

CAHIER PÉDAGOGIQUE



Le Théâtre élisabéthain

*Le théâtre a charge de représenter
les mouvements de l'âme, de l'esprit, du monde,
de l'histoire. [Ariane Mnouchkine]*

Du théâtre médiéval au théâtre renaissant	3
Le théâtre élisabéthain	6
La scène élisabéthaine	9
Une représentation comme si vous y étiez	12
Le nouveau théâtre du Globe	13
Biographie de William Shakespeare	15
Sources	19

Le développement d'un théâtre séculier et commercial

D'un théâtre religieux à un théâtre séculier

Alors que le théâtre médiéval est un théâtre éminemment religieux, le théâtre de la Renaissance s'émancipe progressivement du joug de l'Église. En 1558, l'année de son accession, Elisabeth I interdit les pièces religieuses (pour ne pas attiser les controverses et les guerres de religion qui ensanglantent l'Angleterre depuis quelques décennies).

L'avènement d'un théâtre commercial

À la Renaissance, le théâtre devient un commerce, une activité lucrative liée à la professionnalisation des métiers du théâtre (auteurs dramatiques, comédiens). Les spectateurs paient pour assister à une représentation théâtrale : un contrat financier s'instaure entre le public et les artistes. Au Moyen-Âge, il n'y avait pas de professionnels du théâtre, les corporations de métiers se chargeant des représentations de A à Z (décors, costumes, mise en scène,...). C'était à qui monterait le plus beau spectacle, créerait la mise en scène la plus somptueuse, pour démontrer ainsi l'aisance de sa guilde. À la Renaissance, le théâtre dispose de lieux fixes, réservés à l'activité théâtrale, ce qui permet le développement d'un public, qui vient volontairement au théâtre et qui paie pour cela, par opposition aux spectateurs de passage du Moyen-Âge.

Les obstacles au développement d'un tel théâtre

Nombreux sont ceux qui ne voient pas d'un bon œil le développement d'un tel théâtre.

1. Les puritains

Qui sont-ils ?

Ce sont les laissés pour compte de la Réforme religieuse en Angleterre. En 1534, Henri VIII consomme la rupture avec l'Église catholique de Rome. En 1559, l'Église d'Angleterre ou Église anglicane est officiellement établie. Mais l'anglicanisme n'est autre que le résultat d'un compromis entre la volonté des Réformateurs et les tenants du catholicisme. La hiérarchie de l'Église anglicane, sa liturgie s'avèrent très fortement inspirées de celles de l'Église catholique. Les mécontents, les déçus de la Réforme en Angleterre, ceux que l'on appelle les dissidents, les non-conformistes, sont donc d'une part les catholiques, d'autre part les jusqu'au-boutistes de la réforme, parmi lesquels les puritains. L'étymologie du mot « puritain », la pureté, renvoie à l'exigence de rigueur morale que ces dissidents affichent.

Leur attitude face au théâtre

Tout au long du XVI^e siècle, les puritains se livrent à des attaques répétées contre l'immoralité du théâtre. Leur attitude va à l'encontre de la relation complémentaire que l'Église entretient avec le théâtre au Moyen-Âge (mais ceci se comprend dans la mesure où ils prônent une "purification"

d'un christianisme, selon eux, décadent). Au Moyen-Âge, en effet, alors que la majorité des fidèles ne sait pas lire, le théâtre apparaît comme le langage indispensable pour véhiculer les dogmes de l'Église. Le théâtre illustre les Écritures Saintes. Faisant fonction d'aide-mémoire, il rappelle, par le biais de tableaux vivants, la Vérité fondamentale. C'est donc un instrument de propagande religieuse. La déclaration du Pape Grégoire le Grand (Pape entre 590 et 604) sur le rôle de l'image et de la représentation théâtrale va dans ce sens. Placé sous la protection de l'Église, le théâtre médiéval a une visée didactique. Il est à but non lucratif, tout entier voué à la gloire de Dieu. À la Renaissance, la fonction divertissante du théâtre est mise en avant, sans pour autant que la fonction didactique disparaisse, loin s'en faut.

Les principaux arguments des puritains contre le théâtre :

- Sa fonction de divertissement est condamnable, car elle encourage l'oisiveté (il faut noter au passage que la notion de divertissement est avant tout associée à la haute société, à la cour, bref à des cercles sociaux oisifs, dont les membres vivent de leurs rentes).
- Le fait que les rôles féminins soient joués par de jeunes garçons peut être source de corruption.
- Le théâtre est synonyme d'hypocrisie, de fausseté, de mensonge (argument qui remonte à l'Antiquité et n'est pas seulement brandi par les puritains).

