



HAL
open science

Le sauvage et le courtisan : Une lecture du théâtre élisabéthain

Yan Brailowsky

► **To cite this version:**

Yan Brailowsky. Le sauvage et le courtisan : Une lecture du théâtre élisabéthain. Besson, Mireille; Courtet, Catherine; Lavocat, Françoise; Viala, Alain. Mises en intrigues, CNRS éditions, pp.51-67, 2016, 978-2-271-09193-2. hal-01640396

HAL Id: hal-01640396

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01640396>

Submitted on 19 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le sauvage et le courtisan. Une lecture du théâtre élisabéthain

Yan Brailowsky

« Des Cannibales » de Montaigne aux *Lettres persanes* de Montesquieu, écrivains et philosophes de la première modernité ont opposé le courtisan et le sauvage pour encourager leurs lecteurs à questionner l'ordre du monde, à déceler ce qui pouvait être barbare chez l'homme civilisé. Dans l'Angleterre élisabéthaine, on retrouve cette dichotomie représentée sur les scènes londoniennes, depuis les premières pièces de Shakespeare, comme *Titus Andronicus* (c. 1592), où une reine barbare affronte une famille romaine, à l'une de ses dernières œuvres, *La Tempête* (1616), où un duc déchu enchaîne un sauvage. La différence entre le sauvage et le courtisan n'est cependant pas uniforme, et nous reviendrons ici sur ce qui distingue l'esthétique théâtrale de l'Angleterre de celle du continent, ainsi que sur l'évolution de l'esthétique anglaise entre le XVI^e et le XVII^e siècle, en particulier entre la période élisabéthaine (1560-1603) et la période jacobéenne (1603-1625).

Nous commencerons par les pièces de l'époque élisabéthaine où, sur scène, les guerres civiles montrent combien l'homme de cour pouvait devenir un sauvage. Nous verrons à quel point ce contexte historique, représenté dans les tétralogies de Shakespeare, faisait aussi écho à une réalité des théâtres de cette époque, dont les scènes étaient toutes proches, voire se confondaient avec les arènes où se déroulaient des combats d'animaux. Le théâtre était un lieu agonistique, mêlant la poésie dramatique et la sauvagerie, l'homme et la bête. À la différence des combats d'animaux,

cependant, la violence au théâtre passait d'abord par la parole, et ce à une période de grande évolution pour la langue anglaise, oscillant entre un héritage anglo-saxon (la langue des barbares) et anglo-normand (la langue de la cour). Cette dynamique allait ensuite évoluer à partir du XVII^e siècle, avec le développement du théâtre de cour. Shakespeare et ses contemporains ont alors mieux distingué le courtisan et le sauvage, l'homme et la bête, l'aristocratie et le peuple. Parallèlement à cette évolution politique et esthétique, le contexte religieux était marqué par l'opposition croissante des puritains, théâtrophobes convaincus. Nous verrons comment les effets combinés d'un théâtre de plus en plus élitiste et d'une opposition ultra-conservatrice ont abouti à la négation du théâtre, et combien l'analyse des liens entre le sauvage et le courtisan à l'époque de Shakespeare peut servir de leçon pour ceux qui s'intéressent à l'évolution du théâtre d'aujourd'hui.

GUERRES DE RELIGION, INVASIONS, INSTABILITÉ POLITIQUE : LE THÉÂTRE ET LA VIOLENCE DE LA SOCIÉTÉ

Dans la première période de sa production, soit dans les années 1580-1595 environ, Shakespeare produit un type de théâtre particulier, où la différence entre le courtisan et le sauvage est parfois difficile à déceler.

Ainsi, un grand nombre de ses premières pièces sont tirées de chroniques historiques qui, selon certains critiques, cherchaient à glorifier le règne d'Élisabeth I^{re} en élaborant le mythe Tudor¹. Dans les pièces de cette période, la sauvagerie de la cour anglaise est généralement justifiée par la représentation (de *Gorboduc* de Thomas Norton et Thomas Sackville aux tétralogies de Shakespeare, en passant par *Edouard II* de

1. Le plus emblématique de ces critiques est sans doute E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Londres, Chatto & Windus, 1944.

