



**HAL**  
open science

## Othello et les miroirs de Welles

Pascale Drouet

► **To cite this version:**

Pascale Drouet. Othello et les miroirs de Welles. Palette pour Marie-Madeleine Martinet, 2017.  
halshs-02125708

**HAL Id: halshs-02125708**

**<https://shs.hal.science/halshs-02125708>**

Submitted on 10 May 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **OTHELLO ET LES MIROIRS DE WELLES**

Au moyen âge, l'objet que désigne le mot était en acier ou en cristal de roche ; à partir du XVI<sup>e</sup> s., il est en verre recouvert de plomb ou d'argent. L'invention du tain a eu lieu au XV<sup>e</sup> s. mais le secret, transmis aux verriers de Murano, était jalousement gardé avant le XVII<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à cette époque, le miroir était un objet de luxe, figurant dans les plus riches cadeaux princiers<sup>1</sup>.

L'œuvre de Shakespeare, comme celle de certains de ses contemporains, reflète une fascination pour les surfaces réfléchissantes et les jeux d'optiques. Dans *Le Miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain : Variations dramatiques sur une idée philosophique, littéraire et artistique*, Marie-Madeleine Martinet a remarquablement analysé la fonction plurielle des miroirs de l'esprit et d'amour de soi dans la poésie de Shakespeare, des miroirs d'amour et d'identité dans ses comédies, des miroirs de mort et de vérité dans ses tragédies. Une des rares pièces du corpus shakespearien à n'être pas prise en compte est *Othello*, et pour cause : il n'y est fait mention d'aucun miroir.

Le miroir – et l'étourdissante démultiplication de ses reflets, comme dans *Citizen Kane* (1946) ou *The Lady from Shanghai* (1947) – est un motif récurrent, pour ne pas dire obsessionnel, dans l'œuvre cinématographique d'Orson Welles. Il rend visible la dialectique de l'être et du paraître, la pathologie du regard narcissique, mégalomane ou schizophrénique, les dualités et les divisions intimes de l'être, la manipulation par l'image virtuelle.

---

<sup>1</sup> Alain Rey (dir.), *Le Dictionnaire historique de la langue française* (Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998), tome 2, article « mirer », p. 2248.



Reflets démultipliés dans *Citizen Kane* (1946) et *The Lady from Shanghai* (1947)

Il n'est donc pas étonnant que Welles introduise des miroirs dans l'adaptation qu'il fait, en 1952, de l'*Othello* de Shakespeare, jouant ainsi davantage sur « la fragmentation des espaces »<sup>2</sup>. Homme du vingtième siècle, il n'en garde pas moins à l'esprit l'infinie richesse symbolique – notamment dans l'ordre de la connaissance – que recélait le miroir à la Renaissance.

*Othello* : troisième acte, scène trois. Cassio est décrédibilisé auprès de son général, mais le fourbe Iago lui a suggéré de plaider sa cause auprès d'Othello par l'intermédiaire de Desdémone. Les propos pernicieux de l'enseigne peuvent alors pénétrer l'oreille du Maure et empoisonner son esprit. Alors qu'ils marchent sur les remparts de la ville de Chypre, Othello et Iago abordent le sujet de l'honnêteté de

<sup>2</sup> Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Orson Welles au travail* (Paris, Cahiers du cinéma, 2006) 171.

Cassio et du rapport entre l'être et le paraître. Leur conversation se clôt par la mise en garde de Iago, injonction qui marque le coup d'envoi de la calomnie : « Look to your wife. Observe her well with Cassio » (3.3.200).<sup>3</sup> Othello rentre alors dans le château et c'est d'abord lui-même qu'il se met à observer, à plusieurs reprises, dans différents miroirs.



---

<sup>3</sup> William Shakespeare, *Othello*, The Arden Shakespeare, ed. E. A. J. Honigmann (Wlaton-on-Thames: Thomas Nelson, 1997).



