, / By each at once her choppy finger laying / Upon her skinny lips [Vous semblez me comprendre, chacune mettant un doigt gercé sur ses lèvres maigrettes] » (I.iii.43-45)². Si ce n'était qu'un apport verbal imposé sur une image vivante, cela frôlerait le ridicule. Mais cela prend tout son sens comme moyen de diriger le regard du spectateur vers celui qui regarde – et surtout qui interprète, ce qui constitue l'essentiel de la scène, comme nous le rappelle Banquo, en aiguillant notre regard justement vers celui de Macbeth : « My noble partner [...] seems rapt withal [Mon noble partenaire [...] en semble transporté] » (I.iii.54-57).

Un autre problème d'interprétation incertaine est posé, tant pour les spectateurs que pour les personnages, par l'apparition de feu le roi Hamlet, dont le fils perturbé par « thoughts beyond the reaches of our souls [des pensées au-delà de la portée de nos âmes] » lui demande, « Say why is this ? wherefore ? what should we do ? [Dites pourquoi cela est ? À quelle fin ? Qu'est-ce que nous devrions faire ?] » (I.iv.56-57)³. En effet, c'est pour souligner cette problématique qu'Horatio, dont le rôle d'interprète est

1 MARLOWE, 1995. Sauf autre attribution, toutes les traductions sont de nous.

2 SHAKESPEARE, *Macbeth*, 1997.

3 SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1997.

mis en valeur tout au long de la pièce, fournit un commentaire que l'action même aurait dû rendre inutile : « It beckons you to go away with it, / As if it some impartment did desire / To you alone [Il vous fait signe de vous en aller avec lui, / Comme s'il voulait communiquer quelque chose / À vous tout seul] » (I.iv.58-60). Et il est secondé ainsi par Marcellus, dirigeant à la fois le regard du Prince et celui du public : « Look with what courteous action / It waves you to a more removed ground [Regardez avec quel geste courtois / Il vous invite à un endroit plus éloigné] » (I.iv.60-61).

La question de l'interprétation du regard peut également se prêter à des effets émotionnels, notamment en mettant en valeur une disjonction entre les perceptions des personnages et celles des spectateurs. C'est surtout un effet tragique inhérent aux formes d'aliénation mises en scène à cette période, en commençant par Hieronimo et Isabella dans *The Spanish Tragedy* [La tragédie espagnole] de Thomas Kyd (c. 1587) et en s'étendant à de nombreux cas où des personnages sont eux-mêmes plus ou moins conscients de la distorsion produite par leur imaginaire – en témoigne Cléopâtre au moment de son suicide dans *Antony and Cleopatra* [Antoine et Cléopâtre] : « Methinks I hear / Antony call, I see him rouse himself / To praise my noble act [Il me semble entendre / Antony qui m'appelle, je le vois se lever / Pour louer ma noble action] » (V.ii.283-285)⁴. (À noter ici c'est le vocable « methinks », qui toujours, conformément à son étymologie – du verbe du vieil anglais *þyncan*, c'est-à-dire « sembler » – met l'accent sur la perception subjective.)

Cela est particulièrement observable à la fin de *King Lear* [Le roi Lear], lorsque le roi – pour qui, dans sa folie, le regard royal est toujours un instrument de pouvoir (« When I do stare, see how the subject quakes [Lorsque je le fixe des yeux, voyez comme le sujet tremble] » [IV.vi.108]⁵) – cherche en vain des signes de vie dans le cadavre de Cordelia, transformé en objet de regard contesté : « This feather stirs, she lives ! [Cette plume bouge, elle vit !] » (V.iii.266). S'en viennent alors des rappels successifs à la réalité désespérante, rappels renforcés par les commentaires entre eux des autres personnages présents. Et puis finalement dans ses toutes dernières paroles Lear superpose son illusion sur le corps sans vie, de manière à susciter chez nous, spectateurs émus, une touche d'ambiguïté passagère : « Do you see this ? Look on her ! Look her lips. / Look there, look there ! [Voyez-vous cela ? Regardez-la ! Regardez ses lèvres. / Regardez là, regardez là !] » (V.iii.311-312).