Christopher Marlowe...) des guerres civiles qui ont déchiré l'île au cours de son histoire. Dans d'autres pièces situées plus près de la période élisabéthaine, la sauvagerie de la cour est suggérée par des représentations de cours étrangères, notamment la cour de France. Ainsi, *Le Massacre à Paris* de Marlowe (1593) remémore la Saint-Barthélémy vingt ans après les faits pour faire l'éloge d'Henri de Navarre, alors en passe d'hériter du trône français ; moins de deux ans plus tard, *Peines d'amour perdues* (1594-1595) de Shakespeare fait écho à l'apostasie du même Henri, converti au catholicisme et devenu roi de France.

L'intérêt des auteurs dramatiques de cette époque pour l'histoire et les guerres civiles se comprend lorsqu'on considère l'Angleterre comme un royaume presque assiégé de toutes parts dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Au nord, l'Écosse représentait une menace constante, non seulement à cause des partisans de Marie Stuart, cousine d'Élisabeth, qui voulaient remplacer la reine protestante par la monarque catholique, mais aussi à cause des pilleurs des *Highlands* qui pratiquaient la rapine dans les *Lowlands* ; à l'ouest, les Irlandais se rebellaient régulièrement contre le joug anglais, rendant nécessaires des expéditions punitives et coûteuses ; au sud et à l'est, les Français, les Hollandais et les Espagnols menaçaient également les Anglais sur mer ou sur terre. Aucun Anglais ne pouvait oublier, par exemple, l'année 1588, qui faillit se solder par l'invasion du pays par l'Armada de Philippe II d'Espagne.

Compte tenu de cet encerclement, on comprend le sens de l'envolée lyrique de Jean de Gand sur son lit de mort dans *Richard II* (c. 1595), pièce qui raconte le début de la Guerre des Deux Roses. Jean, père d'Henry Bolingbroke (futur Henry IV), peint une vision idyllique de l'Angleterre avant l'arrivée de Richard sur le trône, décrivant le pays comme une « forteresse naturelle » contre les ennemis étrangers (surtout français), avant que la honte et la barbarie ne la menacent de l'intérieur :

Cet auguste trône des rois, cette île porte-sceptre,
 Cette terre de majesté, ce siège de Mars,
 Cet autre Éden, ce demi-paradis,
 Cette forteresse bâtie par la nature pour se défendre
 Contre l'invasion et le coup de main de la guerre,
 Cette heureuse race d'hommes, ce petit univers,
 Cette pierre précieuse enchâssée dans une mer d'argent
 Qui la défend, comme un rempart,
 Ou comme le fossé protecteur d'un château,
 Contre l'envie des contrées moins heureuses,
 Ce lieu béni, cette terre, cet empire, cette Angleterre,
 Cette nourrice, cette mère féconde de princes vraiment royaux, [...]
 Cette Angleterre, engagée dans une mer triomphante,
 Dont la côte rocheuse repousse l'envieux assaut
 De l'humide Neptune, est maintenant engagée à l'ignominie
 Par les taches d'encre et par les parchemins pourris!
 Cette Angleterre qui avait coutume d'asservir les autres,
 A consommé honteusement sa propre servitude!

Richard II, Acte I, Scène 5, trad. F.-V. Hugo, 1872

Pour la plupart des contemporains de Shakespeare, l'Angleterre, malgré la protection naturelle offerte par son insularité, était ainsi toujours potentiellement en état de guerre, rongée par des rivalités internes et menacée par des ennemis extérieurs. Les complots, catholiques ou protestants, abondaient, comme en témoignent ceux de Ridolfi (1571), Throckmorton (1583), Babington (1586) ou Essex (1601) ; l'opposition à la Reine, que ce soit à la cour ou dans les campagnes, risquait d'éclater à tout moment, à la faveur des nombreuses disettes qui frappèrent le pays à la fin du XVI^e siècle, ou de machinations de courtisans qui craignaient les effets délétères d'une dynastie sans succession : Élisabeth I^{re} n'étant pas mariée, et donc sans héritier, l'Angleterre risquait de replonger dans une nouvelle guerre de succession, à la manière de la Guerre des Deux Roses.

