

# PIECES A VIVRE

Dossier pédagogique



ACTION CULTURELLE  
Académie de Caen



**Théâtre et arts de la scène**

## Henry VI de William Shakespeare Mise en scène de Thomas Jolly



Dossier réalisé par Claire Fournier et Véronique Leclerc  
Coordonné et finalisé par Ivan Perrot, professeur relais académique pour le théâtre

## –SOMMAIRE–

**Première partie : avant la représentation**

Présentation	3
Affiches et attentes du spectateur	3
L'ambition du drame historique shakespearien	5
Chronique et drame historique	6
La mise en scène de Thomas Jolly, monter Henry VI aujourd'hui	8
La mise en intrigue	11
Représentation de l'histoire (1) : la Guerre de Cent ans	13
(2) : la Guerre des Deux Roses	14
Figures royales (1) le deuil d'Henry V	15
(2) le règne d'Henry VI	16
Figures guerrières : Talbot, Jeanne d'Arc	17
Figures politiques : Gloucester, York	18
Pouvoirs de la scène élisabéthaine	19
Les codes de représentation élisabéthains	21
Les grandes lignes de la mise en scène, entretien avec la Piccola Familia	23

*La traduction d'Henry VI retenue pour la mise en scène de Thomas Jolly est celle de Line Cottagnies, disponible aux éditions Gallimard en Pléiade.*

*Le présent dossier reproduit la traduction de F.-V. Hugo, libre de droits.*

Pièces à vivre : une série de dossiers pédagogiques conçus en partenariat par la Délégation Académique à l'Action Culturelle de l'Académie de Caen et les structures théâtrales de l'académie à l'occasion de spectacles accueillis ou créés en Région Basse-Normandie.

Le théâtre est vivant, il est créé, produit, accueilli souvent bien près des établissements scolaires ; les dossiers des « Pièces à vivre », construits par des enseignants en collaboration étroite avec l'équipe de création, visent à fournir aux professeurs des ressources pour exploiter au mieux en classe un spectacle vu. Divisés en deux parties, destinées l'une à préparer le spectacle en amont, l'autre à analyser la représentation, ils proposent un ensemble de pistes que les enseignants peuvent utiliser intégralement ou partiellement.

Retrouvez ce dossier, ainsi que d'autres de la même collection et des ressources pour l'enseignement du théâtre sur le site de la Délégation Académique à l'action Culturelle de l'Académie de Caen :

<http://www.discip.ac-caen.fr/aca/>

# Avant la représentation

## Présentation

Pièce de jeunesse de Shakespeare (1592), *Henry VI* est une œuvre ambitieuse : elle recouvre trois parties de cinq actes chacune, et s'inscrit avec sa suite, *Richard III*, plus connue et parfois représentée de façon autonome, dans une tétralogie dépassant à l'époque déjà la dizaine d'heures de représentation. Tomas Jolly s'attelle aujourd'hui à sa mise en scène au travers de deux cycles programmés par la Piccola Familia en 2012 et 2013.

Cette tragédie historique, directement inspirée par la chronique anglaise, présentait aux contemporains de Shakespeare des événements datant parfois seulement de 120 ans et qui avaient laissé de fortes traces dans la monarchie anglaise (crainte de la guerre civile, précédent des régicides et détronement...).

Sa mise en scène actuelle affronte plusieurs exigences : le rapport entre chronique historique et modernité, la représentation d'un monde complexe en plein basculement, et notamment la représentation de sujets labiles comme la guerre, le destin des nations, ou la capacité à organiser la masse foisonnante des individus et des événements.

Le dossier ouvre donc, avant la représentation, plusieurs pistes, sur le matériau historique au théâtre et son foisonnement, puis sur la dramaturgie de Shakespeare qui organise et condense temps, lieux et personnages ; enfin la question de la gageure de la représentation de ces sujets sera abordée au travers de l'étude de la théâtralité élisabéthaine et des projets de Thomas Jolly et de la Piccola Familia.