Les miroirs dans lesquels Othello s'observe – *Othello* (1952)

Mettant en regard les deux premières adaptations shakespeariennes de Welles à l'écran, Youssef Ishaghpour remarque :

Dans *Macbeth*, le monde des objets et toute détermination empirique étaient exclus d'un espace mental, *Othello* implique, au contraire, le monde empirique et ses objets pour eux-mêmes, dans leur relation à l'existence du héros, mais aussi pour les nier dans leur réalité donnée et les transformer en matériaux et formes symboliques<sup>4</sup>.

Ainsi en va-t-il des miroirs que Welles insère dans son *Othello* : il les transforme en matériaux et formes symboliques.

### **L'inconfortable questionnement de soi**

Dans la pénombre du château, Iago poursuit son travail de sape. Tout en lui ôtant une partie de son armure, le rendant ainsi symboliquement vulnérable à ses insinuations, l'enseigne rappelle à Othello que Desdémone a réussi à tromper son père sans que rien y paraisse et que son amour pour le Maure a valu à Othello l'accusation de sorcellerie. Ainsi Iago jette-t-il doublement le trouble dans l'esprit d'Othello, au sujet de la possible duplicité de Desdémone mais aussi de son éventuelle illégitimité à lui, le Maure. La jalousie ne naît-elle

---

<sup>4</sup> Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste. Une caméra visible, Volume III : Les films de la période nomade*, (Paris, Éditions de la Différence, 2<sup>e</sup> édition 2001), 160.

pas d'un manque de confiance en soi, d'« une absence de certitude de soi »<sup>5</sup> ? Les propos insidieux du scélérat semblent déclencher chez Othello, qui se tourne alors vers un premier miroir accroché au mur, un mouvement introspectif avec un questionnement du type : « Qui suis-je vraiment pour être ainsi trahi ? ». Tout se passe comme si Othello se mettait en quête d'un miroir de vérité qui le rassurerait sur sa propre identité, sur sa propre valeur, qui lui renverrait l'image du noble Maure de Venise, celui que Desdémone aime, admire et ne peut trahir. Les contours flous du reflet déjà à demi envahi par la noirceur de l'arrière-plan – emprise de l'âme noire de Iago sur Othello – annoncent la plongée subjective du personnage.



Le premier miroir – *Othello* (1952)

Si la mise en cause de Desdémone appelle pour Othello une telle remise en question de lui-même, c'est que Desdémone est tout pour lui : il n'existe que *pour* et *par* elle depuis qu'il l'a rencontrée. Sans elle, Othello est condamné à évoluer dans un monde « déréel », où rien, pas même l'imaginaire, ne vient compenser la perte de l'être aimé, où « tout est figé, pétrifié, immuable, c'est-à-dire *insubstituable* »<sup>6</sup>. Comme l'a souligné Youssef Ishaghpour,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, 246.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, Seuil, 1977), 106-7.

« Desdémone a aimé le More pour les dangers qu'il avait courus, mais Othello l'a aimée parce qu'il a été reconnu par elle, parce qu'elle est le soutien de son image, le couronnement de sa vie, un objet absolu dans le fonctionnement de son narcissisme, dans sa perfection »<sup>7</sup>. En scrutant son visage dans ce premier miroir, à cet instant précis, Othello révèle sa faille tragique, celle de « l'ipséité dans son manque et sa dépendance essentielle »<sup>8</sup>.

Perdre l'amour de Desdémone et sa reconnaissance, c'est perdre le miroir qui le met en perspective et le fait exister. Le miroir qu'est Desdémone ouvre l'espace, voire le démultiplie, alors que tous les faux reflets créés par Iago le ferment. Comme l'a montré, à propos de la pensée de Binswanger, Emmanuel Housset :

L'amour serait ainsi la vérité originelle de l'existence en montrant que l'homme n'a son là [sic] que par la grâce d'autrui : l'autre homme, par l'amour qu'il me porte, ou tout simplement en appelant même involontairement mon amour, dessine un lieu et ouvre un présent où je peux être<sup>9</sup>.