Les attaques réitérées des puritains contre le théâtre aboutiront en 1642 à la fermeture des théâtres et à l'interdiction formelle et officielle d'écrire, de publier et de représenter des pièces. L'édifice du Globe est détruit en 1644. Le théâtre entre alors dans une phase de clandestinité qui dure jusqu'en 1660. Les auteurs dramatiques se font publier en Suisse et les pièces sont jouées dans des demeures privées sous couvert d'un concert ou d'une réunion mondaine.

2. L'autorité publique, politique et religieuse

De manière générale, les divertissements populaires comptaient davantage d'opposants que de partisans, et ce dans toute l'Europe.

L'Église

L'institution religieuse se plaint de la concurrence entre représentations théâtrales et services religieux.

Les autorités de la Cité

Elles considèrent le théâtre comme une menace envers l'ordre public. En conséquence, les théâtres n'ont pas droit de cité et sont érigés dans les banlieues mal famées de Londres.

Les arguments invoqués contre le théâtre :

- D'une part, la sécurité des citoyens est en jeu lors des représentations qui deviennent le repaire idéal de pickpockets, bandits, prostituées,...
- D'autre part, tout rassemblement populaire fait craindre une manifestation de sédition. D'où l'importance du rôle de la censure. Dans les trente dernières années du règne d'Elisabeth I, les autorités de la cité essayèrent, au moins une fois tous les dix ans, de rendre le théâtre illégal et de fermer définitivement les lieux de représentation. Elles y parvinrent pour de courtes périodes (par exemple, en cas d'épidémie de peste).

La censure

À partir de 1589, un comité passe tous les textes dramatiques au crible avant d'autoriser leur publication et leur mise en scène. Ce comité se compose du Master of the Revels ou Maître des Divertissements, du lord-maire de Londres et de l'Archevêque de Canterbury, à qui il appartient de vérifier qu'il n'y a rien de séditieux envers l'Église ou l'État.

En 1606, une loi entre en vigueur : tout blasphème envers le saint nom de Dieu, du Christ ou de la Trinité, dans un texte dramatique et/ou prononcé sur scène, sera sanctionné par une amende. C'est l'une des raisons qui peut expliquer l'existence de deux textes, désignés comme Texte A et Texte B, et datés respectivement de 1604 et 1616, pour *Dr Faustus/ Dr Faust* de Christopher Marlowe.

Dans *Richard II* de Shakespeare (1595), la scène de la déposition (acte 4) est censurée. Jamais représentée du vivant d'Elisabeth I, elle n'est publiée qu'en 1608, cinq ans après sa mort, dans le 4^e quarto de la pièce.

<http://e-ressources.univ-avignon.fr/theatreanglais/>

Contexte historique

Nous sommes en pleine Renaissance, l'Angleterre est alors une nation en plein essor. La bourgeoisie émerge et devient une classe importante pour la nation en développant l'industrie et le commerce. Les importantes compagnies de navigation permettent au pays d'acquérir de nombreux marchés extérieurs. Le prestige militaire s'accroît également surtout depuis la victoire sur « l'invincible Armada » de Philippe II d'Espagne. De plus, l'absolutisme de la monarchie, en détruisant l'autonomie et le pouvoir des aristocrates, valorise les classes moyennes ce qui constitue une avancée démocratique, au début à tout le moins, car l'enrichissement de la bourgeoisie engendrera d'autres inégalités : des paysans dépossédés par les grands propriétaires terriens et des ouvriers exploités par les grands manufacturiers. Malgré son intransigeance politique, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et les abus que l'on peut reprocher à la reine Elisabeth I, il est incontestable qu'elle fut pour beaucoup dans l'essor culturel de l'Angleterre. Elle-même très cultivée, elle sera la toute-puissante protectrice des arts et des lettres.

Détachée d'un certain dogmatisme, l'Angleterre est un terrain propice au développement des sciences, des techniques, de la philosophie et des arts. En s'éloignant de l'Eglise catholique, l'Angleterre tolère une certaine liberté de pensée, avant que les puritains détruisent ce bel élan. *« L'équilibre des forces entre anglicans, puritains et le résidu des couches catholiques permet à Shakespeare et à ses contemporains de porter à la scène un monde dégagé de ses encroûtements mythiques et mystificateurs, mais en prenant malgré tout certaines précautions : celle de situer l'action dans des pays étrangers, particulièrement en Italie ; celle de décrire les attrait du mal sous prétexte qu'ils s'exercent dans un pays papiste. »*¹

Elisabeth I sera également soucieuse du développement de l'art théâtral, ce qui justifiera l'appellation « Théâtre élisabéthain » pour désigner le théâtre anglais de cette époque. Ce terme survivra d'ailleurs au règne d'Elisabeth I (1558-1603) pour couvrir celui de Jacques I (1603-1625) et de Charles I (1625-1649), soit une période de septante ans. Cette grande aventure ne s'achèvera que lorsque Cromwell abattra la monarchie et fera fermer tous les théâtres, coupant de ce fait un élan créateur remarquable.

