

**LE SONGE D'UNE NUIT
D'ETE**

de

William Shakespeare

mise en scène

Claudia Stavisky

18 — 29 juin 2002 à 21h30
Grand Théâtre de Fourvière

relâche le vendredi 21 juin
report en cas de pluie lundi 24 juin

Coproduction : Conseil Général du Rhône, Célestins, Théâtre de Lyon

Contact Scolaires

Marie-Françoise PALLUY — tél : 04 72 77 40 40 / fax : 04 78 42 81 57

LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE

de

William Shakespeare

traduction	Vincent Bady et le Comité de Lecture des Célestins
mise en scène	Claudia Stavisky
décor	Graciela Galan
lumière	Marie Nicolas et Maurice Fouilhé
costumes	Graciela Galan et Claire Risterucci
chorégraphie	Denis Plassard
son	Bernard Vallery
images	Laurent Langlois

avec,

Hippolyte, Titania	Nada Strancar
Thésée, Obéron	Daniel Martin
Puck, Philostrate	Paul Predki
Lysandre	Thierry Bordereau
Démétrius	Laurent Soffiatti
Hermia	Anne Suarez
Hélène	Marie-Sophie Ferdane
Francis Flute, Thisbée	Emmanuel Daumas
Nick Bottom, Pyrame	Philippe Vincenot
Peter Quince, Egée	Patrick Zimmermann
Tom Snout, le Mur	Nicolas Gabion
Robin Starveling, le Claire de lune	Gilles Pastor
Snug, le Lion, la fée	Martine Vandeville
Un esprit de la forêt	Anne Sophie Fayolle
Un esprit de la forêt	Pauline Maluski
Un esprit de la forêt	Samuel Mathieu
Un esprit de la forêt	Manoëlle Vienne

18 — 29 juin 2002 à 21h30
Grand Théâtre de Fourvière

Sommaire

L *Le Songe d'une nuit d'été* en quelques mots

Jouer/Traduire *Le Songe d'une nuit d'été*

Parcours du metteur en scène et du chorégraphe

Cette merveilleuse soudaineté de l'amour

Le lieu suprême de rencontre entre le langage et le corps est le désir

Les comédies Shakespeariennes

Le Songe d'une nuit d'été en quelques mots

De l'étoffe des songes

Tu es sûr que nous sommes réveillés ? Moi il me semble que nous, nous dormons. Et que quelque chose d'autre est éveillé... Et que personne, personne ne nous réveille parce que le sommeil nous a emportés loin et qu'il n'y a pas de réveil, rien qu'une métamorphose infinie, infinie.

Botho Strauss, *Le Parc*

Cette célèbre comédie se déroule sur une seule nuit, celle de la Saint-Jean, où tous les êtres traversant le théâtre semblent pris soudainement de folie. De folie amoureuse, bien entendu. Shakespeare s'amuse à croiser trois histoires, trois mondes qu'il réunit dans la traversée d'une forêt mystérieuse et magique.

Deux jeunes couples d'amoureux en fuite, tout d'abord, qui deviennent les jouets d'un ensorcellement et nous racontent la triste inconstance de l'amour. Puis le monde des esprits de la forêt, où règne Obéron, roi des Fées et son épouse Titania. Et enfin, c'est le monde du théâtre, représenté par un groupe de villageois qui décide de jouer la lamentable histoire de Pyrame et Thisbé, amants séparés dans leur vie terrestre et unis dans la mort.

Shakespeare a créé trois univers régis par la même déraison, par la même frénésie du désir. Si le sourire est parfois grinçant, si l'amour nous semble souvent bien amer, c'est que notre monde réel est agité par le même désordre.

Dans le Grand Théâtre de Fourvière, nous serons pris nous aussi, le temps d'une soirée, par cette magie. Et peut-être quitterons-nous le théâtre comme le voulait Shakespeare, le cœur un peu plus sage et un peu plus vrai.

Jouer / Traduire *Le Songe d'une nuit d'été*

Il y a quelques années, j'ai joué dans *le Songe d'une nuit d'été*.

Le souvenir du jeu des acteurs et de tout le spectacle auquel j'avais participé m'est souvent revenu dans le travail de traducteur entrepris à présent avec le comité de lecture des Célestins, Théâtre de Lyon.