Or, si Othello « voit dans l'être avec l'autre de l'amour la condition du devenir soi »<sup>10</sup>, il le voit d'une manière qui perd toute mesure et qui fait de lui un être dangereusement vulnérable.

Dans un premier temps, Othello semble rassuré par son image qui lui apparaît inchangée : il est ce qu'il est, le noble Maure de Venise. À Iago qui dit avoir remarqué son trouble – « I see this hath a little dashed your spirits » (3.3.218) –, il répond : « Not a jot, not a jot » (3.3.219). Or le voici qui se dirige pourtant vers un autre miroir qui, étroitement lié à la présence et aux paroles de Iago, lui renvoie des reflets d'une tout autre nature : des reflets déformants.

---

<sup>7</sup> Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, 247.

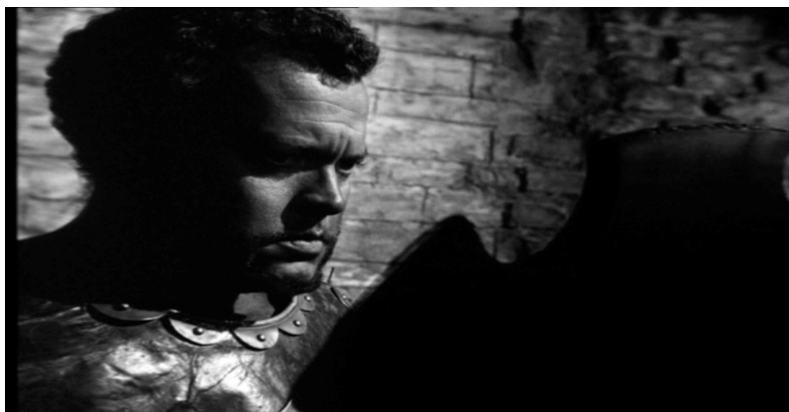
<sup>8</sup> *Ibid.*, 282.

<sup>9</sup> Emmanuel Housset, *L'intériorité d'exil : Le soi au risque de l'altérité* (Paris, Cerf, 2008), 193.

<sup>10</sup> *Ibid.*

### Miroir en creux et mauvais œil, manipulation et enfermement

Ce deuxième miroir, au cadre également rond et cerclé d'échancrures régulières, est posé à même la pierre. Il est d'abord donné à voir de dos, tandis qu'Othello s'y regarde.



Le deuxième miroir – *Othello* (1952)

Ce qu'il y voit est donc soustrait à notre vue et pour cause : c'est un portrait en creux de lui-même, celui que brosse Iago en énumérant ce qu'Othello n'est pas. Le dessein de l'enseigne est certes de noircir Desdémone, or il le fait en lui attribuant un naturel pervers, une sensibilité dépravée, qu'il déduit de la nature même de son choix : « as, to be bold with you, / Not to affect many proposed matches / Of her own clime, complexion and degree, / [...] One may smell in such a will most rank, / Foul disproportion, thoughts unnatural. » (3.3.232-7). Autrement dit, ce que les propos de Iago donnent à voir à Othello dans le miroir, c'est l'image d'un homme qui n'est ni blanc ni vénitien de souche, qui n'appartient ni à la civilisation occidentale ni à la sphère de la noblesse. C'est une définition *a contrario* qui ébranle Othello au point de lui devenir insupportable parce qu'elle le nie en le déterritorialisant, en le renvoyant à sa condition première d'étranger, soit celui qui « n'a pas de place dans la hiérarchie, ni dans la topographie, ni dans l'échelle des êtres »<sup>11</sup>. Alors qu'Othello tentait

---

<sup>11</sup> Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles* (Paris, Éditions de Minuit, 1981), 204.



peut-être de trouver un miroir de connaissance de soi ou « miroir d'identité socratique »<sup>12</sup>, Iago lui impose un miroir d'altérité.