L'influence des classiques

Si l'humanisme italien de la Renaissance se caractérise notamment par l'imitation des formes classiques puisées dans la culture grecque, (tout comme les Français plus tardivement) l'Angleterre sera davantage fascinée par le théâtre romain. *« Shakespeare et ses contemporains empruntent l'esprit, le sens et la construction de leurs tragédies à Sénèque qui les touche plus directement et d'une façon plus convaincante que les exemples helléniques »*² [...]

En effet, Sénèque (en opposition avec les théories d'Aristote) représente librement le spectacle de l'horreur et de la cruauté (magie, meurtres d'enfants, cannibalisme...) ; son théâtre regorge de débordements sanglants spectaculaires, à l'image des divertissements du cirque romain où l'on avait le souci de dramatiser la violence.

De plus, il se base sur des exemples historiques de la violence et de la perversité humaine et introduit dans le personnage tragique la notion de culpabilité. Loin d'être l'objet passif des desseins d'un Dieu, le héros tragique élisabéthain est un personnage ambigu qui porte sa part de responsabilité.

Quant à la comédie ou aux scènes burlesques souvent introduites dans des spectacles tragiques ou tragi-comiques, elles seront influencées par le théâtre de Plaute qui inspirera, à la même époque, les canevas de la commedia dell'arte

Plaute a inspiré le jeu comique, mais d'une façon plus marginale. Nous en retrouvons l'influence, voire jusqu'à un certain point l'imitation pure et simple, aussi bien chez Shakespeare que chez Ben Jonson. Dans l'orientation donnée aux caractères et à l'intrigue comique, apparaît clairement l'influence de la commedia dell'arte, alors en pleine maturation³.

Contrairement au théâtre tragique français qui s'efforcera de se plier à des règles très strictes, inspirées d'Aristote, le théâtre anglais pratiquera sans vergogne le mélange des genres (en incluant des épisodes burlesques dans des œuvres dramatiques) fera fi de l'unité de temps, de lieu et d'action. Et enfin, ils auront recours à tous les artifices afin de rendre les représentations spectaculaires.

Parallèle entre la tragédie française et la tragédie anglaise

Le théâtre français prône la règle des trois unités, de la vraisemblance et de la bienséance :

- Unité de lieu. Le décor est toujours constitué d'un lieu de passage dans ou devant un palais.
- Unité de temps. Toute l'action doit se dérouler en 24 heures.
- Unité d'action. Tous les événements doivent être liés et nécessaires, de l'exposition jusqu'au dénouement de la pièce.
- La vraisemblance. Ce n'est pas l'imitation de la réalité mais bien ce qu'un public donné (souvent l'élite) peut juger vraisemblable avec sa raison.
- La bienséance. Il s'agit de respecter des préceptes moraux (l'acteur ne doit pas choquer le spectateur, violences et intimités physiques sont exclues de la scène), des préceptes techniques (tenir compte du temps, des mœurs, du rang des personnages), des préceptes esthétiques (ne pas mêler le sérieux et le plaisant).
- La non représentation de l'action. Les batailles et les morts se déroulent hors scène et sont rapportées au spectateur sous forme de récits (à quelques exceptions près, telle la mort de Phèdre).
- La catharsis ou la purgation des passions. En étant touchés et concernés par ce qui se passe sur scène, les spectateurs se libèrent de leurs propres pulsions ou angoisses.

***"Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose :
Les yeux en le voyant saisiront mieux la chose ;
Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux"
Boileau***

1-2 -3 (In Histoire du théâtre 3 – Vito Pandolfi – Ed Marabout université.)

<http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itiner/Enseignement/Glor2330/Seneque/intro.htm#avant>

La tragédie anglaise est libre et utilise tous les moyens théâtraux pour séduire le public.

