

CAHIER PÉDAGOGIQUE



ROMEO ET JULIETTE

William Shakespeare // Yves Beaunesne

Théâtre de Liège

Place du 20-Août

3/10 > 10/10 / 2013

Le théâtre élisabéthain	3
Le contexte historique	3
L'influence des classiques	3
Parallèle entre la tragédie française et la tragédie anglaise	4
La scène élisabéthaine	5
William Shakespeare	10
Roméo et Juliette	13
Les personnages	13
Résumé	13
Un véritable mythe	14
Les sources littéraires de Roméo et Juliette	16
Quelques actualisations du mythe de Roméo et Juliette	17
Roméo et Juliette, vu par Yves Beaunesne	20
Yves Beaunesne	20
Note d'intention	21
Une version belge	22
Les comédiens	24
La scénographie	25
Les costumes	26
La création musicale	27
Shakespeare, une incroyable jeunesse	29
Belgique, histoire d'un conflit	34
Sources bibliographies	38
Infos pratiques	39

Le contexte théâtral dans lequel William Shakespeare évolue est celui du théâtre élisabéthain. Avant d'aborder l'œuvre du dramaturge anglais, examinons ce contexte.

Le 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.

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 [...]

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 maturation.

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 des unités 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 les règles 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

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.

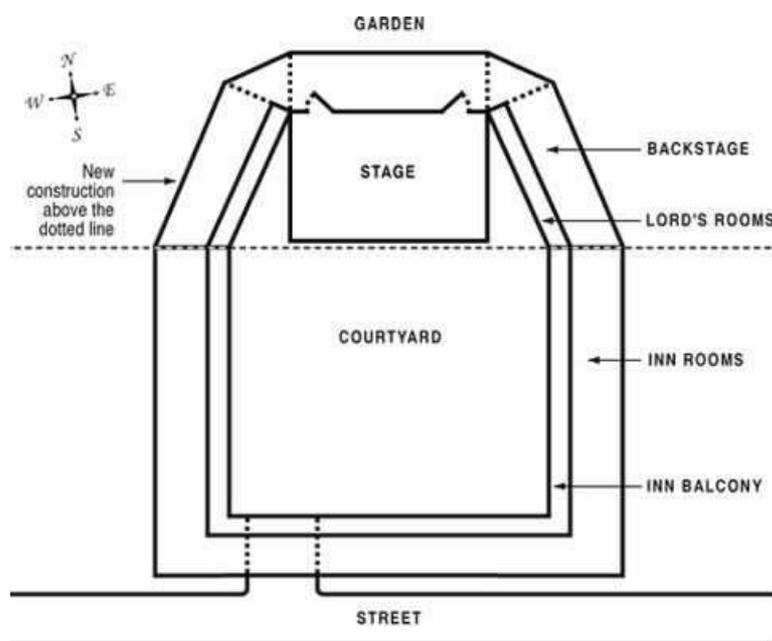
- Pas d'unité de lieu : chaque scène peut proposer un lieu différent (tel le cinéma).
- Pas d'unité de temps : l'histoire peut se dérouler sur plusieurs mois, voire plusieurs années.
- Pas d'unité d'action : des détours vers des situations parallèles à l'action principale sont fréquents.
- Pas d'unité 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 : les 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 ?

La scène élisabéthaine

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 Théâtre 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 masqué 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 comédiens. [...]

On possède une liste détaillée, trouvée dans les papiers de Philip Henslowe¹, 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 messager, 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 vertugadin², et le pourpoint³ 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 efficaces.

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 chorégraphiés.

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

¹ Philip Henslowe (1550-1616) était directeur de théâtre et impresario à l'époque d'Elizabeth I d'Angleterre. Il est encore connu aujourd'hui grâce à son journal qui nous est resté, et qui est une source précieuse d'informations sur le théâtre élisabéthain à Londres. On retrouve ce personnage dans le film *Shakespeare in love* (réal. : John Madden), campé par l'acteur australien Geoffrey Rush.

² Élément du costume féminin d'origine espagnole, qui se présente sous la forme d'un bourrelet (ou d'un cercle) qui faisait bouffer la jupe autour des hanches.

³ Partie du vêtement qui couvrait le torse jusqu'au-dessus de la ceinture. Ce vêtement était porté par les hommes au Moyen-Âge et à la Renaissance. Les fabricants de pourpoints s'appelaient les gipponiers.

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.

Le nouveau théâtre du globe

L'actuel Shakespeare's Globe Theatre (théâtre du Globe de Shakespeare) 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 panoramique





La scène et les galeries



Vue extérieure

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 parvient à y 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 *Vénus et Adonis* et le tragique *Le viol de Lucrece*. 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'empêtrent 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 ; *Les Marchands 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 Falstaff⁴ (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 du *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 1er 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. Parmi ceux-ci, on retrouve *Othello* (1604), *Le Roi Lear* (1605), *Macbeth* (1606) ou *Antoine et Cléopâtre* (1607).

⁴ **Sir John Falstaff** est un personnage créé par Shakespeare apparaissant dans les pièces *Henri IV* et *Les Joyeuses Commères de Windsor*. Shakespeare fait de lui le type du grand seigneur ruiné, abruti par les vices et l'ivrognerie, et conservant encore dans son air et dans ses manières quelques traces à demi effacées de son ancienne grandeur.

Shakespeare écrit 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 ou 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.



Roméo et Juliette /Guy Delahaye

Les personnages

Maison Capulet	Maison Montaigu	Autres personnages
Capulet, le père de Juliette	Montaigu, le père de Roméo	Escalus, le Prince
Lady Capulet, la mère de Juliette	Lady Montaigu, la mère de Roméo	Pâris, noble de Vérone, amoureux de Juliette
Juliette	Roméo	Mercutio, noble de Vérone, parent du Prince et ami de Roméo
Tybalt, le cousin de Juliette	Benvolio, cousin et ami de Roméo	Frère Laurent, franciscain
La nourrice de Juliette	Abraham et Baltazar, serviteurs	Frère Jean, franciscain
Samson et Grégoire, serviteurs		L'apothicaire
Pierre, serviteur de la nourrice de Juliette		Le chœur

Résumé

Acte I

La rivalité qui oppose les Capulet et les Montaigu ensanglante toute la ville de Vérone, au grand dam du prince Escalus.

Roméo, héritier des Montaigu et follement amoureux de Rosaline, s'adonne à la mélancolie la plus noire car elle le repousse. Pour le consoler, ses amis Benvolio et Mercutio le persuadent de s'inviter incognito à la fête que Capulet donne en l'honneur de sa fille, Juliette ; Roméo accepte puisque Rosaline y sera.

Pour Juliette, persuadée par sa mère et sa nourrice, le bal sera l'occasion de rencontrer un possible futur époux, même si Capulet n'est pas pressé de marier sa fille. Au cours de ce bal, Juliette remplace totalement Rosaline dans le coeur de Roméo.

Acte II

Roméo entre dans le jardin des Capulet pour apercevoir Juliette. Lorsqu'elle apparaît à sa fenêtre, Juliette lui déclare son amour fou pensant être seule, Roméo lui déclare ensuite le sien.

Roméo consulte son confesseur, le franciscain Frère Laurent. Ce dernier déplore l'inconstance de Roméo mais voit en ce mariage avec Juliette l'espoir de réconcilier les Capulet et les Montaigu. Roméo fait dire à Juliette, par le biais de la nourrice, qu'elle prétexte se confesser pour se rendre chez le Frère Laurent, qui célébrera leur mariage.

Acte III

Désormais époux de Juliette, Roméo refuse de se battre en duel contre le cousin de cette dernière, Tybalt, qui l'insulte. Mercutio prend alors sa place et Roméo, en s'interposant, est involontairement responsable de la blessure qui tue son ami. Désespéré, il tue Tybalt par vengeance. Le prince décide alors de bannir Roméo : « Et pour cette offense, nous l'exilons sur-le-champ ».

Juliette, accablée par la nouvelle de cet exil (annoncé par la nourrice), réussit à passer une nuit de noces avec Roméo avant qu'il ne prenne le chemin de l'exil à Mantoue. Mais ses parents ont décidé de hâter son union avec le comte Pâris. Celle-ci s'y refuse, provoquant ainsi la colère de ses parents. Elle décide alors de se rendre dans la cellule du Frère Laurent pour avoir de l'aide.

Acte IV

Le Frère Laurent propose alors à Juliette de prendre une potion qui lui donnera l'apparence de la mort. Elle sera déposée dans le caveau des Capulet d'où Roméo, prévenu par une lettre, viendra la faire sortir.

Le matin, la nourrice découvre Juliette inanimée et tous se lamentent. Les obsèques se déroulent selon le plan du Frère Laurent.

Acte V

Une épidémie de peste empêche le messager du Frère Laurent, le Frère Jean, de porter sa lettre à Roméo, et seule la nouvelle de la mort de Juliette, venue de Balthazar, parvient jusqu'à lui. Il revient à Vérone résolu à mourir sur la tombe de sa jeune épouse. C'est là qu'il croise le comte Pâris, venu porter des fleurs à feu sa fiancée, qui le provoque en duel et se fait tuer. Roméo entre dans la crypte et fait ses adieux à Juliette avant d'avalier une fiole de poison. Le Frère Laurent découvre horrifié son corps sans vie. Juliette se réveille et comprenant que Roméo est mort, lui donne un dernier baiser avant de se tuer avec le poignard de Roméo.