Dans ce contexte, on comprend pourquoi la cour représentée sur la scène élisabéthaine, loin d'être un havre de paix et de raffinement, pouvait devenir le théâtre de toutes les

vilenies, et comment les courtisans se distinguaient des sauvages seulement par le raffinement de leur brutalité.

La scène anglaise n'était pas la seule à se complaire dans la violence. Comme l'a montré Christian Biet, il existait également en France un « théâtre de l'échafaud » avec des pièces particulièrement sanglantes², à la manière de *Titus Andronicus*. Mais ce type de théâtre a été largement oublié en France, notamment à cause de la domination de l'esthétique classique à partir du XVII^e siècle, incarnée par Corneille, Racine ou Molière, et le désir d'imposer des règles de bienséance, d'intérioriser les luttes de l'âme et de les traduire d'abord par le verbe, plutôt que par le sang.

Mais pour ce qui concerne l'Angleterre, la réécriture ultérieure de l'histoire, qui fit du règne d'Élisabeth I^{re} (1558-1603), la Reine Vierge, un « Âge d'Or » préservant l'Angleterre des guerres qui ravagèrent le continent pendant un demi-siècle, ne doit pas occulter les faits. Quoiqu'en disent les chroniqueurs, poètes et dramaturges qui célèbrent le courage anglais, les Élisabéthains avaient *peur* : de la maladie, de la faim, de la peste, des catholiques. Tout cela constituait un danger permanent, à même d'annihiler un monde en constante (r)évolution, voire sur le point de disparaître, à en croire les prophètes millénaristes. Personne ne savait alors que le règne d'Élisabeth allait durer aussi longtemps, et beaucoup redoutaient l'avenir en se souvenant des soubresauts provoqués par la succession de rois et de reines sur le trône anglais.

La violence figurée sur la scène londonienne, qui peut surprendre aujourd'hui ceux qui voient d'abord en Shakespeare un poète intemporel, ne doit donc pas faire oublier l'omniprésence de la mort et du sang pour les contemporains du dramaturge. Qu'il s'agisse des têtes empalées de traîtres et

2. Christian Biet (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants (fin XVI^e-début XVII^e siècles)*, Paris, Robert Laffont, 2006.

de voleurs accueillant les visiteurs à Londres, de la violence ordinaire à l'encontre des bêtes et des enfants, de l'omniprésence du sang dans la maison même de Shakespeare au cours de son enfance (son père était un tanneur et un gantier), la sauvagerie était partout. Pire : les meurtriers d'hier pouvaient devenir les rois d'aujourd'hui, à la faveur d'une bataille, d'un meurtre sauvage ou d'un coup du sort (on pense aussi bien à Richard III qu'à Claudius dans *Hamlet*, ou encore à Macbeth).

QUAND LES SCÈNES DE THÉÂTRE ÉTAIENT AUSSI DES ARÈNES DE COMBATS D'ANIMAUX

En vérité, la cour telle qu'elle est représentée dans les pièces de l'époque était sauvage à plus d'un titre. Outre le cadre historique brossé ici à grands traits, il faut rappeler deux particularités du théâtre élisabéthain. La première est le fait que les théâtres de l'époque servaient aussi d'arènes accueillant des combats de coqs, d'ours et de chiens, contribuant à diminuer l'écart séparant l'humain de l'animal³. La deuxième était la localisation de ces théâtres. Installés pour la plupart sur la rive sud de la Tamise, ils étaient en dehors de la City de Londres, dans un lieu autrefois réservé aux lépreux et abritant les hors-la-loi poursuivis par les autorités de la ville⁴. Les scènes élisabéthaines étaient ainsi des scènes agonistiques, accueillant aussi bien une cour imaginaire déchirée par la guerre civile que des animaux sauvages et des criminels. La cour représentée dans la pièce était donc bien plus qu'une représentation de l'entourage royal : elle correspondait au lieu où se jouait la pièce (la bâtisse du

3. Andreas Höfele, *Stage, Stake, and Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

4. Stephen Mullaney, *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*, Chicago, Chicago University Press, 1988.

théâtre élisabéthain), un lieu à l'image du monde lui-même (suivant en cela le *topos* du *theatrum mundi*), mais elle était aussi une *basse-cour*, où l'on trouvait des animaux (coqs, ours et chiens), et un lieu où le « bas matériel » de l'homme, ses appétits et ses instincts animaux, était à l'œuvre. Dans ces pièces, dans cette cour aux multiples facettes, baigner dans le sang participait d'un processus générateur et destructeur à la fois, faisant du courtisan un sauvage ou du sauvage un courtisan, témoignant également des transformations sociales à l'œuvre dans cette période qui vit l'ascension d'une classe proto-capitaliste.