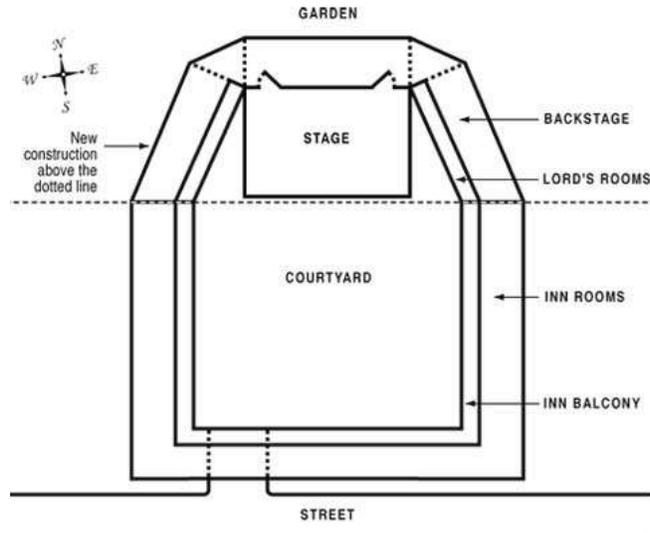
Hors des représentations privées, le théâtre public anglais attire des spectateurs de toutes conditions. Il vise donc à être apprécié par un public de lettrés aussi bien que par le public populaire.

- Pas d'unité de lieu. Chaque scène peut proposer un lieu différent (tel le cinéma).
- Pas d'unité de temps. L'histoire peut se dérouler sur plusieurs mois, voire plusieurs années.
- Pas d'unité d'action. Des détours vers des situations parallèles à l'action principale sont fréquents.
- Pas d'unité de ton. Les personnages parlent selon la situation, leur rang et leur caractère. Le vers peut se mélanger à la prose.
- Pas d'unité de genre. Des scènes comiques et même clownesques (le clown est né sur les scènes élisabéthaines) viennent « détendre » une situation tragique.
- L'action est représentée. Les scènes violentes sont jouées physiquement et non pas racontées; les effets spéciaux (trappes, fumée, apparition de spectres, faux membres coupés...) sont abondamment utilisés.
- Une fois passée la censure, une pièce peut véritablement prendre vie selon l'inventivité des acteurs et être remaniée en fonction de la réaction des spectateurs.

Théâtre foisonnant s'il en est, nous avons, de nos jours, presque un millier de pièces écrites durant ces septante années. Combien ne furent jamais imprimées ?

De la cour d'auberge à l'édifice construit

Le Moyen-âge n'ayant pas édifié de bâtiment spécifiquement consacré à la scène, le théâtre de la Renaissance se donnera soit en représentation privée, soit dans des cours d'auberge pour les représentations publiques. La cour est le plus souvent rectangulaire et l'on adosse un tréteau à l'une des façades. Cette cour intérieure est entourée de galeries, ces galeries serviront de lieu surélevé et de « retrait » (côté scène) et de places pour les spectateurs aisés. Le public plus pauvre se tient quant à lui au pied de l'estrade. Le public très bigarré, souvent turbulent et peu enclin à la concentration va influencer la matière théâtrale qui s'adaptera à ce type de spectateur. Le drame (souvent violent et spectaculaire) semble correspondre aux goûts de ce public.



C'est un charpentier, James Burbage, devenu ensuite acteur, qui construit en 1576 le premier théâtre important, *The Theatre*, sur le modèle d'un premier édifice londonien, le *Red Lion*. Ces deux théâtres publics sont à ciel ouvert. Burbage fait transformer une salle du prieuré des Blackfriars, à Londres, en salle de spectacle privée, réservée d'abord à un cercle d'initiés, puis à une élite assez aisée pour payer l'entrée. Dès 1600, il y aura cinq théâtres publics à Londres ; d'autres suivront : *le Curtain*, *la Rose*, *le Swan*, *le Globe* (situé au bord de la Tamise, il pouvait contenir jusqu'à 2 000 personnes), *le Fortune* et *le Hope*.

Le Red Lion est un exemple de l'aménagement d'un espace existant. Seule la partie scénique fut transformée. Par la suite, l'architecture évoluera. Les théâtres seront circulaires ou polygonaux, constitués de trois étages et toujours à ciel ouvert. Seuls le lieu scénique et les galeries seront recouverts d'un toit de chaume. Le toit de la scène sera surmonté d'un pignon où flotte le drapeau qui représente l'emblème du théâtre et où sonnent les trompettes qui annoncent le début de la représentation.

Le lieu scénique

Il est constitué d'une avant-scène surélevée et placée à découvert, c'est le lieu où se jouent les scènes situées à l'extérieur. Cette avant-scène est entourée sur trois côtés par le public populaire qui se tient debout. En retrait, l'arrière-scène est surmontée d'un toit supporté par des colonnes et souvent masquée par un rideau. Une fois le rideau ouvert, il sera le lieu de représentation des scènes situées à l'intérieur. Une galerie supérieure servira, quant à elle, à évoquer tous les lieux surélevés, remparts, collines et balcons (dont le balcon de Juliette bien entendu). Le second étage accueillera parfois les musiciens. L'arrière-scène ainsi que la galerie supérieure sont pourvues de portes afin de permettre les entrées et sorties des personnages.