Le prince Escalus, Montaigu (dont la femme est morte de chagrin pendant la nuit) et les deux époux Capulet se retrouvent dans le cimetière. Frère Laurent leur raconte alors la véritable histoire des deux amants, il a pour preuve une lettre que Roméo a écrite avant d'aller voir Juliette au cimetière. Les deux familles se réconcilient sous l'initiative de Capulet. Montaigu déclare vouloir élever une statue en or à la mémoire de leurs enfants.

Un véritable mythe

Georges Dumézil⁵ souligne l'existence d'un rapport privilégié entre mythe et littérature, pour deux raisons principales :

- 1) On dispose surtout de *textes* mythologiques
- 2) Tôt ou tard les mythes sont appelés « à une carrière littéraire propre ».

⁵ Georges Dumézil : historien français des religions (1898-1986). Spécialiste des mythologies indo-européennes, il a montré, en se fondant sur des comparaisons linguistiques et sur l'étude des rites religieux, que toutes les religions indo-européennes présentent une structure commune de trois fonctions hiérarchisées : souveraineté spirituelle, force et fécondité. Cette « idéologie » tripartite se reflète dans un ou plusieurs domaines, selon les cultures (système des castes en Inde, triade divine à Rome, etc.). Précurseur de l'analyse structurale des mythes, il a contribué à donner à l'étude des religions un statut scientifique. (Le Petit Robert des noms propres, 2003, p. 628)

Philippe Sellier⁶ distingue nettement le type spécifique de récits religieux que l'on a longtemps appelé mythes du petit nombre de scénarios littéraires parfaitement connus (Antigone, Tristan, don Juan). D'une part il y a donc le mythe ethno-religieux, de l'autre le mythe littéraire.

Le mythe ethno-religieux	Mythe littéraire
Est fondateur : il explique comment s'est fondé le groupe, le sens de tel rite ou de tel interdit, l'origine de la condition présente des hommes	Ne fonde ni n'instaure rien
Est anonyme et collectif : il est élaboré oralement au fil des générations	Les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites, signées par une ou plusieurs personne(s) particulière(s)
Est tenu pour vrai : il s'agit d'une histoire sacrée, par opposition à tous les récits de fiction	N'est pas tenu pour vrai
A une fonction socio-religieuse : il cimenter le groupe et lui propose des normes de vie	A une fonction sociale et ouvre sur un horizon métaphysique . Cela s'explique car mythe et mythe littéraire font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains.
Suit la logique de l'imaginaire : les personnages principaux du mythe agissent en vertu des mobiles largement étrangers au vraisemblable, à la psychologie «raisonnable»	Peut suivre la logique de l'imaginaire , mais la psychologisation et la rationalisation marquent le passage au roman
Est caractérisé par la pureté et la force des oppositions structurales : le moindre détail entre dans un système d'oppositions structurales très précis	A une organisation structurale ferme

Philippe Sellier relève cinq groupes différents de mythes littéraires :

- a) Les récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental. On y retrouve la fameuse dyade Athènes-Jérusalem.
- b) Les mythes littéraires nouveau-nés... au XIIe siècle Tristan et Yseult, au XVIe siècle Faust, au XVIIe don Juan. Roméo et Juliette fait partie de ceux-là.
- c) Les récits développés à partir des lieux qui frappent l'imagination. Ainsi, l'aura de Venise résulte d'un conglomérat exceptionnel de souvenirs lumineux, d'œuvres d'art, de gondoles, ponts... une vraie carte postale.
- d) Les mythes politico-héroïques. Tantôt il s'agit de figures glorieuses (Alexandre le Grand, César, Louis XIV...), tantôt il est question d'événements réels ou semi-fabuleux (la guerre de Troie, la Révolution française...). Ici « mythe » renvoie à la magnification de personnalités ou de groupes, selon un processus caractéristique d'un genre littéraire bien connu : l'épopée.
- e) Les mythes para-bibliques, nés parfois d'un seul verset (les anges,...).

⁶ Philippe Sellier est professeur émérite de lettres de l'université Paris-IV Sorbonne, spécialiste du jansénisme.

Les sources littéraires de *Roméo et Juliette* de Shakespeare

Roméo et Juliette de William Shakespeare puise ses origines dans une série d'œuvres littéraires plus anciennes :

Le mythe de Pyrame et Thisbé relaté des *Les Métamorphoses* d'Ovide. Comme chez Shakespeare, les parents des deux amants se détestent et Pyrame croit à tort que sa bien-aimée est morte.

Les noms des familles rivales, Capuleti et Montecchi, apparaissent au XIVe siècle dans *La Divine Comédie* de Dante, au chant VI du *Purgatoire*, mais seuls les Montaigu sont de Vérone. Les Capulet sont de Crémone, et la rivalité entre les deux maisons s'inscrit dans un conflit qui déchire toute la Lombardie, sans qu'il soit fait mention d'aucune histoire d'amour.

Une première ébauche de l'intrigue apparaît en 1467 dans la nouvelle *Mariotto et Ganozza* de Masuccio Salernitano, dont l'action se déroule à Sienne. Cette version inclut le mariage secret, le frère complice, l'échauffourée qui cause la mort d'un citoyen important, l'exil, le mariage forcé de l'amante, la potion et la perte du message crucial. A la fin, Mariotto est capturé et exécuté et Ganozza meurt de chagrin.

Luigi da Porto adapte l'intrigue sous le titre de *Giuletta e Romeo*, publié en 1530. Da Porto s'inspire de l'histoire de Pyrame et Thisbé, ainsi que du *Décameron* de Boccace, et donne à l'histoire une bonne partie de ses caractéristiques définitives : les noms des amants et leur sort final, la rivalité entre Montecchi et Capuleti, le cadre véronais. Il introduit également les personnages qui deviendront Mercutio, Tybalt et Pâris sous la plume de Shakespeare.

En 1554, Mathieu Bandello publie le second volume de ses *novelles*, lequel inclut sa version de *Giuletta e Romeo*. Il met l'accent sur la dépression de Roméo au début de l'intrigue et sur la querelle entre les deux familles. Il introduit les personnages de la nourrice et celui qui deviendra Benvolio chez Shakespeare.

En 1559, cette histoire est traduite en français par Pierre Boaistuau : sa version est plus moralisatrice et sentimentale, et ses personnages n'hésitent pas à se lancer dans de grandes envolées rhétoriques.

Le poème narratif d'Arthur Brooke *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562) est une traduction fidèle au texte de Boaistuau, adaptée pour correspondre en partie au *Troilus and Criseyde* de Geoffrey Chaucer (échanges secrets entre les amants, nuit d'amour, complicité d'un tiers...). Il s'agit d'un poème qui raconte l'histoire tragique des amants Troilus et Criseyde sur fond de Guerre de Troie. A l'époque, le public est friand de contes italiens, et de nombreux auteurs et dramaturges publient des textes inspirés de *novelles* italiennes. Shakespeare ne fait pas exception (*Les Marchands de Venise*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Tout est bien qui finit bien*, *Mesure pour Mesure*, *Roméo et Juliette*). *Roméo et Juliette* de Shakespeare est essentiellement une adaptation théâtrale de la dramatisation de Brooke, mais les personnages sont approfondis, notamment la nourrice et Mercutio.

Quelques actualisations du mythe de Roméo et Juliette

L'histoire d'amour entre ces deux adolescents issus de familles ennemies a été déclinée sous de nombreuses formes. Voici quelques-unes de ces versions au théâtre, mais aussi des adaptations vers d'autres arts :

Au théâtre

° Au XVII^e siècle, Thomas Otway signe une des interprétations les plus radicales de la pièce de Shakespeare. Son *History and fall of Caius Marius* déplace l'intrigue dans la Rome antique. Roméo est Marius, Juliette est Lavinia et le conflit oppose patriciens et plébéiens. À la fin, Juliette/Lavinia s'éveille avant que Roméo/Marius ne meure. Cette version rencontre un grand succès.

° Au XVIII^e siècle, Theophilus Cibber et David Garrick reprennent la fin de Thomas Otway et suppriment des éléments jugés inappropriés : par exemple, dans la version de Garrick, toutes les descriptions de Rosaline sont transférées à Juliette, pour accentuer le thème de la fidélité. En 1750 débute une « bataille des Roméo » entre ces deux adaptations.

° Au XIX^e siècle, les sœurs Cushman reviennent au texte de Shakespeare. Les représentations de cette époque sont centrées autour des personnages principaux, les autres sont marginalisés, voire supprimés. L'action prend souvent place dans des décors spectaculaires.

° Au XX^e siècle, Katharine Cornell et Guthrie McClintic reviennent au texte de Shakespeare dans sa quasi-totalité. En 1947, Peter Brook inaugure une autre vision de *Roméo et Juliette* : il cherche moins la vraisemblance historique qu'une façon de rapprocher la pièce du monde moderne. Les mises en scène récentes vont dans ce sens. En 1986, la Royal Shakespeare Company situe l'action dans la Vérone actuelle : les crans d'arrêt remplacent les épées et Roméo se suicide par injection hypodermique. En 1997, la mise en scène du Folger Shakespeare Theatre dépeint une banlieue typique : Roméo rencontre Juliette au barbecue des Capulet. La pièce est aussi parfois inscrite dans un contexte différent afin de faire réfléchir le public sur des conflits sous-jacents : conflit israélo-palestinien, l'Afrique du Sud à l'époque de l'apartheid, la guerre froide...

