

Abstracts – Résumés

⇒ **Shakespeare's Imperfect "Art of Navigation": Controlling the Forces of the Sea in *The Tempest* (1611)** (Fiammetta DIONISIO)

Abstract

This paper focuses on *The Tempest*, which is interpreted in the light of John Dee's 1577 treatise *The General and Rare Memorials Pertaining to the Perfect Art of Navigation*. Here I concentrate first on Shakespeare's characterization of Prospero with regard to the template Dee provides as an early imperialist – a side of his persona that is clearly testified in his treatise. A commitment to the idea of an emergent empire is thus what we might have expected Shakespeare to convey in the very play where a character similar to Dee is depicted. What the paper brings to the fore, however, is the way in which Shakespeare appears to react against the imperial myth promoted by Dee. Indeed, if considered from a different perspective, the "art of navigation" that Shakespeare appears to portray in *The Tempest* is far from a "perfect" one. The play opens with a storm that scatters an entire crew into the open sea, and soon after there is reference to an earlier shipwreck that involved the main character and his only daughter. It ends with Prospero's departure on a journey, the destination of which is announced, but not witnessed. In the end, these tempests are nothing compared to that other, "last tempest": the one that occurs in 4.1 evidencing Prospero's inner perturbation that he is completely unable to control. Shaking the hero to the core, the main storm in *The Tempest* appears to be caused by a problematic encounter with the Other. The aim here therefore is not only to detect the impact of Dee's navigation treatise on Shakespeare's last play, but to focus on how the dramatist shaped, by reacting against, the former's firm beliefs on the control of the seas and the imperialist myth he purveyed.

This analysis is accompanied by references to the Motus theatre group's *Nella Tempesta* [Into the Tempest], an Italian production that premiered at the TransAmérique Festival in Montreal in 2013. In my reading of the performance, I focus on the techniques employed by the company in reshaping an encounter with the Other that is not (only) marked by anxiety, but also by a desire to make this meeting an invaluable opportunity to recognize the Other as part of the Self.

Résumé

L'article se concentre sur *La Tempête* de William Shakespeare interprétée à la lumière du traité de John Dee : *The General and Rare Memorials Pertaining to the Perfect Art of Navigation* (1577). J'analyse ici la manière dont le dramaturge a façonné le personnage de Prospero à partir de celui de John Dee, que le traité présente comme un impérialiste avant l'heure. On peut ainsi supposer que Shakespeare a voulu transmettre l'idée d'un Empire britannique en puissance dans *La Tempête* où le personnage principal ressemble à Dee. Cependant, je voudrais souligner en particulier la façon dont le dramaturge réagit aussi contre le mythe impérial promu par Dee. En réalité, si le point de vue de Shakespeare est pris en compte selon un autre angle, l'« art de la navigation » envisagé par le dramaturge dans la pièce est loin d'être parfait. Celle-ci s'ouvre avec une tempête qui jette un équipage entier dans les flots, puis fait référence à un autre naufrage impliquant le même protagoniste avec sa fille, avant de conclure sur le départ de Prospero vers une destination jamais effectivement représentée et peut-être jamais atteinte.

Finally, these storms are not compared to the one that takes place in Act 4, Scene 1 and which symbolizes a perturbation that Prospero is completely incapable of controlling. In agitating nothing less than the abyss of the hero's mind, the main storm in the eponymous play seems to be provoked by a problematic encounter with « l'Autre ». The objective of this study is therefore to detect the impact of De Witt Treadwell on the art of navigation in the last play of Shakespeare, by concentrating on the way in which the dramatist shaped it, but also reacted against it, the convictions unshakable of De Witt Treadwell on the control of the oceans.

My analysis will be accompanied by references to the production of *Nella tempesta*, by the Italian theatre company Motus, at the Festival TransAmérique de Montréal in 2013. In my interpretation of the play, I focus on the techniques used by the troupe to reshape an encounter with l'Autre, marked by anxiety, but also by the desire to transform it into a precious occasion to recognize a part of oneself in l'Autre.