Loin de proposer aux spectateurs des divertissements leur permettant de s'échapper de leur misère quotidienne par la fiction (ce qu'en anglais on appellerait « *escapist fantasies* »), ces théâtres constituaient des lieux où l'on venait ressentir ou célébrer la conjonction, voire l'omniprésence, de plusieurs formes de violence : la violence sociale et religieuse, d'abord, qui rejetait les théâtres et les criminels en dehors de la ville ; la violence psychique, dépeinte à travers des personnages qui s'entre-déchirent, dont les passions sont violentes et chez qui le suicide est monnaie courante ; la violence physique, enfin, puisque le sang coule abondamment sur la scène comme dans l'arène.

LA LANGUE DE SHAKESPEARE OU L'ANOBLISSEMENT D'UNE LANGUE SAUVAGE

Dans l'espace agonistique que constituait la scène élisabéthaine, le verbe était aussi important que le geste, sinon plus. Le théâtre élisabéthain était un spectacle que l'on venait écouter, où ce qui comptait était ce que l'on entendait, qu'il s'agisse de paroles ou de cris (des hommes, des animaux, du public). On allait « écouter » une pièce, on n'allait pas la « voir », et la salle n'était pas remplie de spec-

tateurs, mais d'auditeurs⁵. Dans ce théâtre essentiellement « oral » avec peu ou pas « d'effets spéciaux »⁶, la violence passait d'abord par la parole ; autrement dit, les pièces combinaient de manière paradoxale un verbe raffiné, comme dans *Richard II* et *Richard III*, et des scènes d'une cruauté parfois insoutenable.

De fait, au cours du XVI^e siècle, la langue anglaise était en train de muer. La langue sauvage d'antan, celle des hordes barbares (Angles, Pictes, Saxons), gagnait ses lettres de noblesse. Même si l'écusson royal contient encore aujourd'hui une devise anglo-normande (« Dieu et mon droit ») associée à celle de l'Ordre de la Jarretière (« Honi soit qui mal y pense »), l'anglais devenait alors un motif de fierté nationale. On a pu voir dans le théâtre de Shakespeare et la poésie d'Edmund Spenser (*The Faerie Queene*) une célébration de l'Angleterre d'Élisabeth, contribuant à donner au pays une langue nouvelle, épique, capable de rivaliser avec les poètes grecs ou latins. Ainsi utilisé à la cour et par les écrivains, l'anglais remplaçait également peu à peu le latin à l'église, de moins en moins usité dans un pays protestant où l'on encourageait l'étude de la Bible en vernaculaire. Dans ce contexte, on comprend l'inventivité linguistique de Shakespeare, dont les néologismes et autres *hapax legomena* sont légion, et dont certaines expressions sont ensuite passées dans la langue, comme « *all of a sudden* » (« tout d'un coup », dans *La Mégère apprivoisée*), « *a sorry sight* » (« à faire pitié », dans *Macbeth*), ou encore « *fair-play* » (dans *Le Roi Jean*, *Troilus et Cressida*, ou *La Tempête*).

5. Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, Chicago, Chicago University Press, 1999.

6. Avant l'utilisation des théâtres fermés à l'italienne, les « effets spéciaux » se réduisaient généralement à l'utilisation d'une trappe (pour l'apparition des démons, comme dans *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Marlowe, ou des enterrements, comme la scène des fossoyeurs de *Hamlet*) ou du balcon surmontant la scène (comme dans *Roméo et Juliette*, ou encore pour le fantôme de *Hamlet*).