Au cinéma, *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann (1996) transporte Vérone dans des quartiers chauds des États-Unis et au XX^e siècle. « Les personnages de Baz Luhrmann ont une allure bien éloignée de celle de l'époque shakespearienne. Ici, les comédiens ont un look voyant qui va de la coloration capillaire rose au port de la chemise hawaïenne. La haine et la puissance des lignées se manifestent à travers les deux grandes tours qui dominent la ville. D'autres accessoires reflètent leur mainmise : blasons et plaques d'immatriculation des voitures. Les parties ennemies ressemblent davantage à des gangs plutôt qu'à des familles respectueuses. [...] »

Baz Luhrmann signe une réalisation audacieuse dans la mesure où il reste fidèle à la langue shakespearienne, tout en l'incorporant dans un monde moderne et extravagant. [...]

Au niveau du discours, les apartés demeurent. La distribution des personnages ne trahit pas le théâtre : le chœur est toujours présent mais il apparaît sous la forme d'un téléviseur. Son discours est pris en charge par l'animatrice du JT, qui relate les

faits de haine comme s'il s'agissait d'une guerre civile, couverte par des bruits assourdissants d'hélicoptères. Le théâtre est mis à l'honneur. Le film s'ouvre sur le zoom avant du téléviseur et se clôt sur le zoom arrière de ce dernier, évoquant ainsi le fait d'ouvrir et de fermer un livre ou encore, de tirer puis de fermer le rideau. »

La comédie musicale *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein, Stephen Sondheim et Arthur Laurents est une transposition de l'histoire de Roméo et Juliette dans le New York des années cinquante. L'intrigue cible la rivalité entre Jets et Sharks, deux bandes de jeunes des bas-quartiers, pour le monopole du territoire. Les Sharks appartiennent à la première génération d'américains émigrés de Porto Rico. Ils sont raillés par les Jets, jeunes de la classe ouvrière blanche qui se considèrent comme les véritables Américains. Tony, ami du chef des Jets, rencontre Maria, sœur du chef des Sharks, lors d'un bal de quartier.

En musique, Hector Berlioz (1839) compose une symphonie dramatique basée sur la tragédie shakespearienne. Le livret a été écrit par Émile Deschamps. Par cette œuvre, Hector Berlioz rend hommage au génie Shakespeare, qu'il a découvert quelques années auparavant et qui a eu un retentissement important sur son œuvre. Il s'agit d'une symphonie avec chœur, rappelant le rôle du chœur dans la tragédie. La voix, soliste ou chorale, prépare aux événements de l'action qui eux, sont exprimés par l'orchestre. Cette symphonie reprend les principaux motifs du mythe littéraire : des combats à la rencontre au bal, de la déclaration dans le jardin des Capulet à la mort des amants, des interventions du Prince à la réconciliation des familles.

En musique encore, mais dans un tout autre style, Grand Corps Malade a écrit et interprété un slam intitulé *Roméo kiffe Juliette* (2010), qui déplace le conflit entre familles au conflit entre Juifs et Arabes :

Roméo habite au rez-de-chaussée du bâtiment trois
Juliette dans l'immeuble d'en face au dernier étage
Ils ont 16 ans tous les deux et chaque jour quand ils se voient
Grandit dans leur regard une envie de partage
C'est au premier rendez-vous qu'ils franchissent le pas
Sous un triste ciel d'automne où il pleut sur leurs corps
Ils s'embrassent comme des fous sans peur du vent et du froid
Car l'amour a ses saisons que la raison ignore

[Refrain]

Roméo kiffe Juliette et Juliette kiffe Roméo
Et si le ciel n'est pas clément tant pis pour la météo
Un amour dans l'orage, celui des dieux, celui des hommes
Un amour, du courage et deux enfants hors des normes

Juliette et Roméo se voient souvent en cachette
Ce n'est pas qu'autour d'eux les gens pourraient se moquer
C'est que le père de Juliette a une kippa sur la tête
Et celui de Roméo va tous les jours à la mosquée
Alors ils mentent à leurs familles, ils s'organisent comme des pros
S'il n'y a pas de lieux pour leur amour, ils se fabriquent un décor
Ils s'aiment au cinéma, chez des amis, dans le métro
Car l'amour a ses maisons que les darons ignorent

[Refrain]

Le père de Roméo est vénèr, il a des soupçons
La famille de Juliette est juive, tu ne dois pas t'approcher d'elle
Mais Roméo argumente et résiste au coup de pression
On s'en fout papa qu'elle soit juive, regarde comme elle est belle
Alors l'amour reste clandestin dès que son père tourne le dos
Il lui fait vivre la grande vie avec les moyens du bord
Pour elle c'est sandwich au grec et cheese au McDo
Car l'amour a ses liaisons que les biffons ignorent

[Refrain]

Mais les choses se compliquent quand le père de Juliette
Tombe sur des messages qu'il n'aurait pas dû lire
Un texto sur l'i-phone et un chat Internet
La sanction est tombée, elle ne peut plus sortir
Roméo galère dans le hall du bâtiment trois
Malgré son pote Mercutio, sa joie s'évapore
Sa princesse est tout prêt mais retenue sous son toit
Car l'amour a ses prisons que la raison déshonore
Mais Juliette et Roméo changent l'histoire et se tirent
A croire qu'ils s'aiment plus à la vie qu'à la mort
Pas de fiole de cyanure, n'en déplaise à Shakespeare
Car l'amour a ses horizons que les poisons ignorent

[Refrain]

Roméo kiffe Juliette et Juliette kiffe Roméo
Et si le ciel n'est pas clément tant pis pour la météo
Un amour dans un orage réactionnaire et insultant
Un amour et deux enfants en avance sur leur temps.

En bande dessinée aussi Roméo et Juliette inspire. Ainsi Enki Bilal publie Julia & Roem en 2011. Il n'a pas repris l'intrigue telle quelle, il a plutôt utilisé des fragments de dialogue issus du texte de Shakespeare. Il a préservé le motif principal de l'histoire, celui de l'attirance irrésistible de deux très jeunes gens.

Les enfants ne sont pas en reste : le film d'animation Gnoméo et Juliette de Kelly Asbury (2011) leur transmet de manière originale le mythe des amants maudits en le transposant... dans l'univers des nains de jardin. Juliette est belle comme le jour et, comme tous les Capulet, elle porte un bonnet rouge. Gnoméo est brave et, comme tous les nains de la famille Montague, il porte un bonnet bleu.

Roméo et Juliette vu par Yves Beaunesne

Yves Beaunesne



Yves Beaunesne est né en Belgique d'un père flamand et d'une mère wallonne. Après une agrégation de droit et de lettres, il se forme à l'INSAS de Bruxelles et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

Il signe sa première mise en scène en 1995 en créant, à Brest, *Un Mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev, qui sera reprise en tournée en France et à l'étranger jusqu'en 2000. Depuis, il réalise de nombreuses mises en scène de pièces comme *Il ne faut jurer de rien* d'Alfred de Musset (1996) au Théâtre Vidy E.T.E. à Lausanne, *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind (1997) au T.N.P.-Villeurbanne, *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz (1998), *La Fausse suivante* de Marivaux (1999), *La Princesse Maleine* de Maurice Maeterlinck (2001), *Edgard et sa bonne* et *Le Dossier de Rosafol* de Eugène Labiche (2003) au Théâtre de l'Union) Limoges, *Oncle Vania* de Tchekhov (2004), *Domage qu'elle soit une putain* de John Ford (2006), *Le Partage de midi* à la Comédie-Française et *L'Échange* de Paul Claudel (2007), *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset (2009), *Récit de la servante Zerline* de Hermann Broch (2010), *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset (2011), *L'Intervention* de Victor Hugo (2013), *Pionniers à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser (2013). Il traduit et adapte de nombreux textes tels que *Un Mois à la campagne* d'Ivan Tourgueniev, *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind...

Il travaille également pour le secteur musical. A l'Opéra de Lille, il met en scène *Werther* de Jules Massenet (2006), *Rigoletto* de Verdi (2008). Le Festival d'Aix-en-Provence l'invite à présenter en 2009 une nouvelle version d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach. En 2009, il fait également découvrir avec l'Ensemble Philidor une version pour instruments à vents du *Così fan tutte* de Mozart. En décembre 2012, il met en scène *Carmen* de Bizet à l'Opéra Bastille.

Pédagogue, il dirige les élèves de l'école de la Comédie de Saint-Etienne dans *Ubu Roi* de Alfred Jarry en 2002. Cette même année, il est nommé directeur-fondateur de la Manufacture-Haute Ecole de Théâtre de la Suisse romande dont il a assumé la direction jusqu'en 2007. Il enseigne au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, à l'École professionnelle supérieure d'Art Dramatique de Lille,

au Conservatoire régional de Rouen et au Théâtre national de Pékin. En 2011, il est nommé directeur du Centre dramatique Poitou-Charentes.

Note d'intention

L'infini en deux secondes

Il y a cette fulgurance : reconnaître en l'autre, à 14 ou 17 ans, son pain et son eau.

Deux tout jeunes gens qui naissent dans des familles aisées et rivales, mais où il y a plus d'épines que de pétales. Des Capulet du Nord, sans doute de nouveaux riches au bon sens trempé dans un réalisme issu de décennies de lutte pour l'identité flamande, des Montaigu du Sud empêtrés dans les privilèges d'une vieille aristocratie à la française et adeptes du « non », des langues différentes mais une même lutte contre les occupants espagnols, français, hollandais, allemands... Et surtout un même partage, entre fourmis et cigales, des grands courants spirituels et artistiques qui ont traversé l'histoire de leur pays et que Shakespeare n'aurait pas reniés : l'expressionnisme, le surréalisme, le fantastique... Mais des voisins qui s'entre-déchirent malgré la meilleure volonté. Le mal qu'un homme peut faire avec les meilleures intentions me paraît plus fort que tous les cataclysmes. Y a-t-il plus à dire sur ce postulat de départ ? Je pars de ce que je connais intimement, le reste est l'affaire du poète et des comédiens, belges tous, avec un « jeu flamand » pour les uns, un « jeu wallon » pour les autres, les Wallons étant les plus germaniques des Latins, les Flamands les plus bourguignons des Européens...