Le toit recouvrant la scène est « machiné » c'est-à-dire muni de poulies, tringles et contrepoids comme les cintres de nos scènes à l'italienne.

La scénographie

Les décors inexistantes se réduiront à des accessoires utiles à l'action et à la compréhension de la scène. Parfois même une pancarte indiquera explicitement le lieu.

La pluralité des espaces scéniques permet des changements de lieu et de séquence parfois très rapides. Les lieux successifs de l'action (palais, forêt, lande, camp militaire, place, etc.) sont évoqués par quelques accessoires réalistes, le caractère des entrées, le ton et le costume des comédiens¹. [...]

On possède une liste détaillée, trouvée dans les papiers de Henslowe, des accessoires d'une troupe élisabéthaine. On y voit qu'ils étaient aussi nombreux qu'hétéroclites. Ce sont armes ou instruments de guerre, insignes de la royauté, attributs des dieux, dragons, chevaux, peaux ou têtes de lion, bancs de mousse, arcs-en-ciel, cercueils et cent autres objets divers, destinés à donner un point de départ à l'imagination, et à compléter l'illusion apportée par les costumes, qui étaient, de l'avis de tous les érudits, fort riches, et fort soignés. Costumes et accessoires avaient, de plus, un sens symbolique bien déterminé – le roi, reconnaissable à sa couronne, Mercure, à son caducée, Iris à son écharpe, le messenger, à ses bottes, le vieillard, à sa barbe, et ainsi de suite. Non qu'il y eût le moindre souci de reconstitution historique ou, comme nous disons, de « couleur locale » : Didon et Cléopâtre portaient le même vertugadin**, et le pourpoint était commun aux Romains et aux Elisabéthains. Toutefois, les costumes parlaient leur langage conventionnel, soit qu'ils indiquassent le pays d'origine (la cape espagnole, le bouffant turc) soient qu'ils fussent particuliers à un type de personnage. L'enchanteur était reconnaissable à son manteau, le parasite à son haut-de-chausse, le fantôme à la farine qui lui blanchissait le visage, et la couleur avait aussi son sens symbolique : ainsi le blanc et le noir figurant l'innocence et le deuil, la gaieté et la mélancolie. Enfin, les déguisements qui abondent dans tout ce théâtre, et dont Shakespeare ne se fait pas faute d'user copieusement, n'avaient nul besoin d'être réalistes pour être efficaces².*

¹<http://www.atatheatre.com/Historique.htm#ELISABETHAIN>

²Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, publié en 1966

*C'est l'inventaire des accessoires appartenant à la compagnie du Lord Amiral, et datant de 1598 (note de l'auteur).

** vertugadin : Armature arrondie, bourrelet porté aux XVI^e et XVII^e s. autour de la taille pour faire bouffer la jupe au niveau des hanches et lui donner une forme de cloche (définition du TLF)

Le jeu

À la différence de la scène frontale à l'italienne, sur le proscenium élisabéthain l'acteur est au milieu du public populaire, qui assiste au spectacle debout dans l'arène. Vu de face et de côté aussi bien que de dos, il est donc plus engagé physiquement, et son jeu est plus gestuel et codé que travaillé dans la finesse de l'intériorisation. Plutôt qu'un personnage mimétique, l'acteur est une figure troublante et provocatrice (comme Hamlet s'adressant à sa mère ou à Ophélie), dont les déplacements sont chorégraphiés¹.

Devenant progressivement des professionnels, les acteurs perfectionnent leur savoir-faire dans le domaine du chant, de la danse, et ils développent leurs qualités physiques.

Par ailleurs, conformément aux conventions esthétiques, les rôles de femmes sont tenus par de jeunes garçons.

Les théâtres permanents, qui rompent avec la pratique des représentations épisodiques, cérémonielles et itinérantes, donnent naissance, à la fin du XVI e siècle, à un véritable public : plus choisi et plus lettré dans les théâtres privés que dans les théâtres publics, celui-ci incite à la création d'un grand nombre d'œuvres nouvelles.

Le théâtre du Globe, le théâtre du monde

Le théâtre élisabéthain réalise donc le but premier du théâtre : représenter le monde et s'adresser à tous. Le théâtre remplit ici sa fonction, il divertit, il fait vivre des émotions fortes, il est didactique et rassemble les citoyens de toutes classes sociales. Il réussit à soigner aussi bien le texte que l'action et, par là, permet à chacun, érudit ou non, de se sentir impliqué dans l'histoire contée et dans la Grande histoire. Il raconte l'évolution d'un peuple, les actes de bravoure et les débordements des puissants et montre aussi le petit peuple avec justesse. Il fait rire, rêver, frémir et pleurer tout à la fois comme la vie.