Plus tard, après la Restauration de la monarchie en 1660, certains auteurs ont considéré cette langue comme associant trop bizarrement une langue noble et une langue sauvage, comme agrammaticale, voire indécente. Ainsi, le poète John Dryden, influencé par le goût néo-classique du continent, regrettait les solécismes du dramaturge et se mit à « corriger » Shakespeare. De même, Nahum Tate considérait la sauvagerie du *Roi Lear* comme insoutenable ; il adapta alors la tragédie en la remettant au goût du jour, en supprimant le rôle du fou et terminant la pièce sur une fin heureuse, avec le mariage de Cordelia et d'Edgar. Même si les Anglais n'allèrent pas jusqu'à créer l'équivalent de l'Académie française (fondée en 1635), la langue anglaise s'est progressivement formalisée, et ce sont des versions édulcorées de Shakespeare qui allaient dominer les scènes anglaises jusqu'au XIX^e siècle.

L'exemple de Tate montre combien la tension était forte dans le théâtre élisabéthain entre une *rhétorique* classique, avec ses longues tirades où l'on décèle facilement des artifices stylistiques inspirés des Anciens, et une *pratique* dramaturgique qui ne correspondait pas du tout aux règles des mêmes auteurs classiques. Sir Philip Sidney se lamentait ainsi, dans son *Apologie de la poésie* (1595), de la nature « bâtarde » du théâtre de son époque. Non seulement on n'y respectait pas la règle des trois unités prônée par la *Poétique* d'Aristote, mais les genres dramatiques étaient également remis en cause : le comique se mêlait au tragique, la langue du courtisan à celle du charretier, sans aucune bienséance ni vraisemblance. Ce mélange, où rivalisent « le sublime et le grotesque, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie », allait plus tard être porté aux nues par Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell* (1827).

L'INVENTION DU THÉÂTRE DE COUR :
 ENTRE PARURES ET SPECTACLES,
 LE SAUVAGE DOMESTIQUÉ

L'esthétique de Shakespeare ne peut cependant être réduite à ces oppositions fracassantes, et il est important de comprendre l'évolution du dramaturge de son vivant. Dans *Titus Andronicus*, la relation entre le sauvage et le courtisan peut sembler s'incarner dans l'opposition entre la barbarie des Goths, qui réduit Lavinia au silence, mutilée et violée par Chiron et Démétrius, et l'art oratoire du courtisan, représenté par les longues tirades de l'oncle de Lavinia qui essaie, par la parole, d'émouvoir le public, en usant du pathétique poétique. Cette différence entre les Goths sauvages et les nobles courtisans de Rome est exploitée tout au long de la pièce. Toutefois, à la fin de celle-ci, cette distinction n'est plus opératoire. Ce n'est pas tant par le verbe que par la bouche et l'ingurgitation que Titus complétera sa vengeance, incarnant alors une sauvagerie d'une cruauté digne des cours les plus corrompues. Dans la dernière scène de l'acte V, Titus révèle à la reine des Goths que la tourte qu'elle vient de manger était faite avec la chair de ses propres fils. Le général, autrefois membre de l'aristocratie romaine, est devenu aussi sauvage que les Goths, infanticide et cannibale.

Dans les pièces de Shakespeare qui datent de sa période Stuart (1603-1616), la représentation des liens entre sauvage et courtisan change, et son verbe aussi : plus compact, plus ramassé (comme dans *Macbeth*, la pièce la plus courte du corpus shakespearien), mais aussi plus simple (comme dans les *Romances*, où le vers est plus libre). On ne ressent plus le côté travaillé, voire pesant des premières pièces, telles que *Titus Andronicus* ou les trois parties d'*Henry VI*, où les tirades sont parfois interminables, répétitives, suivant en cela la *copia* des Anciens. De fait, ces répliques sont aujourd'hui généralement coupées par les metteurs en scène, qui pré-

fèrent tirer parti d'effets visuels plutôt que de dépendre uniquement du verbe.