C'est une scène, ainsi qu'un jeu de regards, que Shakespeare a en quelque sorte réécrite à l'envers quelques années après dans sa tragi-comédie tardive, *The Winter's Tale* [Le conte d'hiver] (1611). Bien entendu, il avait déjà expérimenté cet effet dans des comédies,

4 SHAKESPEARE, *Antony and Cleopatra*, 1997.

5 SHAKESPEARE, *King Lear*, 1997.

avec la « résurrection » de Hero dans *Much Ado about Nothing* [Beaucoup de bruit pour rien], dans une scène ainsi commentée – « Let wonder seem familiar [Que l'émerveillement apparaisse ordinaire] » (V.iv.70⁶) – ou celle d'Helena dans *All's Well That Ends Well* [Tout est bien qui finit bien], qui surprend par son apparition non seulement vivante mais enceinte. Mais c'est la scène finale de *The Winter's Tale*, présentant une morte apparente qui trompe le regard, qui suscite le potentiel émotionnel le plus fort, comme le fait *Le roi Lear* dans la tragédie.

La scène nous montre le roi Leontes, qui vient de retrouver vivante sa fille Perdita, donnée pour morte il y a seize ans, confronté à la supposée statue de sa défunte femme Hermione, également victime de ses fantasmes jaloux destructeurs. Il s'agit, bien entendu, d'une mise en scène montée par la vertueuse et loyale Paulina, qui à la fois provoque et prolonge la découverte douce-amère faite par Leontes (secondé par les autres spectateurs sur scène – figures clés de son passé tragique) que la statue est vivante. Cette découverte se déroule, étape par étape, les unes plus intenses que les autres, à travers le regard de Leontes, regard qui va évoluer à partir de son observation mystifiée « Hermione was not so much wrinkled, nothing / So aged as this seems [Hermione n'était pas si ridée, pas du tout / Si âgée comme ceci apparaît] » (V.ii.28-29⁷), jusqu'à un pressentiment, véhiculé par « methinks » et « deem [juger] », qui finit par le faire douter de son propre regard, qui devient une mesure de son être même :

Would I were dead, but that methinks already –
 What was he that did make it? See, my lord,
 Would you not deem it breath'd? and that those veins
 Did verily bear blood?

[Sur ma vie, je jure..., mais déjà il me semble –
 Qui l'a fabriqué? Voyez, mon seigneur,
 Ne jugeriez-vous pas que cela respirait, et que ces
 veines
 Portaient réellement du sang?] (V.ii.62-65)

Avec insistance, Paulina manipule et intensifie son regard comme instrument médiateur entre la chose perçue et la chose désirée : « No longer shall you gaze on't, lest your fancy / May think anon it moves [Vous ne la regarderez plus, par peur que votre imagination / Ne pense bientôt qu'elle bouge] » (V.ii.59-60). Et Leontes d'insister à son tour,

6 SHAKESPEARE, *Much Ado about Nothing*, 1997.

7 SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, 1997.

comme Paulina l’y incite, pour voir cette même respiration que Lear cherchait en vain : « What fine chisel / Could ever yet cut breath ? [Quel ciseau délicat / Pourrait jamais tailler de l’haleine ?] » (V.ii.78-79). Puis Paulina enjoint à la statue qui respire de bouger, à la différence de l’immobilité de Cordelia, et de revenir de la mort, littéralement comme par magie : « Bequeath to death your numbness ; for from him / Dear life redeems you [Léguez à la mort votre torpeur, car d’elle la vie chérie vous secourt] » (V.ii.102-103).

Ce qui s’ensuit constitue encore un exemple de paroles greffées sur une action visible par tous – « She embraces him. [...] She hangs about his neck [Elle le prend dans ses bras. [...] Elle se pend à son cou] » (V.ii.111-112) – paroles qui cette fois-ci communiquent aux spectateurs, dans un climat de lourde charge émotionnelle, l’interprétation du moment, Hermione et Leontes étant enfermés dans un silence au-delà de toute capacité de parler. Cela a pour effet de resynchroniser les regards des personnages et du public.