¹<http://www.atatheatre.com/Historique.htm#ELISABETHAIN>

Le théâtre à Londres et à Paris au temps de Shakespeare par Victor Hugo

«Tandis que les acteurs gesticulaient et déclamaient, les gentilshommes et les officiers, avec leurs panaches et leurs rabats de dentelle d'or, debout ou accroupis sur le théâtre, tournant le dos, hautains et à leur aise au milieu des comédiens gênés, riaient, criaient, tenaient des brelans, se jetaient les cartes à la tête, ou jouaient au post and pair; et en bas, dans l'ombre, sur le pavé, parmi les pots de bière et les pipes, on entrevoyait "les puants" ("stinkards").»

Gaston Baty* évoque l'atmosphère d'une représentation à l'époque de Shakespeare

« Le drapeau hissé annonce que l'heure approche [...] le public afflue. Aux galeries, élégants, dames et riches bourgeois, assis sur des escabeaux à trois pieds, dominant la cohue du parterre où grouillent debout des « puants ». Les valets de théâtre crient le vin et la bière que les ivrognes iront évacuer dans ce baquet près de la porte, les pommes et les noix qui serviront tout à l'heure de projectiles. Des filles s'offrent dans les coins d'ombre [...] A la troisième sonnerie de trompettes, le prologueur long-vêtu paraît au fond de la scène [...] Il faut imaginer le rythme très rapide du jeu, les danses, la figuration souvent nombreuse, les fanfares, les chansons accompagnées sur le luth ou la viole [...] Le public se passionne, encourage les acteurs, interpelle le héros, dialogue avec le clown. Au creuset du drame se fondent ignorants et lettrés, simples et raffinés, le populaire et l'aristocratique. Leur imagination collabore ; ils ne chicanent pas sur leur plaisir [...] Ils rient à gorge déployée, pleurent sans honte, se meurtrissent les poings à applaudir, ou, s'ils s'ennuient, s'égosillent à déchaîner Monsieur Miaou, terreur des auteurs médiocres. »

*Gaston Baty (1885-1952) Célèbre metteur en scène français qui fonda en 1927 le Cartel avec Louis Jouvet, Georges Pitoëff et Charles Dullin.

Source : Les grandes aventures du théâtre / Guy Leclerc / les éditeurs français réunis

Le nouveau théâtre du globe

L'actuel *Shakespeare's Globe Theatre* a été reconstruit en 1996 et a ouvert ses portes en 1997. Il a été bâti à l'identique, d'après des plans élisabéthains de l'original et en utilisant les techniques de construction de l'époque. C'est l'acteur américain Sam Wanamaker qui fut l'instigateur de cette reconstruction. Le nouveau théâtre est situé à environ 230 mètres de l'emplacement historique. L'architecture d'origine a simplement été modifiée par l'ajout de gicleurs d'incendie sur le toit, pour protéger le bâtiment du feu. Comme à l'époque, seul le parterre est à ciel ouvert ; les galeries accueillant également le public et la scène sont couvertes. Les spectacles ont lieu pendant l'été. Les places les moins chères sont debout, au parterre, devant la scène.



Vue extérieure du théâtre du Globe



Vue de la scèn



1

La scène et les galeries



Vue panoramique

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Globe_theatre_london.jpg

Biographie de William Shakespeare (1564-1616)

Natif de Stratford-upon-Avon dont son père fut le maire, Shakespeare suivit probablement des études dans le collège de cette ville, où il apprit la grammaire latine et la littérature, même si les détails de son enfance ne sont pas connus avec certitude. En 1582, il épousa Anne Hathaway, de huit ans son aînée et enceinte au moment du mariage. Trois enfants naîtront de cette union. Entre la naissance de ses derniers enfants (des jumeaux) et son arrivée sur les scènes de théâtre londoniennes, on ne sait pratiquement rien de ses occupations.

Sa première pièce représentée à Londres fut « *La comédie des erreurs* » (1590). Sa deuxième comédie, « *Les deux gentilshommes de Vérone* » (1591) est moins aboutie que la première, mais porte en germe ses futures comédies, puisqu'on retrouve dans son intrigue des éléments tels que la jeune fille qui éduque son amoureux inconstant, une fille habillée en garçon, la musique et la conclusion par un heureux mariage. Si la première comédie se remarque par son intrigue et la seconde par ses éléments romantiques, la troisième, « *Peines d'amour perdues* » (1593), se caractérise par son verbe éblouissant et sa galerie de personnages comiques. Shakespeare y parvient à mélanger les personnages traditionnels des comédies et des traits humains réels.