Cette évolution suit de près un changement esthétique et poétique qui se dessine dans la première décennie du XVII^e siècle, et qui correspond à l'avènement d'une nouvelle dynastie plus portée sur le spectacle, désireuse de *voir* des pièces autant que de les *entendre*. La cour de Jacques I^{er} était, dans ce sens, plus « européenne », et son goût était plus en phase avec celui du continent. La reine Anne, épouse de Jacques, était friande de spectacles depuis son enfance à la cour du Danemark. L'intérêt du nouveau couple royal pour le théâtre se manifeste dès le début du règne de Jacques : alors que la reine Élisabeth avait toujours évité de se montrer trop proche des comédiens, Jacques décida de faire de la troupe de Shakespeare la troupe du roi et de commanditer de nouveaux spectacles pour la cour.

Avec les Stuart, les masques de cour se multiplient⁷. Dans ces spectacles, la cour est mise en scène, et les masques se structurent rapidement à travers une opposition : d'un côté, le masque proprement dit, de l'autre, l'antimasque. Ce dernier était peuplé de sauvages, de sorcières et d'autres créatures fantastiques ou exotiques, joués par des comédiens professionnels ; le masque, quant à lui, était incarné par des courtisans (notamment le roi, la reine, et leur suite), silencieux, aux parures resplendissantes. Le contraste était censé glorifier la cour.

Ces masques illustrent également le passage d'un théâtre oral à un théâtre spectaculaire, une évolution qui allait de

7. Le masque de cour anglais ressemblait quelque peu au ballet de cour français. Il s'agissait d'un divertissement auquel les nobles participaient et dansaient costumés, le visage généralement à découvert, suivant un argument allégorique plus ou moins complexe. Parmi les auteurs les plus connus de grands masques de cour figurent Ben Jonson (auteur) et Inigo Jones (costumier et scénographe). Voir Marie-Thérèse Jones-Davies, *Inigo Jones, Ben Jonson et le Masque*, Paris, Didier, 1967 ; Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975.

pair avec la disparition progressive de scènes comme celle du Globe, circulaire et à ciel ouvert, au profit de théâtres à l'italienne comme le Blackfriars, avec sa scène fermée et une perspective centrale, dans un bâtiment qui pouvait accueillir moins de spectateurs. Ces scènes exigeaient un éclairage artificiel et des coûts plus importants, ce qui faisait augmenter les tarifs pour le public, contribuant ainsi à une privatisation rampante de spectacles autrefois « populaires ». Au lieu de présenter des pièces devant deux ou trois mille spectateurs, ces nouveaux théâtres fermés n'en accueilleraient pas plus de mille. En ce qui concerne les masques de cour, le cercle des spectateurs était plus restreint encore, puisqu'on ne pouvait y assister que sur invitation ; les courtisans et les ambassadeurs se battaient pour être de la partie, comme en témoignent les correspondances diplomatiques de l'époque.

Une tragédie comme *Le Roi Lear* (c. 1605) illustre ce moment charnière, représentant la cour de Jacques I^{er} par contraste. Cette tragédie de Shakespeare représente la cour en déliquescence et se solde par la désunion de la Grande-Bretagne ; les courtisans finissent vêtus de loques, comme Edgar, Kent, et même le roi. Dans cette cour hypocrite, la parole est réduite au silence (Cordelia), ou à l'insignifiance (ce qui n'est pas la même chose) avec les promesses de Régane ou Goneril, ou encore les élucubrations de Lear. Le dénuement du roi et de son principal courtisan, sa logorrhée verbale, la division du royaume enfin, sont autant de figurations *a contrario* de ce qui se passait à la cour du roi Jacques I^{er}.

En effet, loin de se dévêtir et de se perdre dans la campagne anonyme comme Lear, le nouveau roi commanditait des spectacles pour se mettre en scène, fermement installé au centre du pouvoir, dans des productions extrêmement coûteuses, de véritables *happenings* (presque tous ces masques n'ont été représentés qu'une fois). Loin de signifier la désunion de l'île, l'arrivée de Jacques avait, au contraire, réuni à

nouveau sous une même tête les couronnes des royaumes d'Angleterre et d'Écosse, après plusieurs siècles de séparation.