⇒ **A Shipwreck with no ship and no sea: Craig's ideas on *Tempest* I,1**
(Patrick LE BOEUF)

Abstract

The stage director, set designer and theatre theoretician Edward Gordon Craig (1872-1966) loathed Shakespeare's last play, *The Tempest*, which he thought was the work of a younger playwright, reread and polished by the mature Bard. However, as much as he loathed it, he seems to have been equally fascinated by it, since throughout his life he jotted down stage directions about it, and drew sketches as though he had had a plan to produce it. This paper highlights the ideas he developed over time for the opening scene, the tempest properly said. That scene seems to have represented a particular challenge for Craig, who considered a variety of treatments for a passage that, in the tradition of the 18th and 19th centuries, had always been regarded as a pretext for some lavish and spectacular pageant. Craig rejected that notion, and strove on the contrary towards a maximal stylization of this scene. Eventually, in 1956, as his cousin John Gielgud (1904-2000) was to act as Prospero at Stratford the following year, he wrote a letter intended for him (although it is uncertain whether he sent it or not), in which he synthesized his ideas for a purely abstract conception of the scene. In this conception, as he is obviously very satisfied to announce, 'The damn silly imitation of a wreck on the board is swept away'...

Résumé

Edward Gordon Craig (1872-1966), metteur en scène, scénographe et théoricien du théâtre, détestait la dernière pièce de Shakespeare, *La Tempête*, dont il pensait qu'elle était l'œuvre d'un dramaturge plus jeune, relue et polie par le Barde dans sa maturité. Cependant, en dépit de cette aversion, il semble qu'il ait également été fasciné par cette pièce, puisque tout au long de sa vie, il nota des ébauches de mise en scène et dessina des croquis comme s'il avait le projet de la monter. Cet article examine les idées qu'il développa au fil du temps pour la scène d'ouverture, la tempête proprement dite. Cette scène semble avoir représenté un défi particulier pour Craig, qui envisagea toutes sortes de traitements pour un passage qui, dans la tradition des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, avait toujours été considéré comme prétexte à une débauche d'effets spéciaux spectaculaires. Craig rejetait cette conception, et tendait au contraire vers une stylisation maximale de cette scène. Finalement, en

1956, alors que son cousin John Gielgud (1904-2000) devait interpréter Prospero à Stratford l'année suivante, il écrivit une lettre à son intention (bien que rien ne confirme qu'il l'ait envoyée), dans laquelle il synthétisait ses idées pour une conception purement abstraite de la scène. Dans cette conception, comme il était manifestement très satisfait de l'annoncer, « l'imitation imbécile d'un naufrage sur scène est balayée... ».

⇒ **Toward a Blue Gender Studies: The Sea, Diana, and Feminine Virtue in *Pericles*** (Alexander LOWE McADAMS)

Abstract

This original article responds to recent ecocritical trends in Shakespeare studies, namely what literary critic Steve Mentz has called the “blue humanities,” or the critical analysis of literary motifs that embed the human subject within a precarious, sea-tossed imaginary. In its efforts to explore the benthic depths of Shakespeare, however, this essay demonstrates that the “blue” in Shakespeare studies has elided a crucial aspect of Shakespearean imagination: gender and female agency. “Toward a Blue Gender Studies” thus investigates Shakespeare’s play *Pericles*—an offbeat romance he co-wrote with George Wilkins—to show how the sea’s propensity for rape and sexual violence is restrained by the hidden powers that the goddess Diana wields. While scholars have studied Diana’s role in *Pericles* as protectress of mothers in childbirth, I shift the critical conversation to her other powerful sphere of influence: the moon. To call attention to Diana’s occulted power throughout the play, I investigate post-Copernican astronomy and the lively debates theorizing the moon’s sway over tidal behaviors on Earth’s oceans. By engaging with ecofeminist critique and the history of science, my literary analysis brings to light the lengthy, gendered literary history between Diana as moon-deity and Neptune, the sea-god. As a result, this work proffers a renewed study of the “blue humanities,” making space for feminine virtue and influence while also attending to our critical concerns with the issues afflicting our current epoch: climate change, devastating storms, and rising sea levels.