D'avoir joué plusieurs personnages, un dans chacun des univers rassemblés par Shakespeare dans *le Songe* (l'aristocratie athénienne, les artisans, les fées) m'a certainement influencé dans le maniement particulier de la langue qu'est une traduction.

J'espère d'abord être attentif à cet enjeu : comment traduire ce qui constitue la singularité poétique de chacun des univers du *Songe* ?

Car c'est à la langue, à ses formes, à sa musique, que Shakespeare s'en remet pour poser le décor de ce *songe*, et faire s'imbriquer plusieurs histoires autour d'une seule nuit d'été. Et la tâche du traducteur est peut-être d'abord de prendre en compte ces formes et de les travailler chacune en particulier.

Dans l'Antiquité de convention qui a pour centre Athènes, les aristocrates, seigneurs, pères de famille et jeunes amoureux parlent généralement en vers de cinq pieds ("pentamètres iambiques", dix à onze syllabes). Et quand les amoureux se lancent dans des couplets élégiaques, ou des déclarations enflammées, ces vers sont souvent rimés deux à deux.

Les artisans amoureux de théâtre parlent, quant à eux, une prose sans fioritures sauf lorsqu'ils se mettent à citer, sur leur scène improvisée, des textes adaptés par leurs soins en vers de mirlitons.

Dans l'univers des fées, la querelle des maîtres, Obéron et Titania, s'exprime dans une langue rythmée par le "pentamètre iambique", mais Puck et les fées parlent une langue qui manifeste la plus grande diversité de mètres : de l'octosyllabe à des formes plus scandées de chansons ou de poèmes incantatoires.

Il semble qu'à chaque univers, correspondent un style, une manière de parler, des formes métriques variées selon les personnages, et les situations où ils parlent et agissent. Cette traduction cherche à restituer cette diversité en proposant chaque fois que c'était possible des solutions adaptées.

Autre problème : pour tout acteur qui joue *Le Songe* ou d'autres pièces de Shakespeare, il y a cette difficulté de dire une langue qui obéit à la fois à des règles poétiques, à un jeu avec le langage, et qui vise aussi une immédiateté propre au théâtre.



Problème fréquent dans *le Songe* comme souvent chez Shakespeare : la multiplicité des jeux de mots, et des jeux avec les mots, dont, ici, usent et abusent, en particulier les amoureux, comme si leurs désirs contrariés, frustrés, tourneboulés, ne pouvaient parfois se dire que par des afféteries de langage et des formules alambiquées.

Quand il n'est pas possible de trouver pour certains jeux de mots des équivalents en français, je cherche à privilégier la clarté et aussi la vivacité de l'échange. Derrière la rhétorique ludique du discours amoureux, ne s'agit-il pas au fond d'une véritable lutte, d'une rivalité frénétique ? Fortement mise en lumière par René Girard : dans la longue scène de l'acte III où les quatre amoureux, perdus dans la forêt, se déchirent, *"les clichés les plus éculés se transforment sous nos yeux en lave incandescente."*

Un dernier mot : d'avoir joué ce texte avant de le traduire rend sensible à la recherche de la plus grande clarté possible de la langue, mais, si cette clarté est nécessaire pour un texte de théâtre destiné à être joué et entendu, je crois qu'elle ne doit pas conduire à simplifier ou réduire le mouvement, l'ampleur du texte.

Car le sens est souvent aussi dans le mouvement musical, la respiration des phrases de Shakespeare. Et c'est un des enjeux du travail des comédiens, enchaînant sur celui du traducteur, de chercher à restituer par la voix et le souffle, le mouvement de cette langue : ces phrases longues, rythmées, balancées ou tourbillonnantes, dont certains mots-images forment comme des repères "rayonnants" (Jean-Claude Carrière), éclatant d'un bout à l'autre du texte, la traduction peut et doit chercher à en conserver la musique. Puis, c'est aux acteurs de s'en emparer et de se la mettre en bouche.

Ce qui est vrai de tout texte de théâtre l'est bien pour cette traduction du "Songe d'une nuit d'été": l'essentiel est que le travail de traduction s'achève à présent dans le jeu et la vie des acteurs sur la scène. Et pour moi, ainsi sera bouclée la boucle.

Vincent Bady

Auteur, comédien

Parcours du metteur en scène et du chorégraphe

Claudia Stavisky

Au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Claudia Stavisky a pour professeur Antoine Vitez. Elle joue au théâtre sous la direction de Peter Brook, Antoine Vitez, René Loyon, Bruce Myers, Jérôme Savary, Brigitte Jaques...