Autrefois mêlées, voire indissociables, les différences croissantes entre le courtisan (l'élite) et le sauvage, de plus en plus apparenté au menu peuple, ont peut-être encouragé Shakespeare à créer un nouveau genre, les *Romances*, des fictions où, contrairement aux premières tragédies, on essaie d'échapper à l'histoire. On y trouve ainsi des sauts temporels, voire un temps hors du temps, des passages aux tonalités lyriques, mais aussi un vers plus varié. La sauvagerie n'est pas en reste, cependant, puisqu'elle apparaît de manière plus primitive. Dans *Le Conte d'hiver*, un ours fait irruption sur scène à l'acte III pour engloutir Antigonus, l'incarnation même du courtisan, rappelant également l'une des caractéristiques du théâtre élisabéthain ; dans *Cymbeline*, la sauvagerie est incarnée par Belarius/Morgan et ses fils adoptifs, Guiderius et Arviragus, qui vivent tous trois dans la forêt ; dans *La Tempête*, Caliban, le sauvage, dont le nom rappelle l'étymologie de « cannibale », est enchaîné par Prospéro, autrefois duc de Milan. Dans ces trois pièces, Shakespeare s'éloigne de l'esthétique du théâtre anglais des années 1580-1595 pour exploiter la veine pastoraliste des Anciens, en distinguant nettement la cour et la campagne, qui représentent respectivement la tromperie et la simplicité, la corruption et la pureté. On constate ainsi un contraste de plus en plus net entre les apports de la civilisation et du pouvoir d'un côté, et de l'autre l'homme laissé à l'abandon, le sauvage, le peuple.

L'IDÉAL DES PURITAINS :

LUTTER CONTRE LE SAUVAGE ET LE COURTISAN

En se déportant progressivement vers les divertissements de cour dans des lieux clos avec une perspective à l'italienne,

la nouvelle esthétique sous l'époque jacobéenne (1603-1625) annonçait la confiscation du spectacle populaire au profit d'une élite, ce qui a abouti à la négation même du théâtre, avec la fermeture des théâtres en 1642, sous l'impulsion des forces les plus conservatrices de l'époque, les puritains. Après plus d'un demi-siècle de production dramatique d'une grande richesse, l'Angleterre allait traverser près de deux décennies sans théâtre. À la réouverture des théâtres en 1660, l'esthétique était dorénavant fortement influencée par le continent. Shakespeare et ses contemporains étaient devenus presque illisibles pour une nouvelle génération d'auteurs qui, pour la plupart, n'avaient connu que les spectacles français, italiens ou espagnols à l'esthétique néo-classique.

Les puritains britanniques, rappelons-le, étaient farouchement iconoclastes et théâtrophobes, considérant le théâtre comme un lieu d'idolâtrie et de débauche ; les protestants conformistes, en revanche, étaient plutôt iconophiles et considéraient le théâtre comme faisant partie des choses indifférentes (*adiaphora*), à l'instar, en religion, des vêtements cléricaux, et qui, pour les anglicans, ne posaient pas de problème de doctrine, alors que les puritains y voyaient un héritage catholique dangereux et idolâtre qu'il fallait éliminer à tout prix.

Paradoxalement, l'inimitié des puritains vis-à-vis du théâtre a sans doute contribué à exacerber la violence de ce dernier, en mettant en évidence la nature spectaculaire de la barbarie provoquée par les guerres civiles et religieuses. Le théâtre pouvait se faire l'écho, par le biais d'histoires païennes, des récits popularisés par le *Livre des Martyrs* de John Foxe, où la sauvagerie contre les martyrs était richement illustrée, et mis à la disposition des fidèles dans toutes les églises du royaume sur ordonnance royale.

En remettant en question le théâtre comme divertissement licite, les puritains s'attaquaient ainsi à une forme de représentation de l'histoire, de l'homme, de soi, et cher-

chaient à fermer les portes d'un lieu où une communauté pouvait donner libre cours à ses passions et, ce faisant, éprouver une sorte de catharsis, un lieu, en somme, qui rivalisait avec le temple de Dieu. Mais le projet des puritains se situait à l'opposé de celui des comédiens et des dramaturges. Les puritains cherchaient à réformer, ou plutôt à réprimer, les passions sauvages que les pièces pouvaient réveiller au sein du public, et réprouvaient l'hypocrisie et l'impiété des courtisans représentés sur scène (étant entendu que les tragédies représentaient habituellement des personnages illustres ou nobles). Luttant ainsi contre le sauvage *et* le courtisan, contre les païens et les pharisiens, les puritains cherchaient à atteindre un idéal de pureté vis-à-vis de Dieu, sans intermédiaire spéculaire ou ornement verbal, autant de pièges idolâtres ou sataniques. Mais ce que les puritains semblaient refuser de comprendre, c'est que pour que l'homme se purifie, il lui faut assumer ses péchés. De la même façon, le courtisan doit se froter au sauvage qui sommeille en lui.