Résumé

Cet article original se veut une réponse aux récentes tendances écocritiques des études shakespeariennes, en particulier ce que le critique littéraire Steve Mentz a appelé les « humanités bleues », ou l’analyse critique des motifs littéraires qui ancrent le sujet humain dans un imaginaire précaire ballotté par la mer. Cependant, dans sa tentative d’explorer les profondeurs benthiques de Shakespeare, cet essai démontre que le « bleu » des études shakespeariennes a éludé un aspect crucial de l’imagination shakespearienne : le genre et l’agentivité des femmes. « Toward a Blue Gender Studies » explore donc la pièce de Shakespeare *Périclès* — une romance décalée co-écrite avec George Wilkins — pour montrer la façon dont la propension de la mer au viol et à la violence sexuelle se trouve contenue par les pouvoirs cachés exercés par la déesse Diane. Tandis que d’autres chercheurs ont étudié le rôle de Diane dans *Périclès* comme protectrice des mères pendant l’accouchement, je tourne la conversation critique vers son autre sphère d’influence, la lune. Pour attirer l’attention sur la puissance occultée de Diane dans toute la pièce, j’explore l’astronomie post-copernicienne et les débats animés théorisant l’emprise de la lune sur les marées des océans de la Terre. Puisant à la fois dans la critique ecoféministe

et dans l'histoire des sciences, mon analyse littéraire met en lumière l'histoire littéraire genrée qui existe de longue date entre Diane en tant que divinité lunaire et Neptune, le dieu de la mer. En conséquence, ce travail propose une étude renouvelée des « humanités bleues », créant un espace pour la vertu et l'influence féminines, tout en se penchant sur nos préoccupations critiques concernant les problèmes de notre époque : le changement climatique, les orages dévastateurs, et la montée du niveau des mers.

⇒ **The Travails of *The Comedy of Errors* in Athens** (Efterpi MITSI)

Abstract

The Comedy of Errors begins with the description of a shipwreck, presenting the significance of the sea and sea travel as forces both separating and reuniting characters and families. By situating his play in the port city of Ephesus, Shakespeare not only changes the setting of his main source (Plautus's *Menaechmi*) from the Adriatic to the Aegean, but also opens up a magical "fairyländ," a cosmopolitan city, at the borders between East and West, representing the religious syncretism and the fusion of cultures, worships and rituals of late antiquity. The setting of the play and its palimpsestic nature underlie the Athenian production of 2018-2019 directed by Katerina Evangelatos that unites diverse theatrical traditions, ranging from the magical world of the circus to Kyogen, and from slapstick comedy – replete with allusions to Charlie Chaplin's *The Cure* and *The Circus* – to Meyerhold's biomechanics. The performance depended on a central double mirror with revolving doors on a rotating base, as well as on the doubling of actors to address the mirroring and transformation of characters and the themes of optical illusion and loss of identity. Focusing on the visual and sound devices of the performance as well as on its mixture of comic genres and idioms, the essay explores its repossession of the composite material and theme of Shakespeare's play.

Résumé

La Comédie des erreurs débute par la description d'un naufrage, présentant la mer et le voyage en mer comme des forces qui à la fois séparent et réunissent personnages et familles. En situant sa pièce dans le port d'Ephèse, Shakespeare non seulement change le décor de sa source principale (*Les Ménechmes* de Plaute) de l'Adriatique à la mer Egée, mais convoque également un univers magique de contes de fées, une cité cosmopolite à la frontière entre l'Orient et l'Occident, représentant le syncrétisme religieux et la fusion des cultures, des cultes et des rituels de l'antiquité tardive. Le décor de la pièce et sa nature palimpseste sont au cœur de la production athénienne de 2018-2019, mise en scène par Katerina Evangelatos, qui réunit plusieurs traditions théâtrales, allant du monde magique du cirque au kyōgen, et de la comédie burlesque – avec de nombreuses allusions aux films de Chaplin *Charlot fait une cure* et *Le Cirque* – à la biomécanique de Meyerhold. Au cœur de la représentation se trouvait un double miroir sur une porte à tambour, ainsi qu'une double distribution pour certains rôles afin de mettre en évidence la thématique du miroir et la transformation des personnages, ainsi que les thèmes de l'illusion d'optique et de la perte d'identité. En analysant les procédés visuels et sonores de la représentation ainsi que son mélange des genres et des idiomes comiques, cet article explore son appropriation des matériau et thème composites de la pièce de Shakespeare.