Ainsi, non seulement Iago détruit le seul miroir qui importe aux yeux d'Othello, celui que représente Desdémone, mais il s'y substitue pour renvoyer des reflets déformants, et de Desdémone et d'Othello, comme s'il devenait lui-même le tain du miroir, entravant tout autant la transparence du verre que générant des illusions d'optiques. Ce deuxième miroir dans lequel Othello se dévisage n'est alors autre que la figuration symbolique du mauvais œil de Iago, ce « mauvais œil de domination et de destruction de l'autre »<sup>13</sup>.

Or, au risque de forcer légèrement le trait, la caméra de Welles nous montre Iago qui se positionne juste derrière le miroir, comme s'il le faisait sien pour le tendre lui-même à Othello et en maîtriser l'orientation et le reflet.



Iago derrière le miroir – *Othello* (1952)

Le miroir devient alors un corrélat objectif de la manipulation. Certes, c'est Othello qui s'y regarde, et nous y voyons effectivement

---

<sup>12</sup> Marie-Madeleine Martinet, *Le Miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain. Variations dramatiques sur une idée philosophique, littéraire et artistique* (Paris, Didier Érudition, 1981), 128.

<sup>13</sup> Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, 303.

son reflet, mais la position de Iago nous invite à en faire une autre lecture, à imaginer que le miroir fait volte-face pour nous donner à voir le manipulateur lui-même. À cet instant précis, le miroir a la même fonction que celle de la poupée de glaise que façonnent les trois sorcières dans le *Macbeth* (1948) de Welles (poupée de glaise et miroir qui ne figurent pas dans le texte shakespearien) : c'est un intermédiaire qui rend la manipulation visible.



La manipulation à l'œuvre dans *Othello* (1952) et dans *Macbeth* (1948)

Dans l'adaptation d'*Othello*, ce miroir rond, que Youssef Ishaghpour appelle judicieusement « miroir sorcier »<sup>14</sup>, pourrait devenir une image du cercle infernal qui crée un univers clos,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, 177.

« l'image du monde fermé du complot diabolique »<sup>15</sup> – à la fin de la tragédie, Othello, les yeux enfin dessillés, reconnaîtra en Iago un « demi-dévil » (5.2.298).

La manipulation réside effectivement dans l'enfermement : celui d'une représentation mentale fallacieuse, l'adultère, qui devient obsessionnelle – au point de conduire à l'élaboration d'un double meurtre. C'est aussi cela que donne à voir le miroir en reflétant l'ombre que les croisées portent sur le mur. Othello, incapable d'en supporter davantage, a précipitamment tourné le dos au miroir, comme s'il lui était encore possible d'échapper aux reflets dans lesquels Iago le prend au piège, mais le miroir dit vrai en extériorisant les rets dans lesquels Othello est désormais pris, comme s'il était un miroir de l'âme. Reviennent alors à l'esprit les propos de Iago à Roderigo : « So will I turn her [Desdemona's] virtue into pitch / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh them all » (2.3.355-7), ainsi que son élément métonymique, la cage, qui, avant de se retourner contre lui-même pour devenir l'instrument de son infamie et de son pourrissement, figure son insidieuse force de coercition.




---

<sup>15</sup> Marie-Madeleine Martinet, « Images du cercle diabolique », dans Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.), *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance* (Paris, Touzot, 1988), 126.



Motifs d'emprisonnement – *Othello* (1952)

Sous l'influence de Iago, le deuxième miroir fait donc surgir dans le champ de l'imaginaire des représentations dégradantes, celles d'une Desdémone dépravée et d'un Othello barbare. Puis, avec le brusque départ d'Othello, c'est-à-dire en l'absence de son regard se mirant, ce miroir, tel un miroir de vérité, nous livre le reflet de ce qui est à l'œuvre : la nasse qui, lentement mais sûrement, se referme. En cela, le miroir s'intègre parfaitement à l'architecture qui, à partir de cet instant, ne cesse de présenter des perspectives sans issues, qu'elles soient symboliquement barrées par des ombres de toutes sortes ou labyrinthiques. Pour Youssef Ishaghpour, c'est alors toute l'architecture du château qui en vient à évoquer les prisons imaginaires, *Carceri d'Invenzione*<sup>16</sup>, de Piranèse, comme une extériorisation de l'espace mental d'Othello.