Elle collabore aux mises en scène de René Loyon, *Bons offices* de P. Mertens au Théâtre National de l'Odéon, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo et *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello au Théâtre National de Chaillot.



En 1988, elle crée *Sarah et le cri de la langouste* de John Murrel au Théâtre de l'Echappée de Laval, repris au Festival d'Avignon 1988 et en tournée en France.

En janvier 1990, elle met en scène *Avant la retraite* de Thomas Bernhard au Théâtre National de la Colline, présenté aussi en France et en Suisse. Denise Gence a obtenu le Molière de la Meilleure Actrice pour ce spectacle.

En janvier 1991, en coproduction avec la Comédie-Française, elle dirige Valérie Dréville dans *La chute de l'ange rebelle* de Roland Fichet à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Elle crée, au Festival d'Avignon 1993, *Munich-Athènes* de Lars Noren, repris à Paris au Théâtre de la Tempête, puis en tournée.

A l'invitation de Marcel Bozonnet, entre janvier et avril 1994, elle monte avec les élèves du Conservatoire National d'Art Dramatique, *Les Troyennes* de Sénèque dans le texte français de Florence Dupont.

En janvier 1994, elle crée *Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari et le soutien de la société* d'Elfriede Jelinek (traduction Louis-Charles Sirjacq), au Théâtre National de la Colline.

A l'automne 1995, elle présente au Théâtre National de la Colline puis en tournée en France, *Mardi* d'Edward Bond dans la traduction de Jérôme Hankins.

En mars 1996, elle signe la mise en scène de *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello dans la traduction de Jean-Paul Manganaro à La Coursive, Scène Nationale de la Rochelle. Ce spectacle sera présenté au Théâtre de Gennevilliers, puis en tournée en France jusqu'en juin 1997.

Dans le cadre de la série de créations contemporaines « *Une saga de fin de siècle* » organisée par THECIF et la Direction Régionale des Services Pénitentiaires de l'Île de France, elle crée en juin 1997 *Le Monte-Plats* d'Harold Pinter à la Maison d'arrêt de Versailles (présenté dans une dizaine d'établissements pénitentiaires de la région parisienne et au Théâtre de la Cité Internationale à Paris) et *Le Bousier* d'Enzo Cormann. Ce dernier spectacle a notamment été repris au Théâtre du Nord Lille-Tourcoing, à la Fabrique, Centre Dramatique National de Valence, à la Comédie de Reims et dans les prisons du Nord-Pas de Calais, de Champagne-Ardenne et de Valence.

Elle dirige les élèves de l'ENSATT à Lyon, en juin 1998, dans *Electre* de Sophocle (traduction d'Antoine Vitez) et en juin 2000 dans *Répétition publique* d'Enzo Cormann.

A la demande de Christian Schiaretti, elle devient en septembre 1998 metteur en scène associée à la Comédie de Reims, Centre Dramatique National de Champagne-Ardenne où elle reprend, dans une nouvelle mise en scène, *Electre* de Sophocle.

Au printemps 2000, elle monte *West Side Story* de Léonard Bernstein au Théâtre Musical du Châtelet en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Paris.

L'Opéra National de Lyon l'invite à créer en mai 1999, *Le Chapeau de paille de Florence* (opéra en cinq actes de Nino Rota), *Roméo et Juliette* (opéra en cinq actes de Charles Gounod) en mai 2001 et *Le Barbier de Séville* (opéra en deux actes de Rossini) en juillet 2001.

Depuis mars 2000, elle dirige avec Gérard Deniaux les Célestins, Théâtre de Lyon.

En mars 2001 elle met en scène *La Locandiera* de Carlo Goldoni dans une traduction de Jean-Paul Manganaro. Ce spectacle est repris en France entre septembre et décembre 2001.

Elle signe la mise en scène de *Minetti* de Thomas Bernhard en février dernier. Ce spectacle sera présenté au Festival d'Avignon 2002, au Théâtre de la Ville à la rentrée, puis en France et à l'étranger au cours de la saison 2002-2003.

Denis Plassard

« *Les mouvements et les mots entretiennent des rapports intimes.*

Denis Plassard, chorégraphe, en est convaincu. Depuis une dizaine d'années tout son travail s'articule autour de cette idée fixe ».