⇒ **Metatheatrical Storms in Georges Lavaudant's *Une Tempête...* (2010) and Oskaras Koršunovas' *Miranda* (2011)** (Dana MONAH)

Abstract

The world is a bare stage in Georges Lavaudant's production of *The Tempest* (2010) and a cluttered flat in the Communist Gulag in Oskaras Koršunovas's adaptation *Miranda* (2011). In spite of their highly different aesthetics, both directors construct the initial storm as a metatheatrical, artificial, extremely fragile device, built with the simplest, most trivial theatrical means which enables the on-stage and off-stage spectators to escape into embedded fictional time and space layers. This paper investigates the ways in which these "voyages", controlled by an authoritarian figure, frame an intellectual, sometimes political play with the meanings and forms of Shakespeare's text, which the off-stage spectator will be asked to enjoy and decode.

Résumé

Le monde est une scène vide dans le spectacle de Georges Lavaudant *Une Tempête...* (2010) et un appartement encombré du goulag communiste dans *Miranda* (2011), l'adaptation d'Oskaras Koršunovas d'après *La Tempête* de Shakespeare. Malgré leurs esthétiques très différentes, les deux metteurs en scène construisent la tempête initiale comme un dispositif métathéâtral, artificiel, fragile, fabriqué avec les moyens théâtraux les plus simples, ce qui permet aux spectateurs extra- et intra-fictionnels de s'évader dans des niveaux spatiaux et temporels enchâssés. Ce travail examine les modalités par lesquelles ces « voyages », contrôlés par une figure autoritaire, facilitent des jeux intellectuels, parfois politiques, avec les sens et les formes du texte shakespearien, que le spectateur extra-fictionnel sera convié à décoder et à apprécier.

⇒ **Mors bona, or, Storm in a tea cup? Shakespeare's *Tempest* in a puppet and live-actor production** (Gabriella REUSS)

Abstract

The most recent Shakespearean première in Budapest, in September 2018, was held at the Budapest Puppet Theatre. *The Tempest* is not the first ever Shakespeare to be staged in a Hungarian puppet theatre, yet, I argue that the production directed by Rémusz Szikszai is one that demands thorough attention from the Shakespeare researcher from at least three aspects.

Firstly, the performance is advertised as 16+, and it marks the gradual consolidation of the puppet medium by adult audiences. It features a wide variety of characters on the stage, all perfectly visible, including live/flesh actors, bunraku (child-size) puppets, bunraku heads made after actors' heads, and attachable body puppets (prostheses, which puppeteers can wear); therefore, the subtle and complex play with the relations between the bodies of the actors and the bodies of the puppets ought to be noted.

Secondly, the performing space is worth being mentioned: an enormous wreck of a barge in a spacious room which squeezes performers and spectators together. The lack of physical distance between viewer and player simultaneously provokes the spectator's powerful emotional involvement and at once reminds them of the meta-theatre present in both the play and the production.

Thirdly, the production is noteworthy in a country where the slapstick-for-three-year-olds kind of puppet productions that Socialist authorities permitted after World War II practically washed away the scarce and weak pre-World War adult puppet traditions. It is Prague (Czechia) where marionettes are ubiquitous, sold in the streets and footbridges, and it is Brno (Moravia) where scholarly journals like *Theatralia* regularly deal with puppeteering in detail. In sum, the cradle and home of centuries-long Central-European puppetry is the Czech Lands rather than Hungary.

My paper does not aim to summarize the state of Hungarian post-war and post-1990 puppeteering, nor does it mean to deal with the Hungarian stage history of *The Tempest*. My argument will be informed about and rely on these two fields in order to point out the place of Szikszai's mixed, puppet and live actor production on the map of twenty-first-century Hungarian and European Shakespeares.