Car il est évident qu’une partie du pouvoir de la scène jusque-là découle d’un décalage de perception. Le moment précis où les spectateurs se rendent compte que la statue n’en est pas une reste incertain – probablement à la première apparition, étant donné quelques indices préalables (qui vont, par ailleurs, à l’encontre de la source assez connue, le roman de Robert Greene, *Pandosto*, où la reine ne revient pas de la mort). En tous les cas, il est certain que leur regard, à travers la manipulation de Paulina et les réactions progressives de Leontes, prend bientôt de l’avance. Cette superposition de leur regard sur celui de Leontes augmente l’impact de ce miracle on ne peut plus vrai-faux d’une manière exceptionnelle.

Il faut reconnaître à quel point cet effet revient, par un développement spécifique du regard, à une stratégie basique et ancienne : l’ironie situationnelle. Ainsi il est facile d’apercevoir, portés à leur paroxysme dans le final de *The Winter’s Tale*, plusieurs éléments familiers connus dans d’autres pièces tragi-comiques et comiques du théâtre anglais.

Une telle ironie est présente, et donc active pour infléchir le regard des spectateurs, dans la plupart des situations concernant une identité cachée. Cette scène de la statue entraîne un effet particulier, sinon un coup de théâtre absolu, en jouant avec notre connaissance. Plus typique est l’effet de notre connaissance de l’identité de Perdita, supposée une bergère, sur notre perception lors de ses scènes avec le prince Florizel, lui-même déguisé et ignorant de la cause de son attirance pour une beauté et un charme traduisant une noblesse innée. Il en est de même pour les spectateurs lors de la première rencontre de la jeune fille inconnue avec son père. Dans *Pericles* [Périclès], en revanche, dans les scènes successives de reconnaissance entre père et fille, puis entre mari et femme, notre regard est dirigé par anticipation vers ceux des participants, de sorte que leur expérience devient en partie la nôtre. Il y a là aussi des retours de la mort à la vie, comme dans *The Tempest* (La Tempête), lorsque le roi Alonso et son fils Ferdinand apprennent simultanément ce que nous savions toujours – que l’autre est vivant : la scène de cette découverte est orchestrée

par Prospero comme une pièce dans la pièce – ou une île sur une île – jusqu’au moment où il retire le rideau devant les jeunes gens jouant aux échecs.

De telles révélations d’identité, avec mise en valeur d’un jeu de regards, participent habituellement aux dénouements des comédies et tragi-comédies, parfois d’une façon plus structurellement satisfaisante que joyeuse, parfois teintées d’une certaine amertume. C’est le cas quand le duc dans *Measure for Measure* [Mesure pour Mesure] émerge de ses « dark corners [coins obscurs] » (IV.iv.157)⁸ comme « pow’r divine [pouvoir divin] » (V.i.369), puis révèle Claudio sain et sauf et interprète dans un sens comique le regard du député corrompu : « By this Lord Angelo perceives he’s safe : / Methinks I see a quick’ning in his eye [Voilà une évidence qui rassure le seigneur Angelo : / Il me semble qu’il y a une lueur dans son œil] » (V.i.494-495). (Mais Angelo ne dit rien, et le « methinks » sème le doute.) Et quand le Volpone de Ben Jonson se révèle, c’est pour incriminer son ancien complice ainsi que lui-même. La révélation à autrui d’une identité connue par le spectateur n’en est pas moins un marqueur comique, bien que déplaçable dans un contexte tragique, voire mortifère : ainsi la révélation de son identité par Edgar dans *King Lear* s’avère insupportable pour son père, qui en meurt, alors que celle de Kent dépasse le regard du roi mourant. « I’ll see that straight [Je verrai cela dans un instant] » (V.iii.287), affirme ce dernier, mais, comme presque toujours dans les tragédies, le temps manque.