Un soir de kermesse à Bruxelles, une fulgurance d'autant plus excessive qu'invisible aux yeux de ce monde occupé par ses soubresauts politiques, une apparition brusque, rétinienne, brutale. Impossible de s'ôter ce divin venin de l'œil. Après, au balcon, ce sont les tonnerres du bout du monde, les feux de prairies, les coups de vent d'est en ouest, une procession infinie de tornades brûlantes, les couleurs des aubes blafardes, puis la mort dans le fleuve de l'enfance. Quand la nécessité d'en savoir davantage sur l'autre devient un malaise presque physique, de la tempe aux vertèbres, du foie aux artères. Il faut alors accepter d'être entraîné par la course de l'Escaut vers la mer du Nord, sans résistance possible, être pénétré par le miroitement et la musique de cette eau, absolument. Mais très vite le destin a ramassé ses énergies pour exécuter son œuvre - la vie reste le chemin le plus court vers la tombe. A la merci d'un souffle, d'un reste d'alizé, d'un cri de martinet, d'une fausse note d'euphonium, d'une patte qui dérape ou d'un mauvais regard. Et, le plus souvent, à la merci d'un rien. « Inconsolable, c'est le mot le plus triste du monde » écrivait Raymond Carver. Le plus court des amours, ce qui, pas moins qu'un couteau, ne l'empêche d'entrer d'un coup dans le cœur de l'humanité. Depuis Shakespeare, nous savons que les amours sont décidées au Panthéon par une divinité dotée d'un sens de l'humour très belge.

Cette pièce a l'odeur des fées. Sa beauté est aussi maladroite que belle sa maladresse. Tohu-bohu infernal où on ne sait plus très bien où l'on est,

il faut descendre dans le paysage de Shakespeare, dans son fleuve, dans le courant ; l'eau est froide souvent, chaude parfois, mais toujours réelle. Ce qui rend le texte si extraordinaire, c'est que Shakespeare n'a absolument pas adopté une perspective de chercheur, d'observateur d'un phénomène social ou d'une lutte qui a quitté les rives de la raison. Il n'y a donc chez lui aucun jugement. Il nous communique à travers ces combats l'état d'âme des uns et des autres, et nous amène ainsi à entendre ce qu'ils ont à dire qui peut être important pour nous et nous amener à une nouvelle perception de notre vie.

C'est l'exploration d'une certaine perversion, celle de l'attrance humaine pour la chute. Ce motif de la chute est lié au motif de la liberté en un lien terriblement secret et dangereux. On ne peut pas l'analyser par un processus rationnel. Alors peut-être que notre art théâtral, qui travaille avec et sur la fonte du recto et du verso – « blanc » et « noir » – de notre âme, des articulations, des circulations entre les deux, peut révéler quelque chose de nos vérités dormantes, avec l'acteur au centre de ce processus.

Les jeunes gens d'aujourd'hui sont évidemment très fascinés par ces marges humaines. Chacun d'entre eux, je pense, se sent proche d'une expérience de cette sorte, même s'il ne l'a pas effectivement vécue dans la réalité.

Et, surtout, il y a dans la pièce un paradoxe assez phénoménal, qui tient à l'énergie cathartique que porte le motif tragique. La puissance de ces jeunes gens contient une force spirituelle qui permet de ne pas désespérer du monde.

Il y a cette fulgurance : reconnaître en l'autre, à 14 ou 17 ans, sa part de bonheur et la mesure de sa souffrance.

Yves Beaunesne-Boonen.

« [Yves Beaunesne] a eu l'audace de ressusciter – en respectant intégralement le texte de William Shakespeare – un Roméo devenu wallon et une Juliette flamande... Son audace ne s'arrête pas là : sur scène le premier parle français et la seconde néerlandais, avec sous-titrage pour les deux. [...] Au-delà de son message » politique », ce Roméo et Juliette en version belge reste aussi un beau travail théâtral. »

Le Monde, avril 2013.

Une version belge

Comme nous l'avons constaté plus haut, l'histoire de Roméo et Juliette est souvent transposée dans des contextes contemporains pour exprimer les conflits sociaux actuels (entre blancs et descendants des immigrants porto ricains dans *West Side Story*, entre Juifs et Arabes dans le slam de Grand Corps Malade...). Yves Beaunesne a décidé d'emmener les célèbres amants au plat pays.

Pourquoi cette idée [de placer l'histoire de Roméo et Juliette dans le contexte belge] ne fut jamais exploitée ?

YB : *Il faut se méfier des idées trop évidentes. J'ai beaucoup lu sur les mariages*

entre castes différentes en Inde et interreligieux au Liban ou en Egypte. Chaque fois, on parle de Roméo et Juliette. Quand Serge Rangoni, le directeur du Théâtre de la Place, m'a demandé de faire le spectacle d'ouverture du nouveau théâtre, fin septembre, je me suis souvenu de mes amours enfantines. Mes cousins avaient loué une maison à Francorchamps pour suivre le Grand Prix, et avec les jumelles, je pouvais apercevoir aussi, au-delà du circuit, une maison en face, avec une jolie bonde de mon âge dont je suis tombé directement amoureux. Elle était flamande, et quand je l'ai retrouvée par hasard au marché, je ne savais que baragouiner quelques mots. C'était en 1969, quand l'homme a marché sur la lune. J'avais 11 ans. Mais cette rencontre m'a motivé pour apprendre le néerlandais. Mon père est Flamand, de Neerpelt, et ma mère, francophone de Bouillon. J'ai été en vacances chez des cousins flamands que mon père a engueulés, car ils me parlaient en français. Lors de nos réunions de famille, tout le monde parlait français, mais les divergences étaient bien là sur plusieurs sujets.

Vous le jouez dans les deux langues !

YB : Le texte est intégralement celui de Shakespeare, à la virgule près. Ce qui montre à quel point ses pièces sont universelles et éternelles. Mais, c'est vrai qu'il y a une vraie richesse à mélanger les langues. Parfois, c'est le français qui exprime bien Shakespeare, parfois, c'est le néerlandais avec ses consonances proches (comme « nacht » proche de « night »). Nous avons vite compris que les Flamands seraient les Capulet : des gens puissants, un peu nouveaux riches, mais économes, travailleurs. Et les Wallons seraient les Montaigu, plus empêtrés dans les privilèges d'une vieille aristocratie à la française. On retrouve ce type de coupure dans bien des pays : en France, en Italie, en Suisse où j'ai entendu les Alémaniques dire que les Romands n'en foutaient pas une. Mais Shakespeare raconte comment ces gens vivent quand même ensemble. En Belgique, les Wallons sont les plus germaniques des Latins et les Flamands, les plus Bourguignons des peuples du Nord. Mes comédiens flamands m'ont dit qu'ils ne se sentaient pas proches des Hollandais.

Comment s'est passé le travail de traduction ?

YB : Marion Bernède, la traductrice, a d'abord traduit en français le texte original. Nous sommes ensuite partis de son travail pour traduire les répliques en néerlandais. Pour cela, nous avons collaboré avec Alain van Crugten, toujours sous la supervision de Marion Bernède.

Nous avons pu constater que les deux langues se complètent à merveille dans cette œuvre. Quand les Capulet éruent en néerlandais, cela a tellement plus de force que si c'est en français, alors que le français convient infiniment mieux à la poésie de Mercutio.

Sinon, hormis quelques coupes bien nécessaires pour « aller à l'os » et éviter un texte à certains moments « bavard », le texte est présenté dans son intégralité.



Les comédiens

Comment avez-vous choisi vos comédiens ?

Je connaissais les comédiens professionnels wallons présents depuis longtemps sur les plateaux, cela a donc été facile de les choisir. Je pense à Patrick Descamps, Olivier Constant, Sophia Leboutte ou François Beukelaers.

Par contre, je connaissais nettement moins le paysage des comédiens néerlandophones. J'ai d'abord pensé à des comédiens de la compagnie tgSTAN, mais cela n'a pas été possible de les libérer pour un projet si long hors de leur troupe. J'ai alors effectué pas mal de recherches avec mon assistante néerlandophone de l'époque.

Pour les plus jeunes comédiens tant flamands que wallons, nous avons utilisé les réseaux sociaux, les sites professionnels, les agences de casting et les écoles de théâtre. Cela a été un gros travail qui a pris environ 8 mois.

D'ailleurs, pour les rôles de Juliette et Roméo, je me suis décidé très tard. Au départ je voulais de très jeunes comédiens, de l'âge des rôles, comme je l'avais fait pour L'Eveil du printemps. Cela avait été une expérience formidable, mais difficile car pour le comédien il y a une distance à mettre quand on se donne à fond et qu'on vit des choses éprouvantes et intenses comme dans Roméo et Juliette ou dans L'Éveil du printemps. Ce n'est pas facile de trouver l'équilibre quand on a n'a que quelques années de plus que l'âge du rôle.