Naît le 19 mai 1968

Obtient son bac (Math et Sciences Naturelles) en 1986

Etudie la danse classique (Lucien Mars, Maryse Egasse) et contemporaine (Françoise Benet) au Conservatoire National de Région de Lyon.

Etudie la danse contemporaine (Didier Deschamps, Jean Pomarès, Marie-France Delieuvain) au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

Danse pendant deux saisons avec la Cie La Place Blanche (Josette Baïz).

Créé le **solo *Propos*** (qui donnera son nom à la Cie) en 1990.

Reçoit le prix de l'Humour au concours Volinine en 1991 avec le trio Pour Voir.

Fonde la compagnie Propos en 1991.

Installe la compagnie à Villeurbanne (Salle Gérard Philipe) à l'invitation de Françoise Maimone.

Obtient une bourse pour étudier à l'American Dance Festival en 1993.

Part en résidence (avec la compagnie) à Chalon-sur-Saône, à Gap, à Venissieux ou à Annemasse.

Travaille très régulièrement avec des enfants, des enseignants ou des comédiens.

Compose 15 pièces pour la compagnie Propos : *Propos* (solo), *Pour Voir* (Trio), *D4*, *Issue de Secours*, *Pas D'Retouche*, *Anecdote*, *En pièces*, *Récréation*, *Entre Les Deux*, *Le Terrier*, *Epluchures*, *Jours*, *Ondes de Choc*, *Elle Semelle de quoi ?* (Carmen), *L.O.U.P.*

Cette merveilleuse soudaineté de l'amour

*« Love looks not with the eyes
but with the mind » (I,1)*

Selon la plus récente biographie de Shakespeare, due à la plume d'A. L. Rowse, la première représentation du *Songe d'une nuit d'été* fut donnée en 1595 dans le vieux palais londonien des Southampton, au coin de Chancery Lane et de Holborn. C'était une grande bâtisse datant de la fin du gothique, pleine de galeries et de balcons courant les uns au-dessus des autres tout autour d'une cour carrée à ciel ouvert donnant sur un jardin où il faisait bon se promener. Il serait difficile d'imaginer cadre meilleur pour la véritable action du *Songe d'une nuit d'été*. Il est déjà fort avant dans la nuit et les réjouissances tirent à leur fin. Tous les toasts ont été portés et les danses ont cessé. Des valets porteurs de lanternes se tiennent encore en faction dans la cour. Mais à côté, dans le jardin, il fait sombre. Par la porte passent lentement des couples enlacés. Le vin d'Espagne était lourd, les amants se sont endormis. Quelqu'un s'est approché, le suc des baies a jailli, le garçon s'est éveillé. Il ne voit pas la jeune fille qui dort à côté de lui; il a tout oublié, il a même oublié qu'il a quitté le bal en sa compagnie. Non loin, il y a une autre jeune fille, il suffit de tendre les bras; déjà il les a tendus, déjà il court après elle. Déjà il hait avec la même force avec laquelle, une heure plus tôt, il ressentait le désir.

« Heureux avec Hermia ? Non, je regrette les fastidieuses minutes que j'ai passées avec elle. Ce n'est pas Hermia, mais Hélène que j'aime à présent ». (11, 2)

Chez Shakespeare, il y a toujours cette merveilleuse soudaineté de l'amour. La fascination existe dès le premier regard; l'asphyxie, dès le premier toucher des mains. L'amour s'abat comme un épervier, le monde a cessé d'exister, les amants ne voient rien qui ne soit eux. L'amour, chez Shakespeare, emplit tout l'être, il est enchantement et désir de possession.

Jan Kott

In Shakespeare notre contemporain

Editions Payot

Le lieu suprême de rencontre entre le langage et le corps est le désir

Le Songe est une pièce fondamentalement double, paradoxale : elle propose au metteur en scène une suite complexe d'images fantasmatiques à incarner, tout en exigeant dans le même temps qu'il divulgue les secrets du processus de leur concrétisation en images théâtrales. Le plateau devient ainsi alternativement le lieu d'une illusion et l'endroit où l'on fabrique artisanalement l'illusion, où se crée l'illusion de l'illusion. De Reinhardt à Kott, de Purcell à Peter Brook, les mises en scène sont l'étoffe dont on a fait les *Songe* car plus que du théâtre, plus que du désir, la pièce parle avant tout d'un désir de théâtre.