La tragi-comédie *Cymbeline*, dont la longue scène de dénouement offre assez de temps pour résoudre les complications de l’intrigue exceptionnellement emmêlée, ajoute au déguisement encore un élément familier à l’époque, celui du travestissement. C’est parce qu’Imogen est déguisée en garçon que personne ne lui prête attention – sauf le spectateur, qui la fixe du regard, sachant bien que tout dépend d’une révélation imminente. Et ce regard se heurte au refus momentané de Posthumus distrait de reconnaître sa femme, qu’il croit avoir tuée. Pour pousser l’ironie dans une méta-théâtralité aiguë, lorsqu’Imogen l’interpelle, il la frappe sans bien la regarder, sous le prétexte qu’une telle intervention aurait sa place dans une pièce de théâtre et non pas dans la réalité : « Shall’s have a play of this ? Thou scornful page, / There lie thy part [En faisons-nous une pièce de théâtre ? Page présomptueux, / Que ton rôle se couche là !] » (V.v.228-229)⁹.

Ailleurs dans le répertoire comique, de telles révélations attendues, impliquant des personnages travestis ou non, déclenchent des jeux de regards sous différentes formes. Presque au début de sa carrière, Shakespeare a déjà poussé le stratagème très loin dans *The Comedy of Errors* [La Comédie des erreurs]. Deux paires de jumeaux identiques se reconnaissent mutuellement sur scène, et le public est invité à accepter quelque décalage incontournable de sa propre perception de la différence. L’impact visuel reste essentiel dans

8 SHAKESPEARE, *Measure for Measure*, 1997.

9 SHAKESPEARE, *Cymbeline*, 1997.

l'effet recherché par Shakespeare dans la période comique, au point où ne pas le mettre sur scène transgresse, si peu que ce soit, la grammaire dramaturgique établie. Comparons de ce point de vue les dénouements de *As You Like It* [Comme il vous plaira] et de *Twelfth Night* [La nuit des rois] : dans la première pièce, l'apparition attendue de Rosalind dans ses habits de femme résout d'un coup – encore soi-disant par magie – les multiples problèmes amoureux et sociaux, et les personnages concernés réagissent successivement selon leurs regards focalisés : « If there be truth in sight [Si la vérité existe dans la vue] [...] » (V.iv.119)¹⁰. En revanche, dans *Twelfth Night*, le manque de confirmation visuelle de sa vraie identité par Viola, déguisée en Cesario, rend contingente sa réunion avec son frère et son union avec le duc Orsino voulue par le genre comique : le duc exige, « let me see thee in thy woman's weeds [que je puisse te voir dans tes habits de femme] » (V.i.273)¹¹. De plus, il s'avère que la récupération de ces habits dépend, quoique de façon assez vague, de la bonne volonté de Malvolio, le trouble-fête de la pièce qui menace à la fin de transformer la comédie en tragédie : « I'll be reveng'd on the whole pack of you [J'infligerai ma vengeance sur vous tous] » (V.i.378). Ainsi, à travers le regard attentif des spectateurs, leur attente du dénouement joyeux est quelque peu mise en porte-à-faux. La clé de tous les mystères est trouvée mais perdue une certaine difficulté à tourner dans la serrure.

La convention de la révélation soudain d'un déguisement, qui également par convention reste imperméable jusqu'au moment clé, s'offre à un jeu de regards mis en abyme dans la tragi-comédie de *Philaster* [*Philastre*] (1610), par Francis Beaumont et John Fletcher. La clé pour détourner cette tragédie potentielle en comédie est la révélation que le page Bellario, avec qui la princesse (destinée à se marier avec le protagoniste éponyme) est accusée d'adultère, est en réalité Euphrasia, la fille du courtisan Dion. Cette « réalité » reste cachée jusqu'au dénouement, y compris, exceptionnellement, aux yeux des spectateurs, ce qui est d'autant plus facile dans le théâtre anglais que tous les rôles féminins sont joués par des garçons ou (pour les femmes plus âgées) par des hommes, avec les possibilités d'ambiguïté érotique que l'on sait. Le regard du public s'allie donc étroitement avec celui du découvreur de la vérité, en l'occurrence son père même. Mais ce dernier a besoin d'être sollicité et guidé dans une rencontre qui frôle l'absurdité (mais on est, après tout, dans le domaine du fantastique) :

BELLARIO

Know you this face, my lord ?