Car le Maure évolue désormais dans une prison imaginaire, celle de son esprit soudainement étreint, hanté par des projections prosaïques.

---

<sup>16</sup> La première version date de 1750, la seconde de 1761.



Une architecture de l'emprisonnement : Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), « The smoking fire », *Le Carceri d'Invenzione* (planche VI, seconde version, 1761). William Randolph Hearst Collection (46.27.6). Los Angeles County Museum of Art Prints & Drawings. [Public domain], via Wikimedia Commons [dernière consultation 18 décembre 2016].



Une architecture de l'emprisonnement : *Othello* (1952)

*Palette pour Marie-Madeleine Martinet* (2016)

### La vision déformée, le monstrueux à l'œuvre

Le troisième miroir dans lequel Othello se regarde, après avoir congédié Iago et repoussé Desdémone, nous révèle une thématique liée à la folie, celle « de l'isolement et de la création d'un monde distordu »<sup>17</sup>. Il n'est plus nécessaire à Iago d'être là pour en orienter les reflets, car Othello a déjà intériorisé la distorsion des images que l'enseigne lui a renvoyées précédemment. Le Maure avance son visage au plus près de la surface réfléchissante, comme pour la forcer à lui livrer ses secrets d'optique : le miroir mural donne à voir un pan de visage presque méconnaissable, comme dans les anamorphoses catoptriques<sup>18</sup>, un reflet tronqué aux contours difficiles à distinguer.



Un reflet tronqué – *Othello* (1952)

Ce reflet tronqué d'Othello évoque celui de Macbeth qui de « noble Macbeth » est devenu, après le meurtre de Duncan, traître,

---

<sup>17</sup> Marie-Madeleine Martinet, « Le paysage brisé et l'esclave enchaîné : emblèmes de la folie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », dans *Folie, folies, folly and le monde anglo-américain aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Actes du Colloque de la Société d'Études Anglo-Américaines des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, 1982, p. 93-94.

<sup>18</sup> Voir Marie-Madeleine Martinet, « Les illusions d'optique : Images de la conscience de soi dans la littérature de la Renaissance anglaise », dans Ellrodt, Robert (dir.), *Genèse de la conscience moderne : Études sur le développement de la conscience de soi dans les littératures du monde occidental*, Paris, PUF, 1983, p. 83.

régicide, usurpateur. Les deux miroirs rendent visible la difformité morale, à l'œuvre (*Macbeth*) ou en devenir (*Othello*), de celui qui s'y mire.



Le reflet déformé : *Othello* et *Macbeth*

Tout se passe comme si le miroir faisait surgir quelque chose de l'ordre de l'inquiétante étrangeté, le barbare dans le civilisé, le monstrueux dans l'humain, l'autre dans le même.

Peut-être que ce n'est plus le général vénitien que le miroir reflète, mais le monstre de jalousie, ce « green-eyed monster, which doth mock / The meat it feeds on » (3.3.168-9), dont on peut voir une préfiguration, décalée et ironique, dans la figure de grotesque sculptée sur le chapiteau, en arrière-plan de la tête d'Othello.



*Othello* et la figure de grotesque (1952)

*Palette pour Marie-Madeleine Martinet* (2016)

En outre, ce miroir nous montre qu'Othello a intériorisé la vision calomnieuse de Iago. Desdémone, qui, inquiète, a suivi Othello, se reflète à son tour dans le miroir : elle y apparaît en arrière-plan, comme dans une profondeur de champ, avec Othello qui, au premier plan, la regarde.