Au final, ce sont deux Juliette qui ont été engagées. Evelien a terminé son école de théâtre à Maastricht. Comme elle n'était pas libre pour toute la période des représentations, elle a été rejointe par Mathilde qui elle n'a que 17 ans. Elles ont été en parfaite adéquation pendant les répétitions, elles ont pu partager et le rôle est vraiment le fruit de ces deux Juliette en une. Nous avons travaillé de la même façon avec les deux nourrices.

Le personnage de Montaigu, le père de Roméo, n'est pas représenté dans votre version. Pouvez-vous expliquer ce choix ?

Tout d'abord, il y a la raison toute simple du nombre important de personnages, il n'y a pas moyen d'attribuer un comédien par rôle dans la pièce de Shakespeare, et c'était déjà le cas à son époque.

Mais surtout, j'ai voulu nourrir Roméo d'une famille extrêmement pauvre, par opposition à la famille des Capulet très présente auprès de Juliette. Nous avons accentué dans le travail ce que suggère Shakespeare, à savoir une entité familiale restreinte.

On voit les parents de Roméo une seule fois puis à nouveau à la fin de la pièce, cela donne très peu pour travailler les personnages. Du coup le texte du père et de la mère de Roméo ont été mis ensemble dans la bouche de la mère et on lui a ajouté une scène qui vient d'une autre pièce de Shakespeare, Vie et mort du roi Jean. Je trouve important que Roméo ait un lien fort avec sa mère.

Après, il y a le trio que forment Roméo, Mercutio et Benvolio et qui apporte une autre richesse à Roméo.

Le prince est interprété par une voix off, pourquoi ce choix ?

Cette idée est venue très tôt car le prince ne semble pas incarné dans la pièce par un personnage. On lui reconnaît un lien de parenté avec Mercutio, mais il intervient

toujours très tard, trois fois en tout, pour dire peu de choses. Cette pauvreté d'apparition est difficile pour donner à un comédien un parcours dans le travail du personnage.

En répétition, cela a aussi été intéressant d'observer que le rapport à ce personnage du prince était différent pour les comédiens flamands et wallons. Parce que le lien à la royauté entre ces deux communautés est différent. En Belgique, le roi est le symbole de l'autorité mais n'est pas l'autorité.

J'ai gardé l'idée de cette figure symbolique de l'autorité, car elle est plus forte et plus riche, c'est à la fois la figure du père, du policier, du chef d'état... Pour moi l'idée était de proposer quelque chose d'intérieur, de poétique. L'autorité est nécessaire dans la construction de l'individu ; dans le spectacle, c'est une figure pédagogiquement utile.

La scénographie



La scénographie situe l'intrigue dans un contexte actuel. « Pour les décors, on s'est inspirés de l'architecture belge actuelle », explique Yves Beaunesne. Le cadre de la tragédie sera un toit surplombant la capitale. Les amants prennent ainsi de la hauteur par rapport à la ville, par rapport aux problèmes entre leurs deux communautés. C'est dans un décor épuré et évacuant le romantisme classique que se déroulera l'action ; nul balcon dans cette version, mais bien une différence de niveau qui empêchera Roméo et Juliette de se rejoindre.

En observant les photos des maquettes, nous avons été interpellés par la présence de statues en arrière scène qui en se retrouvent pas dans la version finale. L'occasion de parler à Yves Beaunesne de la façon dont s'est déroulé le travail.

Il existe une dichotomie entre le moment où le metteur en scène imagine le spectacle et le moment où il se construit avec ceux qui participent, puis avec le public. C'est un peu comme la distance qui existe entre virtuel et réel. Pour le metteur en scène, les répétitions amènent à un deuil nécessaire qui se produit lorsque les comédiens apportent sous son œil d'autres choses. Mais le spectacle final garde toujours des traces du processus de création entier. Je compare ce travail à un palimpseste, avec ces couches qui se superposent et dont les ultimes laissent apparaître des traces des toutes premières.

Pour les statues en particulier, l'idée de départ m'est venue lors d'une visite à Rome, sur les toits de la Basilique Saint-Pierre. Je suis revenu avec cette image auprès de mon scénographe. Je pensais l'utiliser pour le cimetière et placer les comédiens dans des niches au creux de statues gigantesques. Je trouvais intéressant le rapport à la taille. Sur le plateau, les statues sont arrivées et j'ai eu le sentiment d'une énorme verrue qui était totalement en opposition avec la volonté de simplicité qui

sous-tendait tout le travail depuis le début. Pendant les répétitions, quelque chose d'infiniment plus juste s'est imposé. Il faut être disponible aux idées qui arrivent car le spectacle est un mouvement en marche et la loi ultime est celle du plateau.



La scénographie est assurée par **Damien Caille-Perret**. Il travaille comme scénographe, et parfois costumier, avec divers metteurs en scène comme Richard Mitou, Olivier Werner, Edith Scob, Dominique Valadié, Louis Castel, Nicolas Liautard, Nicolas Struve (dont récemment *Ensorcelés par la mort*) ...

Un réel compagnonnage avec Yves Beaunesne prend forme depuis 1999. Après de nombreux spectacles (*La Fausse Suivante, Le Canard sauvage, L'Échange, Oncle Vania, Dommage qu'elle soit une putain...*). Cette collaboration l'amène à travailler avec lui sur des opéras à Lille (*Werther, Rigoletto*), à Bourges (*Così fan tutte*) puis au Festival d'Aix-en-Provence (*Orphée aux enfers*) ou à La Comédie-Française sur *Partage de midi*.

Les costumes

Pour les costumes, explique Yves Beaunesne, nous avons observé, avec les acteurs, comment on peut reconnaître facilement un Flamand et un francophone à ce qu'il porte. Les vêtements wallons ont un côté un peu « destroy ».

Jean-Daniel Vuillermoz, le costumier, s'est inspiré à la fois de la mode actuelle (photos de magazines, de défilés) et des peintures flamands comme Rembrandt ou Cornelis de Zieeuw.

Jean-Daniel Vuillermoz enchaîne les films comme créateur de costumes sur de grands projets cinématographiques comme *La Nouvelle Guerre des boutons* de Christophe Barratier, *Rien à déclarer* de Dany Boon, *Oscar et la dame rose* d'Eric-Emmanuel Schmitt.

Il a dessiné les costumes de plus de cinquante pièces de théâtre. Éclectique, il aime

la création de spectacles musicaux qui vont de l'opéra aux comédies musicales. En 2012, il a créé les costumes de *Simpatico* de Sam Shepard (mise en scène de Didier Long), *Hollywood* de Ron Hutchinson (mise en scène de Daniel Colas), *Pionniers à Ingolstadt* de Marieluise Fleisser et *L'Intervention* de Victor Hugo, *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset (mises en scène Yves Beaunesne), et *Harold et Maude* de Colin Higgins (mise en scène Ladislav Chollat). Il a également dessiné les costumes des opéras *Hippolyte et Aricie* de Rameau à l'opéra Garnier à Paris et *Carmen* de Bizet à l'Opéra Bastille.

Jean-Daniel Vuillermoz reçoit en 2011 le Molière des meilleurs costumes pour la pièce *Henri IV* de Daniel Colas et en 2001 le César des meilleurs costumes pour le film *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy avec Isabelle Huppert, il est nommé aux César 2008 pour les costumes de *Jacquou le croquant* de Laurent Boutonnat.

La création musicale par le groupe My Little Cheap Dictaphone

La création musicale de *Roméo et Juliette* est assurée par le groupe de rock liégeois My Little Cheap Dictaphone. Yves Beaunesne explique ce choix : « Le rock, en anglais, peut rassembler les deux camps » en plus de situer l'action dans un contexte contemporain.

MLCD [My Little Cheap Dictaphone], est un groupe de rock belge élu « Artiste de l'année » et « Album de l'année » aux Octaves de la Musique (2010) et « Personnalité belge de l'année » par « Le Vif L'express et Focus » en 2010. Avec son ambitieux album *The Tragic Tale of a Genius*, le groupe intègre la grandeur d'Arcade Fire, l'intensité de Nick Cave ou Mercury et la vision singulière de Sparks.

Michael Larivière "Redboy" (chant, guitare, etc.), Xavier Guinotte (basse), Simon Fontaine (batterie), Pierre-Louis Lebacqz (clavier)



Comment s'est passée la création musicale ? Les membres du groupe My Little Cheap Dictaphone ont-ils assisté aux répétitions pour s'imprégner de l'ambiance ? Leur avez-vous donné des pistes de travail ?

C'est Serge Rangoni qui m'a fait rencontrer le groupe MLCD. Je voulais un groupe qui chante en anglais, pour que les chansons renvoient à Shakespeare et à quelque chose de plus européen.

Petite parenthèse, je refusais par contre qu'on utilise l'anglais en répétition ! Cela aurait permis d'échapper à la réalité belge où les francophones ne parlent pas le néerlandais et les néerlandophones en ont marre d'apprendre le français. Le réflexe du flamand est toujours de parler le français, d'apprendre ce qu'il peut, alors que l'inverse ne se produit pas, comme s'il y avait une sorte de paresse de ce côté-là.

Les choses seraient plus simples en Belgique si tous les néerlandophones étaient certains de rencontrer un wallon sachant parler sa langue. C'est une chose possible, pour cela l'enseignement doit s'engager en commençant par imposer l'apprentissage de la langue du pays en seconde langue et en engageant des professeurs natifs.