Shakespeare cristallise dans *le Songe* un langage scénique d'une symétrie parfaite. Chaque histoire est traduite (c'est-à-dire, pour Shakespeare, métamorphosée) à rebours par l'histoire qui lui succède. Par exemple, les questionnements des artisans viennent en contrepoint dévoiler la théâtralité des scènes fictionnelles : une fois planté le décor nocturne, ceux-ci viennent candidement demander comment on peut représenter la nuit sur une scène. Plus généralement, les trois univers imbriqués dans l'intrigue se commentent en anamorphose les uns les autres, d'où l'intérêt symbolique de faire jouer par un même comédien des rôles-miroirs : Thésée-Obéron, Hippolyta-Titania, Philostrate-Puck (tous deux "intendants des plaisirs" de leurs maîtres respectifs), Egée-Peter Quince (tous deux metteurs en scène floués par une histoire d'amour qui les dépasse). Cette dramaturgie du filigrane, qui laisse toujours quelque part sur la scène une figure endormie dont l'acte de rêver devient la trame sur laquelle va se jouer tout le reste, amène doucement le spectateur (et c'est là toute la jouissance) à percevoir le dessin caché dans le désordre des rapports érotiques superposés.

Dans la pièce, le lieu suprême de rencontre entre le langage et le corps est le désir. Car si la sexualité s'exprime dans la réalité par un acte physique, elle est au théâtre une question de discours. Shakespeare s'amuse ici à amplifier la disproportion: les idiomes raffinés de la passion -joutes verbales, rhétoriques passionnées, lamentations lyriques- ne parlent que de « ça » (le coït), mais d'une manière qui l'excède tellement qu'on se demande si l'acte sexuel ne fournit pas en fait le prétexte et l'occasion d'une orgie de mots et de spectacles. C'est pour calmer l'urgence de son désir physique pour Hippolyta que Thésée, dès la première scène de la pièce, lance un appel d'offres sur le marché athénien des divertissements et met en branle - on excusera l'expression pourtant adéquate- l'intrigue tout entière. (...)

Mais l'acte lui-même reste jusqu'au bout à l'état de promesse ou de menace verbale, ne pouvant évidemment s'accomplir qu'en coulisses. Sur scène, le langage devient d'autant plus artificiel que la frustration et le délire sexuels agitent les personnages. Les amoureux échangent au plus fort de leur excitation des vers rimés, ce qui crée une étrange impression d'éloignement, de rituel formalisé. L'amour, ce mode d'être en principe le plus unique et le plus intime, parle le langage du cliché. (...)

Brook redécouvrait ainsi avec économie que ce sont les fées qui, dans la pièce, contrôlent et dérèglent la nature. Le conflit Titania-Obéron est une bataille apocalyptique, une psychomachie terrifiante dont les répercussions cosmiques bouleversent le monde.

La dispute entre ces deux figures parentales archétypiques cristallise le conflit familial chez Shakespeare entre le désir -féminin, rebelle, attirant- et l'autorité -patriarcale, hiérarchique, obsessionnelle., mais seule garante des deux ordres analogiques du microcosme et du macrocosme. Or, si la liqueur magique d'Obéron contraint les êtres à se percevoir différemment, c'est après tout exactement ce que Thésée demande à la rebelle Hermia au début de l'action: regarder avec les yeux de son père, ou mourir. Les techniques arbitraires qu'utilisent ces deux figures du pouvoir absolu pour régler les conflits et les rivalités sont ainsi mises en écho : la loi athénienne paraît alors tout aussi fantasque qu'un sortilège féerique, tandis que le royaume des fées semble régi par la même violence patriarcale que la cour du duc.

Jérôme Hankins

In *Le songe d'une nuit d'été* (préface)

Editions Actes Sud-Papiers

Les comédies Shakespeariniennes

L'extraordinaire production dramatique de Shakespeare comprend quatorze comédies, dix tragédies et dix drames historiques. C'est dans la comédie, nous l'avons vu, que Shakespeare fit ses premières armes de dramaturge, et la chronologie des pièces nous indique que c'est à la comédie qu'il revint après avoir épuisé la veine tragique et terminé l'immense fresque historique que constituent les dix drames. Shakespeare n'est certes pas le premier élisabéthain à écrire des comédies, et, en 1584, quantité de conventions et même de traditions font de la comédie un véritable « genre » aux caractéristiques déjà assez clairement définies.