La profondeur de champ fallacieuse du miroir – *Othello* (1952)

Tout se passe comme si Othello voyait dorénavant le réel avec l'œil de Iago, car ce plan rappelle ceux où Iago, situé au premier plan, indique à Othello (ou à ses autres dupes) ce qu'il y a à voir à l'arrière-plan, en fait un commentaire, autrement dit impose sa vision fallacieuse servie par la profondeur de champ.



Deux visions fallacieuses servies par la profondeur de champ – *Othello* (1952)

*Palette pour Marie-Madeleine Martinet* (2016)



La présence de Iago n'est plus requise, le miroir étant devenu son fidèle prolongement. Isolé, Othello met en branle, à lui seul, des projections issues de son imagination ; il a intériorisé le mauvais œil de son envieux enseigne. Les déformations que présente le reflet du miroir qui révèle l'arrivée de Desdémone sont, certes, le résultat des focales courtes, mais elles trahissent surtout les distorsions à l'œuvre dans l'esprit d'Othello.

Sous l'emprise d'une passion désormais destructrice, le Maure serre brusquement Desdémone contre son cœur avant de la quitter tout aussi brusquement. Au moment de la séparation, de façon très fugace, presque imperceptible, Welles fait entrer dans le champ de sa caméra les deux miroirs ronds cerclés d'échancrures, l'un accroché au mur du fond, l'autre posé sur une table.



Miroirs en parallèle – *Othello* (1952)

Ils ne figurent pas la réciprocité des consciences, comme dans *The Arnolfini Portrait* de van Eyck, mais l'élément intrusif, créant la discorde et accélérant la séparation – leur reflet déformant évoquant la réputation calomniée de Desdémone et le devenir monstrueux d'Othello. Ces miroirs capteurs de lumière en viennent paradoxalement à représenter l'ombre de Iago qui s'immisce entre les amants, la noirceur de son dessein.



L'ombre de Iago – *Othello* (1952)

*Palette pour Marie-Madeleine Martinet* (2016)

Ce passage du film, qu'on pourrait appeler la séquence aux miroirs, a un rôle crucial dans le déroulement de la tragédie : y sont déclenchés le doute et les affres de la jalousie ; y est en germe le point de non retour. Les miroirs renvoient non un reflet réaliste, mais la puissance suggestive de l'imaginaire, l'intériorité de l'âme dans ses sombres remous, la présence latente de la folie destructrice. Instruments métonymiques de Iago, ils trahissent la manipulation qui opère par de fausses représentations issues de la calomnie. Ainsi la surface réfléchissante devient-elle un artifice d'illusion, un trompe-l'œil sinistre dont le Maure est la proie.

Othello ne s'en remettra pas. Comme Cassio – un de ses doubles, avec Roderigo –, le voici « hurt [...] past all surgery » (2.3.255-6). Le piège diabolique dans lequel il est pris prend la forme d'un chevalet de torture, au point qu'il pourrait faire sien le psaume illustré par l'emblème de Francis Quarles : « The sorrows of hell have encompassed me, the snares of death have overtaken me »<sup>19</sup>. L'ombre des croisillons qui se superpose au reflet de son visage peut évoquer un motif de croix, écho du cortège funèbre par lequel Welles fait commencer son adaptation cinématographique.



---

<sup>19</sup> L'emblème est mentionné et analysé par Marie-Madeleine Martinet dans « Images du cercle diabolique », in *op. cit.*, p. 126-127, 130.



Le motif de la croix – *Othello* (1952)

Mais ce miroir n'est pas le miroir de mort « dans lequel le héros fini[rai]t par trouver la connaissance de soi solitaire »<sup>20</sup>. Car ce n'est que dans ses derniers mots, ceux qu'il prononce avant de retourner sa dague contre lui-même, qu'Othello parvient à faire une brève descente introspective – il est d'ailleurs filmé en plongée. Or, pour se définir, il recourt à une comparaison, comme s'il ne pouvait s'appréhender que dans un reflet, reflet qui affirme son altérité mais qui est aussi « image du passage de l'inconscience de soi à la conscience de soi »<sup>21</sup> : « one whose hand, / Like the base Indian, / threw a pearl away / Richer than all his tribe » (5.2.344-6).