Pour en revenir à la musique du spectacle, j'ai rencontré le leader du groupe, Michaël Larivière. Je lui ai donné des idées déjà à partir du texte, des idées de thèmes liés à des personnages, des influences musicales. C'est comme cela que je fonctionne, je donne et je demande beaucoup aux gens avec qui je travaille et puis je garde l'essentiel.

Le groupe est venu à la première lecture de la pièce en septembre 2012, puis plusieurs fois à Bruxelles et à Liège.

Dès le début, il y a eu l'idée du duo avec une chanteuse pour avoir un couple de voix masculine/féminine. Je leur ai demandé de trouver une chanteuse flamande, ils ont proposé Elke De Mey. Le résultat est magnifique et fera même l'objet d'un cd que les spectateurs pourront acquérir.

Shakespeare, une incroyable jeunesse

On ne raconte pas l'histoire [belge], mais comment cette réalité, qui se passe aujourd'hui, peut être complexe. Je voulais la raconter en 2013, avec les costumes, le son, la musique.

Yves Beaunesne

Avec cette œuvre, Yves Beaunesne fait « un pari sur la jeunesse ». Il faut dire que dans le texte original, Juliette n'a pas encore franchi le cap des 14 ans. Il a auditionné plus de cent candidats chaque fois, pour trouver Roméo et deux Juliette, (Mathilde Casier et Evelien Bosmans ainsi que Gilian Petrovski).

Yves Beaunesne résume ainsi *Roméo et Juliette* : *l'histoire universelle que Shakespeare a écrite autour des personnalités complexes de Roméo, sorte d'ado pré-Hamlet, no-life suicidaire perdu dans le virtuel avant l'heure, et Juliette, une si jeune femme qui a un côté aspirateur comme Dalida, un désir de connaître immense, un désir démesuré en même temps qu'un bon sens issu d'un pragmatisme bien nordique !* On le voit bien, cette histoire est universelle, intemporelle. Comme nous l'avons constaté plus haut, elle a déjà été transposée dans plusieurs époques, plusieurs lieux et connaît toujours le même succès.

Ce succès peut s'expliquer en partie par le fait que *Roméo et Juliette* touche à des sujets universels qui touchent particulièrement les jeunes :

L'amitié est très importante dans *Roméo et Juliette*. Roméo, Benvolio et Mercutio sont très proches les uns des autres. Ainsi, dans la première scène du premier acte, Benvolio se fait du souci pour son ami Roméo qui souffre et s'engage à lui remonter le moral. Mercutio se joint à lui dans la quatrième scène. La complicité est évidente entre les jeunes hommes qui se taquent volontiers :

Mercutio

Ro sans son méo, aussi sec qu'un hareng-saur. Ô chair, chair, comme te voilà empoisonnée ! Maintenant, il peut rivaliser avec Pétrarque : Laure, comparé à sa dame, n'était qu'une boniche — mais, par la Vierge, elle avait un meilleur amant pour lui faire la rime — Didon, n'était qu'une souillon, Cléopâtre, un cageot, Hélène et Héro des cochonnes et des pétasses, Thisbé une borgne qui peut aller se rhabiller. *Goedendag meneer Roméo*. Vous nous avez menés en bateau cette nuit.

Ro zonder meo, nog droger dan een haring aan de haak ! Zit je niet goed in je vel, vergiftigd visje ? Hij kan nu de vergelijking met Petrarca wel doorstaan. Meer zelfs, vergeleken met zijn dame, was Laura maar een keukenmeid — hoewel haar geliefde beter kon dichten ; Dido was een del, Cleopatra het kneusje van de zalm, Helena en Hero een hoer en een sloerie, en Thisbe een eenogige zonder sluier. *Goedendag meneer Roméo*. Je nam ons bij de neus vannacht.

(Acte II, sc. 4)

Les trois jeunes gens font montre d'une loyauté sans faille les uns pour les

autres. Ainsi, lors de la première scène du troisième acte, Mercutio prend la place de Roméo pour combattre Tybalt. Lorsque Tybalt blesse mortellement Mercutio, Roméo tue le cousin de sa bien-aimée pour venger la mort de son ami.

Rébellion par rapport à l'autorité

- Juliette refuse le mariage que sa mère lui propose avec Paris.
- Tybalt refuse d'écouter son oncle Capulet et provoque Roméo.
- Roméo revient à Vérone pour voir Juliette alors qu'il en est banni.
- Roméo et Juliette se fréquentent alors que leurs familles sont ennemies.

Premiers amours

La passion amoureuse

Frère Laurent

Les violentes joies ont de violentes fins : elles meurent dans leur triomphe comme le feu et la poudre se consomment dans une étreinte. Le miel trop sucré est écœurant, et son goût ruine l'appétit. Si tu aimes avec modération, ton amour durera ; l'homme trop prompt et l'homme trop lent arrivent tous deux en retard.

Geweldige vreugde kent vaak een gewelddadig einde : ze sterft tijdens de zege, zoals vuur en kruit elkaar kussend verteren. Te zoete honing smaakt walgelijk en bederft de eetlust. Heb elkaar met mate lief en je liefde zal voortduren : de ongeduldige en de luie komen beiden te laat.

(Acte II, sc.6)

L'amour que se portent Roméo et Juliette est de type passionnel. Le cœur s'emballe, l'excitation alterne avec la peur, le désir physique est insatiable, le manque obsède les amants dès les premières séparations. Les repères de Roméo et Juliette sont bousculés. Cet état est propre à la rencontre amoureuse.

Ce qui guide les personnes vers une relation, c'est d'abord le désir d'exaltation et cette opportunité qu'offre le partenaire de vivre plus intensément. Ce partenaire est alors moins vécu comme un *sujet* que comme un *objet*. Objet support de nos manques et de nos fantasmes d'un amour idéal, objet chargé de combler nos manques affectifs...

L'inconstance

Avec la passion vient l'inconstance ; puisque la personne aimée n'est que le support des manques et fantasmes, elle est donc substituable. Dans la première scène du premier acte, Roméo apparaît très triste car son amour pour Rosaline n'est pas réciproque. Il est inconsolable et son mal être semble profond.

Alors que juste avant d'entrer dans la demeure où se déroule le bal Roméo se morfondait, la beauté de Juliette lui fait immédiatement oublier Rosaline et passer à un autre amour :

Roméo

À la fin de la danse, je me rapprocherai et ma main profane sera bénie d'avoir touché la sienne. Mon cœur a-t-il aimé avant ce jour ? Sur mes yeux, je jure qu'avant cette nuit je n'avais jamais vu la vraie beauté.

Na deze dans zal ik nader trachten te komen en mijn profane hand zal gezegend worden door de aanraking van de hare. Oh, had mijn hart ooit lief ? Ik zweer op mijn ogen dat ze voor deze avond nooit de ware schoonheid aanschouwden.

(Acte I, sc.5)

Et plus loin :

Frère Laurent

Dieu te pardonne ! Tu étais avec Rosaline ?

De Heer vergeve je ! Was je bij Rosaline ?

Roméo

Avec Rosaline ? Non, j'ai oublié ce nom et tout ce qui va avec.

Bij Rosaline ? Neen, die naam ben ik vergeten en alles wat erbij hoort.

Frère Laurent

Bien, mon fils, mais où étais-tu, alors ?

Des te beter, mijn zoon ! Maar waar was je dan wel ?

Roméo

Je vais te le dire avant que tu me le redemandes. J'étais à une fête chez mon ennemi, quand, soudain, quelqu'un m'a blessé, que j'ai blessé à mon tour ; et la guérison, pour nous deux, dépendra de ton aide et de ta sainte médecine. Je n'ai pas de haine, tu vois, ma prière profite aussi à mon ennemi.

Vraag het geen tweede keer ! Op een feest van de vijand trof ze mijn hart, en ik op mijn beurt het hare ; en de genezing voor ons beiden zal slechts van jouw hulp en heilige medicijnen afhangen. Ik voel geen haat want, zoals je ziet, heeft ook de vijand er baat bij.

Frère Laurent

Sois clair, mon fils, sois simple. À confession énigmatique, absolution problématique.

Wees duidelijk, mijn zoon, wees eenvoudig. Een raadselachtige biecht geeft problematische vergeving.

Roméo

Alors, je vais être clair avec la clarté : tout l'amour de mon cœur s'est porté sur l'adorable fille du riche Capulet ; et comme mon amour est en elle, son

amour est en moi, tout est réuni, sauf ce que tu dois réunir par le sacrement du mariage. Quand, où et comment nous nous sommes rencontrés, je dirais même plus, quand, où et comment nous avons échangé nos serments, je te le dirai en route, mais s'il te plaît, marie-nous aujourd'hui.

Nou, dan zal ik over-duidelijk zijn : alle liefde van mijn hart gaat naar de aanbiddelijke dochter van de rijke Capulet ; en omdat mijn liefde voor haar is en haar liefde voor mij, is ons verbond gesloten, behalve dat jij ons verenigt door de heilige huwelijksband. Wanneer, waar en hoe we elkaar hebben ontmoet, meer zelfs, wanneer, waar en hoe we onze eden hebben gezworen, dit alles zal ik je onderweg vertellen, maar ik smeed je, trouw ons vandaag.

Frère Laurent

Bienheureux Saint François, quel bazar ! Rosaline, que tu aimais comme un fou, déjà abandonnée ? L'amour chez les jeunes ne loge pas dans leur coeur, mais dans leurs yeux. Jésus Marie, quel océan de larmes a lessivé tes joues pour Rosaline ! Que d'eau salée gaspillée en vain pour assaisonner un amour qui n'a plus de goût. Le soleil n'a pas encore purifié le ciel de tes soupirs, tes gémissements résonnent encore à mes vieilles oreilles, et regarde, sur ta joue, il y a encore la marque d'une ancienne larme. Si tu as changé, dis-toi ceci : les femmes peuvent bien chanceler si les hommes ont si peu de force.