Résumé

La première la plus récente d'un spectacle shakespearien à Budapest, en septembre 2018, s'est tenue au Théâtre de marionnettes de Budapest. Ce n'était pas la première fois qu'une pièce de Shakespeare était représentée dans un théâtre de marionnettes hongrois, mais cette représentation de *La Tempête*, mise en scène par Rémusz Szikszai, mérite selon moi l'attention des spécialistes de Shakespeare pour au moins trois aspects.

Premièrement, le spectacle était annoncé pour un auditoire de plus de 16 ans, ce qui marque le retour graduel des marionnettes pour spectateurs adultes. On y trouve sur scène toutes sortes de personnages, tous parfaitement visibles, comprenant des acteurs en chair et en os, des marionnettes bunraku (de la taille d'un enfant), des têtes bunraku faites d'après les têtes des acteurs, et des marionnettes-prothèses que les marionnettistes peuvent porter ; il faut donc noter le jeu complexe et subtil des relations entre le corps des acteurs et celui des marionnettes.

En second lieu, l'espace scénique mérite également d'être mentionné : il s'agit d'une énorme épave de barge dans une salle spacieuse, où acteurs et spectateurs se retrouvent serrés les uns contre les autres. Le manque de distance physique entre les deux provoque un investissement émotionnel puissant de la part du spectateur, tout en lui rappelant la dimension méta-théâtrale présente à la fois dans la pièce et dans la mise en scène.

Enfin, cette production fait date dans un pays où les spectacles burlesques de marionnettes pour enfants qui étaient autorisés par les gouvernements socialistes après la deuxième Guerre mondiale avaient pratiquement fait disparaître les rares et timides traditions de théâtre de marionnettes pour adultes qui existaient avant-guerre. C'est à Prague que les marionnettes sont omniprésentes, vendues dans la rue et sur les ponts, et c'est à Brno que des revues savantes comme *Theatralia* publient régulièrement des articles sur l'art des marionnettistes. Pour résumer, le berceau de la marionnette d'Europe Centrale se trouve dans les pays tchèques plutôt qu'en Hongrie.

Mon article ne vise pas à résumer l'état de l'art de la marionnette après-guerre et après 1990 en Hongrie, ni à faire l'histoire des représentations hongroises de *La Tempête*. Mon analyse s'appuie sur ces deux champs pour mettre en évidence la place de la mise en scène mixte de Szikszai, avec ses marionnettes et ses acteurs, sur la carte des représentations shakespeariennes hongroises et européennes du XXI^{ème} siècle.

⇒ **Doran's and Taymor's *Tempests*: Digitalizing the Storm, a Dialogue between Theatre and Cinema** (Estelle RIVIER-ARNAUD)

Abstract

In 2017 on the Barbican stage, London, director Gregory Doran presented a very daring production of *The Tempest*. Working hand in hand with Intel Pentium, he created an outstanding set made of digital images that would give the vivid impression that the boatmen were actually diving in the depth of the stage during the shipwreck. Though extremely challenging, such a process whereby artificial images and theatrical immediacy were combined, was not new. Virtual technology had already been used in Julie Taymor's film adaptation starring Helen Mirren (Prospera¹) and Ben Whishaw (Ariel) in 2010. Both productions had received mixed critical response as the poetical momentum of the script sometimes vanished to the benefit of very powerful images. Borrowing concepts developed in Marguerite Chabrol's & Tiphaine Karsenti's *Théâtre et Cinéma, Le Croisement des imaginaires* and Steve Dixon's *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance performance Art, and Installation*, the following paper questions the way such cinematic artefact influences the reception of Shakespeare's play today, and whether high-tech, while solving the difficult *mise en scène* of the shipwreck, belies the efficiency (and sufficiency) of scenery-words. The purpose of this paper is to compare and contrast both productions and see how artificial images increasingly dominate the Shakespearean stage in order to create a more spectacular illusion of the watery world, the bodies lost at sea and the metamorphoses of the décor. On a broader scale, what are the consequences of the "invasion" of cinematographic art and I.T. in theatre? How will it shape the evolution of Early Modern drama in future stage performances, beyond the borders of seas and oceans?