Dans le même temps, il s'attaqua aux thèmes historiques, et notamment la période entre la mort d'Henri V en 1422 et l'accession de Henri VII au trône (marquant le règne des Tudor), avec « *Henri VI* » (en trois parties, 1592) et « *Richard III* » (1594), qui forment une trame épique complète en quatre parties. Aucune tentative aussi ambitieuse ne fut entreprise avant cela dans le théâtre anglais. En 1593, il produit également sa première tragédie, la violente « *Titus Andronicus* ».

Entre 1593 et 1594, les salles de théâtre durent être closes en raison de la peste. Shakespeare se tourna alors vers d'autres formes d'expression artistique. Il écrivit les deux magnifiques poèmes que sont le comique « *Venus et Adonis* » et le tragique « *Le Viol de Lucrèce* ». Ces deux poèmes, écrits pour son protecteur le comte de Southampton, portent les techniques élaborées des vers narratifs élisabéthains dans leur expression la plus aboutie, recourant aux motifs des traditions mythologiques et symboliques de la Renaissance.

C'est également pendant cette période qu'il composa ses sonnets, bien que ceux-ci ne furent publiés qu'en 1609. Probablement ses œuvres poétiques les plus importantes, ils se caractérisent par les thèmes récurrents de la beauté et de la jeunesse démolies par le temps, par la capacité de l'amour et de l'art à transcender le temps et la mort.

En 1594, Shakespeare devint acteur et dramaturge au sein de la compagnie Lord Chamberlain's Men. Il y demeura pendant le reste de sa carrière londonienne. Il écrivit un grand nombre de pièces pour la compagnie, dont la comédie « *La Mégère apprivoisée* »

(1594) ; « *Le Songe d'une nuit d'été* » (1595) dans lequel des artisans sans imagination s'empêchent dans des féeries et des potions magiques dans un bois au clair de lune où de jeunes amoureux viennent fuir la tyrannie de la société des adultes ; « *Le Marchand de Venise* » (1596) ; le mélodrame « *Beaucoup de bruit pour rien* » (1598) ; « *Les Joyeuses commères de Windsor* » (1599), écrite à la demande de la Reine, qui désirait que Shakespeare écrivît une autre pièce sur Falstaff (déjà présent dans « *Henri IV* »), mais cette fois sur un thème amoureux. Suivront encore « *Comme il vous plaira* » (1600), un retour aux thèmes champêtres et aux conventions des « *Deux Gentilshommes de Vérone* » et de « *Songe d'une nuit d'été* » et enfin « *La Nuit des rois* » (1601), une romance sur des jumeaux séparés et sur les jeunes amours.

Il n'écrivit que peu de tragédies pendant cette période, mais elles font partie de ses pièces les plus connues : « *Roméo et Juliette* » (1596) ; « *Jules César* » (1599) et « *Hamlet* » (1601). Même si elles diffèrent entre elles, ces pièces partagent des traits essentiels : des tragédies personnelles au sein d'un monde peuplé de personnages nombreux et variés, un refus - typique du théâtre anglais de cette époque - de séparer les situations comiques et tragiques, une présence importante de la politique, et la destruction du héros par ce qu'il a de meilleur en lui. En même temps, Shakespeare continua dans la veine des pièces historiques, avec « *Le Roi Jean* » (1596), une seconde tétralogie avec « *Richard II* » (1595), « *Henri IV* » (deux parties, 1597) et « *Henri V* » (1599) qui transforma l'histoire en art, mélangea comédie et tragédie et donna naissance à des personnages inoubliables.

En 1603, le roi Jacques 1^{er} accède au trône. Grand amateur de théâtre, il prend sous son aile la troupe, qui devint les King's Men. Shakespeare écrivit alors comparativement moins de pièces, mais ces pièces sont quelques-unes de ses plus belles tragédies. Les héros y sont dominés par leurs passions, rendant leur position morale ambiguë et leur liberté réduite ; et ils y font face à une société – ou un monde – qui ne laisse aucun espoir. Comme toujours, ce qui détruit le héros est ce qu'il a de meilleur en lui, mais à la différence des pièces d'avant, les tragédies de ces pièces continuent à interpeller le spectateur d'aujourd'hui. Parmi ceux-ci, on retrouve « *Othello* » (1604), « *Le Roi Lear* » (1605), « *Macbeth* » (1606) ou « *Antoine et Cléopâtre* » (1607).

Shakespeare écrivit encore un dernier groupe de pièces qui allaient dans une toute autre direction, les « romances », dont « *Périclès* » (1607) ou « *La Tempête* » (1611), qui relèvent des tragicomédies populaires de l'époque, mais rendus avec une touche personnelle qui les transforme en forme théâtrale unique. Après « *La Tempête* », regard rétrospectif sur les pièces des deux dernières décennies, Shakespeare se retire à Stratford, ne retournant à Londres que pour « *Henri VIII* » et « *Les Deux nobles cousins* » en 1613. Il décéda en 1616 à l'âge de 52 ans.