Zalige Sint-Fransiscus, wat een boeltje. Rosaline, zo begeerd, zo snel vergeten ? De liefde leeft bij jonge kerels in de ogen, in plaats van 't hart. Jezus Maria Jozef, met jouw tranen voor Rosalina had ik het hele land kunnen dopen, maar nu blijken je zilte tranen verspild aan het kruiden van een flauwe liefde zonder smaak. De zon heeft je vorige zuchten nog niet uit de hemel weggevaagd, mijn oude oren gonzen nog van je gejammer en op je wang zie ik nog de tranensporen lopen. Als je van gedachte veranderd bent, weet dan dit : het is normaal dat de vrouwen wankelen als de mannen zo zwak zijn.

(Acte II, sc.3)

La passion amoureuse en 2013

Par Renaud Homez (23 ans), étudiant en droit à l'Université catholique de Louvain

Que dire sur l'amour qui n'a pas encore été dit ? Tout semble l'avoir été, du plus insignifiant au plus subtil. Les livres d'amour pullulent, du roman à l'eau de rose à l'essai philosophique le plus rigoureux.

C'est resté, à travers les âges, l'une des préoccupations majeures de l'homme. L'art en a fait sa source d'inspiration et sa quête absolue.

A quoi cela sert-il de toujours rabâcher le même sujet ? « *Parlez-moi d'amour et j'vous fous mon poing sur la gueule* », disait Brassens. Qu'il me soit permis tout de même, en cette période de Saint-Valentin, d'évoquer cette grande affaire de l'amour.

Je prendrai le point de vue d'un jeune homme ordinaire de 23 ans à qui l'amour n'a jamais réussi et qui se compte déjà parmi les déçus de l'amour. Car de ce que j'ai pu en observer ma génération - celle qu'on appelle stupidement la « génération Y » (en référence aux écouteurs que nous porterions en permanence autour du cou) - est devenue incapable d'amour.

Pourtant, cette génération avait des raisons de croire en l'amour. Des preuves existaient. Nos parents et grands-parents, pour la plupart, s'étaient mariés et n'avaient pas divorcé. Dans les rues, on voyait parfois des gens s'enlacer sur des bancs publics.

A moins d'une extraordinaire hypocrisie, tout cela paraissait sincère. Adolescents, les chagrins les plus vifs naissaient d'une histoire amoureuse. C'était une époque où la pureté de nos jeunes esprits rendait l'amour possible. Il était inévitable qu'un jour ou l'autre on rencontrerait l'âme soeur et que la vie à ses côtés serait belle et pleine de promesses.

Mais la vie tient rarement ses promesses. Elle est un processus de démolition, comme disait Scott Fitzgerald, qui s'y connaissait. Les ruptures amoureuses, rares ou nombreuses, cassèrent déjà ce beau mythe de l'amour éternel.

Cela dit, on se relevait à chaque fois, le coeur recouvrant un peu de chaleur et se remettant à battre, parce que l'espoir n'était pas tout à fait perdu.

Puis, un jour, ma génération s'est aperçue que l'amour ne serait plus possible. Je vous parle d'un temps que les plus de 30 ans ne peuvent pas connaître. C'est un temps où l'individualisme égoïste et la recherche de plaisir effréné ont tout foutu en l'air. Par peur et donc manque de courage, nous avons tous renoncé à l'amour. Nous l'avons remplacé par la recherche du plaisir, envers et contre tout. Car le plaisir a ceci de pratique qu'il ne s'accompagne pas de sentiments, et que toute souffrance est éradiquée.

Notre environnement a bien sûr favorisé cette conception hédoniste de l'amour. L'accroissement des divorces, la marchandisation de l'amour, la banalisation des relations sexuelles, les réseaux sociaux, les sites de rencontres... tout cela nous a convaincus que croire en l'amour était un écueil dans lequel il ne fallait pas tomber.

On ne mesure pas assez l'importance (récente) de Facebook dans l'effondrement

des sentiments amoureux. C'est devenu la plateforme officielle des unions et désunions. Pour décider de la viabilité d'une relation, Facebook constitue un passage obligé. Il suffit d'avoir le nom de la personne convoitée et de cliquer sur son « mur ».

On peut y voir des photos, des caractéristiques personnelles, des amis en commun, autant de signes qui décideront purement et simplement de la suite à donner à la rencontre. Facebook est désormais la plus grande agence matrimoniale du monde. Ce réseau social permet aux personnes de savoir tout de l'autre avant même de l'avoir rencontré. Et participe de l'illusion que toute personne est interchangeable. Il est un formidable accélérateur et destructeur de relations humaines. L'amour n'y a pas gagné.

Aujourd'hui, les jeunes, filles ou garçons, dans leur grande majorité, accumulent les conquêtes, avec pour seule ambition de « prendre leur pied ». Dans les soirées, tout le monde sort avec tout le monde. C'est socialement très bien vu de « se taper des mecs ou des gonzesses », par dizaines. Plus besoin de séduction non plus, l'alcool faisant le plus gros du travail. L'histoire ne dure pas plus d'une soirée, car il n'est pas question de se prendre la tête.

On pourra me taxer de cynisme, mais les choses en sont là. La génération qui est la mienne va droit dans le mur, oubliant l'essentiel : l'amour, ce n'est pas des papillons dans le ventre, c'est une affection durable, un engagement sincère. On me qualifiera de ringard, eh bien j'assume. Puisse cette Saint-Valentin ne pas devenir le symbole de cette infernale déliquescence de l'amour.

La Belgique a mis près de deux mille ans à s'unir. Son histoire est à mettre en très étroite relation avec celle des Pays-Bas actuels, les deux territoires ayant été souvent fondus en une seule et même entité.

Le peuple le plus brave de la Gaule

La Belgique est à l'origine un territoire peuplé de Celtes, que Jules César soumet lors de la Guerre des Gaules en 51 avant Jésus-Christ, au prix d'une lutte farouche. La Belgique doit cependant rendre à César ce qui lui appartient, et en premier lieu son nom. C'est en effet le général romain qui parle le premier de « Belgae » (les Belges) en écrivant cette phrase laudatrice pour le peuple vaincu : « De tous les peuples de la Gaule, les Belges sont les plus braves ! »

Une histoire commune avec les Pays-Bas

A l'issue de la guerre de Cent Ans, en 1453, les territoires de la Belgique et des Pays-Bas tombent aux mains des ducs de Bourgogne, puis des Habsbourg et enfin de l'empereur Charles Quint. La Belgique fait alors partie des dix-sept provinces du Saint-Empire romain germanique, puis tombe dans le giron espagnol, léguée par Charles Quint à son fils Philippe II, roi d'Espagne. C'est sous son règne que les Pays-Bas se séparent de la Belgique, et deviennent les Provinces-Unies. Au traité d'Utrecht de 1713, la Belgique, appelée Pays-Bas du Sud, revient sous domination des Habsbourg d'Autriche. Pour 91 ans, puisqu'en 1794, la Belgique est envahie par les révolutionnaires français, intégrant plus tard l'empire de Napoléon. Avec le Congrès de Vienne de 1815, la Belgique est rattachée aux Pays-Bas et subit l'occupation néerlandaise. Mais l'assemblage d'une nation majoritairement protestante, les Pays-Bas, à une nation principalement catholique, la Belgique, provoque un antagonisme culturel que la politique « néerlandophile » du souverain Guillaume I^{er} ne fait qu'accentuer.

1830 : la révolution belge

L'unité de la Belgique repose alors sur des valeurs catholiques et progressistes. La tutelle de Pays-Bas protestants et conservateurs devient de plus en plus insupportable pour les élites francophones. En 1830, la vague de révolutions qui embrase l'Europe, à commencer par la France, cristallise l'opposition belge aux Pays-Bas. Conduite par la bourgeoisie, la révolution belge est soutenue par le reste de la société. À partir du 25 août, Bruxelles se soulève contre la tutelle néerlandaise. À la suite de cette insurrection, un gouvernement provisoire se forme et proclame l'indépendance de la Belgique. Mais celle-ci ne devient officielle qu'à la suite d'une conférence entre les principales puissances européennes qui s'ouvre à Londres le 4 novembre 1830. En 1831, la Belgique moderne est née, mais doit pendant les premiers mois de son existence faire face aux velléités des Pays-Bas, qui se résolvent difficilement à accepter la nouvelle donne géopolitique. Il existe trois

communautés culturelles et linguistiques en Belgique : les Flamands, majoritaires, les Wallons qui parlent français et la communauté germanophone, minoritaire.

Le français, langue de l'aristocratie

En 1830, date de son indépendance, la Belgique se divise alors en deux entités géographiques et culturelles distinctes. Pour la partie wallonne au sud, l'indépendance est l'occasion d'une séparation avec les Flandres, au nord. A la création du nouvel État, le français, alors langue des élites et de l'aristocratie, devient langue officielle et entraîne la vexation progressive d'élus flamands préoccupés de l'avenir de leur langue (ce n'est d'ailleurs qu'en 1930 que la première université en langue flamande est construite). Un « mouvement flamand » se construit alors en réaction à cette situation. Un antagonisme latent se creuse au long du XIX^e siècle entre les deux communautés principales du pays.