Résumé

En 2017, sur la scène du Barbican Centre à Londres, Gregory Doran présente une mise en scène audacieuse de *La Tempête* de William Shakespeare. En collaboration avec Intel Pentium, il crée un décor époustouflant fait d'images numériques qui donnent l'impression que les marins coulent réellement dans les profondeurs de la scène lors du naufrage de l'Acte I, scène 1. Bien qu'extrêmement prometteur, un tel procédé – par lequel les images artificielles et l'immédiateté théâtrale s'entremêlent – n'est finalement pas nouveau. La technologie virtuelle avait déjà été utilisée par Julie Taymor dans son adaptation cinématographique de la même pièce avec Helen Mirren en Prospera² et Ben Whishaw en Ariel (2010).

Au départ, les deux réalisations ont été accueillies de manière mitigée par la critique qui a vu la poésie du script souvent disparaître au profit de la puissance des images. Dans cette étude, en empruntant la terminologie de Gilles Deleuze dans *Dialogues* (2), et de Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti dans *Théâtre et Cinéma, Le Croisement des imaginaires*, entre autres références, nous interrogeons la façon dont l'artifice visuel influence notre compréhension de la dramaturgie shakespearienne ainsi que la manière dont la technologie avancée démentit l'efficacité des mots-décor alors même qu'elle offre une solution à la difficile mise en scène du naufrage.

¹ The spelling of the Shakespearean name – Prospero – was changed into Prospera to fit the female gender.

² Le nom du personnage shakespearien, Prospero, fut volontairement changé en Prospera pour correspondre au genre féminin.

Cet article compare et contraste les deux productions afin de montrer comment les images artificielles dominent de plus en plus la scène shakespearienne pour créer l'illusion spectaculaire d'un monde liquide, de corps perdus en mer et de métamorphoses scénographiques. D'un point de vue élargi, nous interrogeons les conséquences de cette « invasion » de l'art cinématographique et de l'informatique au théâtre. Comment ces outils façonneront-ils l'évolution du théâtre de la première modernité dans le futur, au-delà des frontières maritimes ?

⇒ **Pascal Rambert's *Antony and Cleopatra* (1995): deep in love and in water**
(Isabelle SCHWARTZ-GASTINE)

Abstract

In 1995 Pascal Rambert (born in 1962) was one of the young upcoming actors, theatre directors and dramatists of his generation. His reputation on the French stage was already well-established and full of prospects, especially for the production of his own texts which were staged in the main national venues. Then he turned to Shakespeare, as many theatre directors did in the 90s in France, but his perspective baffled the actors and was rather badly received by the rare reviews devoted to his production. This work turned out to be at the origin of a deep personal crisis for Rambert who discarded the classics altogether to focus on his own dramas for which he received the prestigious "Prix de l'Académie-Française" in 2016.

This paper explores and discusses some of the aesthetical stands taken by Rambert in his approach of the play: the poetry of the text which "overflows" the stage, the focus on the figure of Cleopatra as the leader in the relationship between the two lovers, and then the visual defeat of Antony at the battle of Actium with the actors having to play on a stage covered in water.

Résumé.

En 1995, Pascal Rambert (né en 1962) était l'un des jeunes acteurs, metteurs en scène et dramaturges prometteurs de sa génération. Sa réputation théâtrale était déjà bien établie et pleine d'avenir, surtout la mise en scène de ses propres textes qui étaient montés sur des scènes nationales de premier plan. Puis, il s'est essayé à monter Shakespeare, suivant ainsi de nombreux metteurs en scène français des années 90, mais son point de vue désarçonnait les acteurs et les critiques qui pourtant admiraient son travail. Cette mise en scène fut à l'origine d'une crise personnelle profonde pour Rambert qui, ensuite, se détourna complètement du répertoire classique pour ne monter que ses propres œuvres pour lesquelles il reçut le prestigieux Prix de l'Académie-Française en 2016.

Cet article s'attache à analyser certains partis-pris esthétiques développés par Rambert dans son travail de mise en scène: la poésie du texte qui envahit l'espace, la centralité du personnage de Cléopâtre dans la relation entre les deux amants et la défaite d'Antoine lors de la bataille d'Actium qui se traduit visuellement par un jeu sur un espace scénique recouvert d'eau.