DION

No.

10 SHAKESPEARE, *As You Like It*, 1997.

11 SHAKESPEARE, *Twelfth Night*, 1997.

BELLARIO

Have you not seen it, nor the like ?

DION

Yes, I have seen the like, but readily

I know not where.

BELLARIO

I have been often told

In court of one Euphrasia, a lady

And daughter to you [...]

[BELLARIO

Connaissez-vous ce visage, mon Seigneur ?

DION

Non.

BELLARIO

Ne l'avez-vous jamais vu ? Ni aucun autre semblable ?

DION

Si, j'en ai vu un autre semblable, mais pour

l'heure

Je ne sais plus où.

BELLARIO

J'ai souvent entendu parler

À la cour d'une certain Euphrasie, une dame

Qui est votre fille [...] (V.v.92-97)¹²

Et cela continue ainsi pendant bon nombre de vers avant que le père ne voie clair, ce qui le déçoit d'ailleurs, parce que la princesse est innocentée au prix de sa propre honte devant le travestissement de sa fille.

Si ce jeu méta-théâtral autour du regard, rendu possible par des dizaines de scènes de reconnaissance plutôt conventionnelles, semble extrême, il restait encore une étape à franchir. Presque au même moment, vraisemblablement, Jonson composait sa comédie satirique *Epicoene or the Silent Woman* [La femme silencieuse], un titre censé être comique en soi, parce que paradoxal, selon le stéréotype bien connu.

Le moment est venu de prendre en compte le paradoxe généralisé qui veut que les personnages qui restent silencieux sur scène, et particulièrement certaines femmes, surtout lors de moments importants, attirent naturellement le regard des spectateurs. Ces derniers peuvent être appelés à projeter des pensées ou sentiments plus ou moins problématiques dans le vide ainsi établi. À titre d'exemple, citons Sylvia dans *The Two Gentlemen of*

12 BEAUMONT and FLETCHER, 2009 ; trad., BEAUMONT et FLETCHER, 2020.

Verona [Les deux gentilhommes de Vérone], qui ne dit mot lors du dénouement, bien que (ou parce que) nouvellement unie avec son amoureux Valentin, l'homme qui venait de l'offrir à son ami Proteus, alors que ce dernier avait tenté de la violer. Encore plus notoire est le silence à la fin de *Measure for Measure* d'Isabel, novice religieuse, vierge déterminée (sinon farouche), à qui le duc, après avoir sauvé à la fois et son honneur et la vie de son frère, offre publiquement sa main. Dans son cas, des metteurs en scène modernes sont peut-être trop enclins à remplir le vide, en le mettant ainsi en valeur : on a vu des Isabel qui se jettent dans les bras du duc, d'autres qui vomissent sur le plateau.

Jonson joue donc dans *Epicoene* avec un stéréotype à la fois social et dramaturgique, en représentant une jeune femme qui, en restant silencieuse à la différence de plusieurs autres sur le même plateau, est instrumentalisée par le protagoniste Dauphine Eugenie pour plaire à l'oncle Morose. Car Morose a une phobie du bruit. Au fond, il s'agit, comme toujours chez Jonson, d'une affaire d'argent et de duperie, maintes fois reprise parmi des personnages ridicules et des intrigues secondaires. Au centre se trouve une manœuvre tramée par Dauphine afin d'empêcher un mariage qui l'aurait déshérité. Mais il s'agit aussi de tromper le regard du spectateur, comme dans *Philaster*, mais cette fois de façon double.