Depuis sa mort, Shakespeare est l'un des auteurs les plus joués dans le monde, que ce soit dans sa langue maternelle que dans les autres langues. D'intenses débats ont eu lieu aussi bien sur les raisons de l'attrait éternel de ses pièces que sur sa philosophie, ses idées religieuses ou idéologiques ou sur sa paternité exclusive ou partagée de ses pièces.

Le canon shakespearien

Le canon shakespearien est l'ensemble des œuvres dont l'authentification est indiscutable. Les pièces sont traditionnellement classées en plusieurs catégories : les tragédies, les comédies et les pièces historiques, en suivant l'ordre logique de publication ; toutefois, depuis la fin du XIX^e siècle, les critiques suivent le critique Frederick Samuel Boas (1862-1957) et parlent de « pièce à problème » à propos de certaines œuvres du canon.

Réservé au départ aux pièces qui semblaient défendre une thèse philosophique ou sociale, comme *Mesure pour mesure*, le terme sert aujourd'hui à désigner les œuvres qui échappent à une catégorisation simple et qui vont manifestement à l'encontre des conventions classiques. En outre, les dernières comédies de Shakespeare sont communément appelées les « romances ».

Les œuvres de Shakespeare

11 tragédies

- *Roméo et Juliette (Romeo and Juliet)*
- *Macbeth**
- *Le Roi Lear (King Lear)*
- *Hamlet, prince de Danemark (Hamlet, Prince of Denmark)*
- *Othello ou le Maure de Venise (Othello, the Moor of Venice)*
- *Titus Andronicus**
- *Jules César (Julius Caesar)*
- *Antoine et Cléopâtre (Antony and Cleopatra)*
- *Coriolan (Coriolanus)*
- *Troïlus et Cressida (Troilus and Cressida)*
- *Timon d'Athènes (Timon of Athens)**

12 Comédies

- *Tout est bien qui finit bien (All's Well that Ends Well)*
- *Comme il vous plaira (As You Like It)*
- *Le Songe d'une nuit d'été (A Midsummer Night's Dream)*
- *Beaucoup de bruit pour rien (Much Ado About Nothing)*
- *Mesure pour mesure (Measure for Measure) **
- *La Mégère apprivoisée (The Taming of the Shrew)*

- *La Nuit des rois (Twelfth Night)*
- *Le Marchand de Venise (The Merchant of Venice) **
- *Les Joyeuses Commères de Windsor (The Merry Wives of Windsor)*
- *Peines d'amour perdues (Love's Labour's Lost)*
- *Les Deux Gentilshommes de Vérone (The Two Gentlemen of Verona)*
- *La Comédie des erreurs (The Comedy of Errors)*

9 Pièces historiques

- *Richard III*
- *Richard II*
- *Henri VI, 1^{re} partie, 2^e partie, 3^e partie (Henry VI, Part 1, Part 2, Part 3)*
- *Henri V (Henry V)*
- *Henri IV, 1^{re} partie*, 2^e partie (Henry IV, Part 1, Part 2)*
- *Henri VIII (Henry VIII)*
- *Le Roi Jean (King John)*
- *Édouard III (Edward III) ***
- *Sir Thomas More***

Romances tardives de Shakespeare

- *Périclès, prince de Tyr (Pericles, Prince of Tyre) **
- *Cymbeline **
- *Le Conte d'hiver (The Winter's Tale) **
- *La Tempête (The Tempest)*
- *Les Deux Nobles Cousins (The Two Noble Kinsmen) **

Autres œuvres

- les *Sonnets*
- les *Longs poèmes*

*Œuvres écrites en collaboration avec d'autres dramaturges

** Œuvres dont la paternité est contestée

Source : http://fr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

Les grandes aventures du théâtre - Guy Leclerc - les éditeurs français réunis

Histoire du théâtre 3 – Vito Pandolfi – Ed Marabout université.)

<http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/Enseignement/Glor2330/Seneque/intro.htm#avant>

<http://e-ressources.univ-avignon.fr/theatreanglais/>

<http://www.atatheatre.com/Historique.htm#ELISABETHAIN>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Globe_theatre_london.jpg

http://fr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare

<http://www.shakespeare-online.com/biography/index.html>

Réalisation du cahier pédagogique
Conception et réalisation du cahier : **Bernadette Riga**
Mise en page et mise en ligne : **Nathalie Peeters**

Pour contacter le service pédagogique du Théâtre de Liège

Bernadette Riga
04/ 344 71 79
b.riga@theatredeliege.be

Sophie Piret
04/ 344 71 91
s.piret@theatredeliege.be