* * *

Réfléchir à l'évolution du théâtre shakespearien, depuis les pièces historiques des années 1590 jusqu'aux pièces des années 1605-1616, permet peut-être aussi de mieux cerner la situation du théâtre du XXI^e siècle et le débat autour de la distinction entre un théâtre d'élite et un théâtre « populaire ». Les deux pièces de Shakespeare représentées au Festival d'Avignon en 2015, *Richard III* mis en scène par Thomas Ostermeier et *Le Roi Lear* mis en scène par Olivier Py, illustrent cette distinction à travers leur exploration des liens entre le courtisan et le sauvage. La première pièce a été jouée dans l'Opéra Grand Avignon par une troupe allemande, dans une scénographie épurée où le plateau était transformé en arène. Dans cet espace, Richard, sans doute l'un des courtisans le plus troublants

de Shakespeare, jouait avec un micro accroché au plafond, comme les annonceurs des matchs de boxe. L'ensemble mettait en évidence l'homologie entre la cour et l'arène et soulignait la proximité de Richard avec le public, censé assister à un spectacle potentiellement violent, voire animal. Comme dans les scènes élisabéthaines, le courtisan se mêlait au sauvage ; à la fin de la pièce, Richard est même pendu à l'envers comme un cheval dans un abattoir. La mise en scène du *Roi Lear* suivait en partie une logique comparable : comme l'Opéra transformé en arène, la Cour d'honneur du Palais des papes fut, à partir du milieu de la pièce, transformée également en arène, à l'air libre. La pièce mettait aussi en évidence la sauvagerie de la cour à grand renfort de squelettes et d'un trou par lequel disparaissaient les personnages au fur et à mesure que la tragédie avançait. Mais alors que la mise en scène de *Richard III* insistait sur la nature politique et historique de la pièce, exploitant avec subtilité le parallèle avec Hitler et la propagande, montrant à quel point tous les personnages de la cour étaient complices de la sauvagerie incarnée par Richard, la mise en scène du *Roi Lear* semblait préférer un spectacle anhistorique. Si la cour de Richard était uniformément sauvage, celle de Lear était contrastée : la plupart des courtisans dangereux étaient habillés en noir, mais Cordélia était jouée par une ballerine vêtue de blanc et réduite au silence. L'effet produit par chaque mise en scène soulignait ainsi la différence entre un théâtre « populaire » et un divertissement d'élite. *Richard III* présentait une scénographie dans un lieu rapprochant le public des comédiens ; en revanche, *Le Roi Lear* était joué dans une cour gigantesque, loin du public, soulignant l'écart entre le spectacle et le spectateur. La substitution, à travers Cordélia, du ballet au théâtre, de la danse à la parole, contribuait alors à reproduire l'esthétique des spectacles de cour (d'honneur), opposant le courtisan et le sauvage, le masque et l'antimasque. Il ne reste plus qu'à espérer que les autorités d'aujourd'hui ne réagiront pas comme les cen-

seurs puritains de jadis, contraignant le Festival, l'un des espaces les plus emblématiques du théâtre populaire *et* du théâtre d'élite en France, à fermer ses portes⁸.

8. C'est ainsi que l'on peut mettre en perspective la menace d'Olivier Py de suspendre le Festival, ou de le déménager vers une autre ville, après la percée du Front National au premier tour des élections municipales en mars 2014. Le FN serait alors un avatar contemporain des ultra-conservateurs puritains du XVII^e siècle. Si l'on ajoute à cette opposition politique les effets délétères des réformes du régime des intermittents du spectacle au cours des dernières années, on comprend à quel point l'avenir du théâtre est matière à interrogations en France.