<sup>20</sup> Marie-Madeleine Martinet, *Le Miroir de l'esprit*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>21</sup> Marie-Madeleine Martinet, « Les illusions d'optique : Images de la conscience de soi dans la littérature de la Renaissance anglaise », dans *op. cit.*, p. 88.



Plongée et contre plongée finales – *Othello* (1952)

Quand l'opercule du plafond se referme, signe de la clôture tragique, il évoque étrangement, par sa forme, l'arrondi des miroirs dans lesquels Othello semblait chercher une issue, par la position de la caméra en contre plongée, le couvercle d'un tombeau qui se referme.

Pascale DROUET

*Université de Poitiers*

*FoReLL (Formes et Représentations en Littérature et en Linguistique)*

## ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977.
- BERTHOME, Jean-Pierre & THOMAS, François, *Orson Welles au travail*. Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- HOUSSET, Emmanuel, *L'intériorité d'exil. Le soi au risque de l'altérité*. Paris, Cerf, 2008.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Orson Welles cinéaste. Une caméra visible, Volume III : Les films de la période nomade*, 2<sup>e</sup> édition. Paris, Éditions de la Différence, 2001.
- MARIENSTRAS, Richard, *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Éditions de Minuit, 1981.

*Palette pour Marie-Madeleine Martinet* (2016)

- MARTINET, Marie-Madeleine, « Images du cercle diabolique », dans Jones-Davies, Marie-Thérèse (dir.), *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*. Paris, Touzot, 1988, 125-130.
- *Le Miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain : Variations dramatiques sur une idée philosophique, littéraire et artistique*. Paris, Didier Érudition, 1981.
- « Le paysage brisé et l'esclave enchaîné : emblèmes de la folie aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans *Folie, folies, folly and le monde anglo-américain aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Actes du Colloque de la Société d'Études Anglo-Américaines des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, 1982, 91-106.
- « Les illusions d'optique : Images de la conscience de soi dans la littérature de la Renaissance anglaise », dans Ellrodt, Robert (dir.), *Genèse de la conscience moderne : Études sur le développement de la conscience de soi dans les littératures du monde occidental*. Paris, PUF, 1983, 82-96.

### ÉLÉMENTS CINÉMATOGRAPHIQUES

- WELLES, Orson, *Citizen Kane (Citizen Kane)*, États-Unis, 35 mm, noir et blanc. Sortie aux États-Unis : 1<sup>er</sup> mai 1941, RKO Radio Pictures. Sortie en France : 3 juillet 1946, RKO Radio Films. (Édition DVD : Éditions Montparnasse, 2010).
- *Macbeth (Macbeth)*, États-Unis, 35 mm, noir et blanc. Sortie aux États-Unis de la première version : 1<sup>er</sup> octobre 1948, Republic Pictures. Sortie en France de la seconde version : 23 juin 1950, Republic Pictures. Sortie aux États-Unis de la seconde version : septembre 1950. (Édition DVD : BBC, 2000).
- *The Tragedy of Othello : The Moor of Venice (Othello)*, Maroc, 35 mm, noir et blanc. Sortie en France : 19 septembre 1952, Les Films Marceau. Sortie aux États-Unis : 13 septembre 1955, United Artists. (Édition DVD : Dolby Laboratories Licensing Corporation, 2007).
- *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, États-Unis, 35 mm, noir et blanc. Sortie en France : 24 décembre 1947, Columbia. Sortie aux États-Unis : 9 mai 1948, Columbia Pictures. (Édition DVD : Columbia Pictures Industries, 1995 / Sony Pictures Home Entertainment, 2010).