(...) Ce genre, qu'on appelle aujourd'hui comédie romanesque (« romance »), était le résultat de l'influence combinée de la littérature médiévale, des épopées romantiques italiennes du Tasse et de L'Arioste, et du *Décameron* de Boccace. Les thèmes principaux, que l'on retrouve à la fois dans la poésie de Spenser, dans *l'Arcadie* de Sidney et dans les comédies de l'époque, en étaient le culte de la Dame, parangon de vertu et de beauté, et l'amour, proche de l'adoration, que lui porte le héros.

(...) Leur canevas est toujours semblable : beaucoup de personnages jeunes, et une ou plusieurs intrigues amoureuses qui se compliquent et s'enchevêtrent ; les amants se heurtent à l'opposition de leurs parents (*Comme il vous plaira*, *Roméo et Juliette*) ou l'un des deux amants met en doute la fidélité de l'autre (*Les deux gentilshommes de Vérone*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Le songe d'une nuit d'été*). Suivent un certain nombre d'aventures invraisemblables dans un décor de château ou de forêts, de coïncidences heureuses, de déguisements. La plupart des héroïnes de comédie se déguisent en hommes, qu'il s'agisse de Julie, Viola, ou de Rosalinde. N'oublions pas que les rôles de jeunes filles étaient tenus à l'époque par des jeunes gens, ce qui accentuait le plaisir trouble que prenait le public à ces travestis.

(...) Ce qui marque la supériorité de Shakespeare sur ses contemporains – et nous reviendrons souvent sur ce point – c'est son *souci de l'humain*. Avec la création de personnages comme la nourrice ou comme Mercutio dans *Roméo et Juliette*, il fait œuvre personnelle. Et cela est vrai de la plupart des comédies de la fin du siècle. Ce qui reste après la lecture ou après la représentation, ce sont ces personnages comiques que l'auteur n'a trouvé dans aucune de ses sources et qu'il a créés de toutes pièces, créatures vivantes et fortement individualisées, dotées d'une épaisseur humaine que n'ont pas les personnages stéréotypés propres à la comédie romanesque.

(...) Là encore apparaît le souci, constant chez notre auteur, de se détacher de la tradition, de traiter les anciens thèmes de façon originale ; de varier pour satisfaire le public, mais aussi sans doute parce que cette tradition ne le satisfait plus, parce que son génie déborde les cadres habituels. Même dans les scènes conventionnelles transparaissent les thèmes de la fragilité de l'amour et de l'infidélité, qui seront repris avec plus de force et de conviction dans des pièces comme *Troilus et Cressida*. Les scènes de poursuite des amants, dans *le Songe* peuvent être considérées comme significatives à cet égard. Bien sûr c'est l'élément de conte de fées, le jus magique, qui est cause de tout, mais ces chassés-croisés, ces serments d'amour à d'autres que la dame choisie, s'inscrivent sur le fond des infidélités de Titania à Obéron. La loyauté, la confiance et la dévotion, qui constituent le code de l'amour chevaleresque, sont peu à peu remplacés par l'infidélité, par la fragilité et la brièveté de l'amour.

(...) Le monde de la comédie shakespearienne est fait de possible et d'impossible, de réel et d'irréel, de rêve et de réalité, un monde où le langage de fées alterne avec les dictons de la sagesse populaire. Pour reprendre une image de M.A. Nicoll, l'auteur est semblable à l'illusionniste qui fait semblant de couper une femme en deux. Notre bon sens nous interdit d'y croire, mais nous ne pouvons nous empêcher de nous laisser prendre. Nous y croyons avec le plaisir qui naît de l'inhabituel, de l'inattendu, de la suppression des limites humaines, de même que nous apprécions dans les scènes comiques proprement dites la violation des lois par procuration, par un autre que nous, auquel nous nous identifions pour un temps, ce qui est l'essence même du comique.

(...) La comédie nous permet de nous perdre, alors que la tragédie nous permet de nous trouver.

(...) Les deux éléments, comique et tragique, s'intègrent toujours parfaitement, jusqu'à se fondre, et c'est peut-être ce qui fait la profonde vérité du monde shakespearien, qui est d'autant plus semblable au monde réel que le comique et le tragique n'y sont pas artificiellement séparés.

José-Axelrad et Michèle Willems

in Shakespeare et le Théâtre Elisabethain
Que Sais-je ? Presses Universitaires de France