Une séparation linguistique et économique

Cette séparation devient autant linguistique qu'économique. Le commerce international qui se développe à la fin du XIX^e siècle profite aux Flandres et à ses ports (Zeebrugge par exemple) alors que la Wallonie, dont l'économie était avant tout bâtie sur les industries lourdes et l'exploitation du charbon, est durement touchée par les conséquences de la crise de 1929. D'autre part, entre les deux guerres mondiales, des épisodes isolés accroissent le fossé entre les deux communautés. À partir de 1930, le gouvernement central décide ainsi d'instaurer l'emploi exclusif du néerlandais en Flandres et du français en Wallonie dans l'administration et les écoles.

La « question royale »

La scission linguistique et économique dérive progressivement vers la sphère politique. Dans l'entre-deux-guerres, des mouvements extrémistes séparatistes commencent à apparaître, comme le *Rexisme* wallon de Léon Degrelle et le *Front Partij Flamand*. Après la Seconde Guerre mondiale, c'est la « Question Royale » qui coupe la Belgique en deux. Tandis que les Flamands sont favorables au retour sur le trône du roi Léopold III, les Wallons s'y opposent. Cette fracture au sujet de l'identité du monarque provoque de violentes émeutes en Wallonie, calmées par l'abdication de Léopold III en faveur de son fils Baudoin I^{er}.

Le règlement de la délicate question royale ne réduit pas pour autant l'écart grandissant entre Wallons et Flamands. À partir des années 1960, plusieurs lois conduisent la Belgique vers une décentralisation plus accrue.

1962 : la fixation définitive d'une frontière linguistique

Les partis autonomistes flamands s'étaient pour beaucoup compromis dans la collaboration avec l'Allemagne lors de la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est qu'en 1954 qu'un nouveau parti flamand, la Volksunie, se réforme, et réveille le conflit culturel entre Wallons et Flamands. En 1962, plusieurs lois linguistiques, dites lois Gilson, fixent une frontière linguistique en Belgique et l'emploi des langues dans l'enseignement. Un an plus tard, le Parlement légifère sur le transfert géographique de certaines régions wallonnes en Flandres, et de certaines régions flamandes en Wallonie. Par exemple, la commune de Mouscron (Moekeren) devient francophone tandis que celle de Fourons est rattachée à la province flamande du Limbourg.

La Belgique fédérale



Carte des Régions
Région Bruxelles-Capitale (en **bleu**)
Région wallonne (en **rouge**)
Région flamande (en **vert**)



Carte des Communautés
Communauté flamande (en **vert**)
Communauté française (en **rouge**)
Région Bruxelles-Capitale (où les 2 communautés ont des compétences, striée **vert** et **rouge**)
Communauté germanophone (en **bleu**)

Le statut spécifique de Bruxelles

Toujours en 1963, un statut linguistique particulier est adopté pour Bruxelles. Plus qu'une agglomération (Bruxelles-Ville), la capitale belge est aussi une région composée de 19 communes. Bien qu'elle soit francophone à plus de 90 %, un statut bilingue français/néerlandais va lui être conféré. Cette mesure apparaît en effet nécessaire pour justifier son rôle de capitale, située au cœur

de la Belgique, et qui se doit d'être le dénominateur commun d'un pays divisé entre Wallons et Flamands.

Un État fédéral

Après plusieurs crises importantes, comme la scission en deux entités (wallonne et flamande) de l'Université de Louvain, les réformes se multiplient à partir de la fin des années 1980. En 1989, les autorités belges décident de transférer aux trois régions linguistiques certaines compétences du gouvernement fédéral. C'est la première étape vers un processus de décentralisation, qui s'achève quatre ans plus tard par l'adoption d'une nouvelle Constitution. En 1993, la Belgique devient officiellement un État fédéral, dans lequel coexistent deux communautés culturelles et linguistiques.

Sources bibliographiques

Cahier pédagogique *Le Théâtre élisabéthain* conçu par le Théâtre de la Place, saison 2010-2011

DE WEVER Bruno, "La collaboration en Flandre", *Collaboration, répression, un passé qui résiste*, ouvrage collectif sous la direction de José Gotovitch et Chantal Kesteloot, Collection La Noria.

DELWIT Pascal, DE WAELE Jean-Michel, REA André, "Les étapes de l'extrême droite en Belgique", dans *L'extrême droite en France et en Belgique* (mêmes auteurs), Bruxelles, Editions Complexe, 1998.

"Et si Roméo et Juliette étaient belges ?", *La Nouvelle République*, le 21 mai 2013, propos recueillis par Marion Valière Loudiyi.

MANCINI Sheila, *Naissance et évolution de l'idée de » mythe littéraire »*.

PIRET Pierre, *Littérature francophone de Belgique*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2009-2010

SHAKESPEARE William, *Roméo et Juliette. Macbeth*, traduit par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 1985.

" Une Juliette flamande et son Roméo wallon", *La Libre Belgique*, le 25 mars 2013, entretien réalisé par Guy Duplat.

VAN YPERSELE Laurence, "Un noeud gordien belge qui remonte à 14-18", propos recueillis par Laporte Christian, *La Libre Belgique*, le 11 novembre 2008.

Crédit photos : Guy Delahaye

www.wikipedia.org

<http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/4395/romeo-et-juliette-baz-luhrmann-1997>

<http://www.hberlioz.com/Scores/proméo.htm>

http://www.classiquenews.com/voir/lire_article.aspx?article=509&identifiant=56PS8P0C71M2U1VJT8GPXAAG2

<http://www.parolesdeclip.fr/romeo-kiffe-juliette-grand-corps-malade.html>

http://bd.casterman.com/articles_detail.cfm?ID=1107

http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=60258.html

<http://www.monarchie.be/fr/histoire/audouin>

<http://www.lalibre.be/actu/belgique/sondage-les-neerlandophones-croient-plus-en-l-avenir-de-la-belgique-51b8d6e2e4b0de6db9c250fc>

www.vocabulairepolitique.be

www.toupie.org/Dictionnaire/

<http://www.psychologies.com/Couple/Vie-de-couple/Amour/Articles-et-Dossiers/Amour-passion-chance-ou-piege/L-amour-a-3-visages>

<http://www.ciemauvaisegraine.com/Compagnie-de-la-Mauvaise-Graine/Damien-Caille-Perret.html>

<http://www.chezgingerl.com/2012/07/13/ma-rencontre-avec-jean-daniel-vuillermoz/>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Problèmes_communautaires_en_Belgique#Historique

<http://fr.encarta.msn.com>

<http://www.linternaute.com/histoire/magazine/magazine/dossier/histoire-belgique/creation-etat-belge.shtml>http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/02/14/que-la-saint-valentin-est-triste-a-l-ere-de-facebook_1643168_3232.html#xtor=AL-32280270

http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/02/14/que-la-saint-valentin-est-triste-a-l-ere-de-facebook_1643168_3232.html#xtor=AL-32280270http://reflexions.ulq.ac.be/cms/c_20316/le-federalisme-en-belgique-et-au-canada?part=2

Texte William Shakespeare

Mise en scène Yves Beaunesne

Traduction, adaptation et dramaturgie Marion Bernède **avec la participation** d'Alain Van Crugten

Scénographie Damien Caille-Perret

Assistante scénographie Johanna Daenen

Création lumières Jérémie Papin

Création musicale MLCD [My Little Cheap Dictaphone] **avec la participation** d'Elke De Mey

Création costumes Jean-Daniel Vuillermoz

Son Jean-Damien Ratel

Création coiffures et maquillages Catherine Saint-Sever

Assistanat à la mise en scène Marie Clavaguera Pratz, Sebastian De Witte et Amélie Chalmey

Travail corporel Jean Gaudin

Direction technique Baptiste Bussy

Régie générale et son Olivier Pot

Régie lumière Pascal Laajili

Régie plateau Eric Capuano

Habilleuse, coiffures et maquillages Catherine Bénard

Photos du spectacle Guy Delahaye

Avec

Laurens Aneca : Comte de Paris

Simon Baetens : Grégoire

François Beukelaers : Capulet

Evelien Bosmans ou **Matilde Casier** : Juliette

Olivier Constant : Mercutio

Bien De Moor : Lady Capulet

Patrick Descamps : Frère Laurent

Sophia Leboutte : Lady Montaigu

Thomas Mustin : Benvolio

Gilian Petrovski : Roméo

Els Olaerts ou **Chris Thys** : Nourrice

Mout Uyttersprot : Tybalt

et la voix de Pierre Laroche

Production Comédie Poitou-Charentes, Centre dramatique national Poitou-Charentes, avec le soutien de la Drac Poitou-Charentes, de la Région Poitou-Charentes et de la Ville de Poitiers

Coproduction Théâtre de Liège, Les Théâtres de la ville de Luxembourg, Centre Dramatique National des Alpes / Grenoble

Avec le soutien de L'Atelier Théâtre Jean Vilar / Louvain-la-Neuve

Représentations au Théâtre de Liège

Salle de la Grande Main

Place du 20-Août, 16 — 4000 Liège

Du jeudi 3 au samedi 12/10

20:00 /// Dimanche 6 **16:00** /// Relâche le lundi 7 /// Mercredi 9 **19:00**

Représentations scolaires le mardi 8 **13:30** et **20:00**

Durée : 2h30 (+ entracte)

Surtitré français et néerlandais

Met NL boventitels

CRÉATION

Réalisation du cahier pédagogique

Conception et réalisation du cahier, mise en page:

le service pédagogique de l'Atelier Théâtre Jean Vilar

Romina Pace pour le Théâtre de Liège

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