Ayant bien initié pour son oncle un mariage avec ce prodige supposé, une femme qui ne parle pas, Dauphine orchestre d'abord la révélation de son « vrai » caractère : elle ouvre la bouche pour devenir une source de bruit incessant et insupportable. S'ensuit une série d'humiliations de Morose désespéré, qui est finalement prêt à faire un testament en faveur de Dauphine, et à se déclarer physiquement « no man » (V.iv.41¹³), c'est-à-dire impuissant, pour obtenir le divorce. Le dénouement va dépendre de la révélation visuelle soudaine prouvant qu'Epicoene n'est aucunement femme, mais garçon formé exprès par Dauphine pour jouer ce rôle. Pour le prouver, aux spectateurs sur scène et dans le théâtre, il suffit de lui enlever sa perruque.

Mais du point de vue du public, il s'agit d'un coup de théâtre non seulement méta-théâtral mais carrément anti-théâtral, dans la mesure où toute femme sur scène est acceptée comme en réalité masculine. Jonson ose donc subvertir l'illusion théâtrale même, en cassant le code de base du contrat entre comédiens et spectateurs. Au même instant, les coulisses entrent sur le plateau, alors que le plateau s'étend aux coulisses. Le regard des spectateurs est à la fois attiré et repoussé, la méta-théâtralité poussée vers un *Verfremdungseffekt*, paradoxalement par le biais de ce qui est du plus familier.

Évidemment, c'est un effet dramaturgique – unique dans le répertoire contemporain, à ma connaissance – qui est rendu possible seulement par une convention particulière à cette époque au théâtre anglais. Tout en exploitant le potentiel de cette convention

au paroxysme, Jonson ne souligne-t-il pas aussi son caractère artificiel ? Et ce faisant, peut-être entrevoit-il, consciemment ou non, son statut instable et éphémère ? Et dans ce cas, est-on en droit d'imaginer le regard du dramaturge dirigé vers ses publics, y compris ceux de l'avenir, et jusqu'à nous-mêmes, avec un clin d'œil résigné ?

Bibliographie

- BEAUMONT, Francis, and FLETCHER, John, *Philaster, or Love Lies A-Bleeding*, Suzanne Gossett (éd.), Londres, Methuen Drama, coll. « Arden Early Modern Drama », 2009.
- , *Philastre, ou l'amour ensanglanté*, Pascale Drouet (trad.), Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Scène européenne - Traductions introuvables », 2020.
- GREENE, Robert, *Pandosto: The Triumph of Time*, dans William Shakespeare, *The Winter's Tale*, J. H. P. Pafford (éd.), Londres, Methuen, coll. « The Arden Shakespeare », 1963, p. 182-225.
- JONSON, Ben, *Epicoene or The Silent Woman*, R. V. Holdsworth (éd.), Londres, Ernest Benn, coll. « New Mermaids », 1979.
- , *Volpone*, R. Brian Parker (éd.), Manchester, Manchester University Press, coll. « The Revels Plays », 1983.
- KYD, Thomas, *The Spanish Tragedy*, J. R. Mulryne (éd.), nouv. éd., intro. Andrew Gurr, Londres, Methuen Drama, coll. « New Mermaids », 2009.
- MARLOWE, Christopher, *Tamburlaine the Great, Part 1*, dans David Bevington et Eric Rasmussen (éd.), *Doctor Faustus and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra*, dans *The Riverside Shakespeare*, G. Blakemore Evans et J. J. M. Tobin (éd.), 2^e éd., Boston, Houghton Mifflin, 1997, p. 1395-1439.
- , *As You Like It, ibid.*, p. 403-436.
- , *Cymbeline, ibid.*, p. 1569-1611.
- , *Hamlet, ibid.*, p. 1189-1245.
- , *King Lear, ibid.*, p. 1303-1354.
- , *Macbeth, ibid.*, p. 1360-1390.
- , *Measure for Measure, ibid.*, p. 584-621.
- , *Much Ado about Nothing, ibid.*, p. 366-398.
- , *Twelfth Night, or What You Will, ibid.*, p. 442-475.
- , *The Winter's Tale, ibid.*, p. 1617-1654.