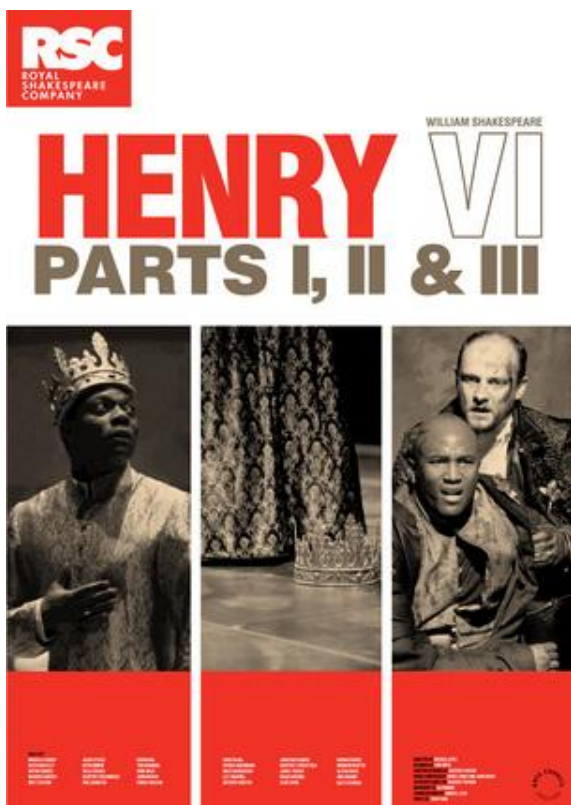
Les extraits proposés, reproduits en annexe, proposent quatre pistes distinctes qu'on exploitera tout ou partie : représentations de l'histoire, figures royales, figures guerrières et figures politiques.

## Affiches et attentes du spectateur

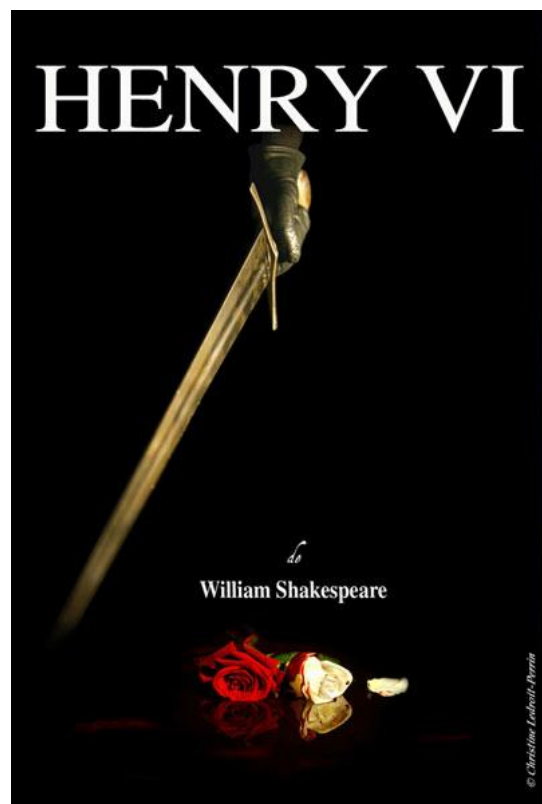
Il est possible de se proposer de travailler diversement sur les attentes du spectateur pour les mettre en lien par la suite avec l'ambition dramatique de Shakespeare et le projet de mise en scène de la Piccola Familia. Si Shakespeare est un nom connu, et si certains titres peuvent être familiers des élèves (on pense à *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, voire *le Songe d'une nuit d'été* ou *Macbeth*) et des occasions de repérer des thématiques dont on suivra la réalisation ou pas dans la pièce présente (passion amoureuse, interrogation métaphysique, lutte pour le pouvoir), le règne d'Henry VI n'est pas une référence historique évidente pour le spectateur français.

On peut néanmoins se demander ce qu'engage la forme du titre, ainsi que la précision de l'existence de trois pièces intitulées *Henry VI*. Les questions du pouvoir, de la monarchie et, numéro faisant, de la légitimité royale semblent manifestes.

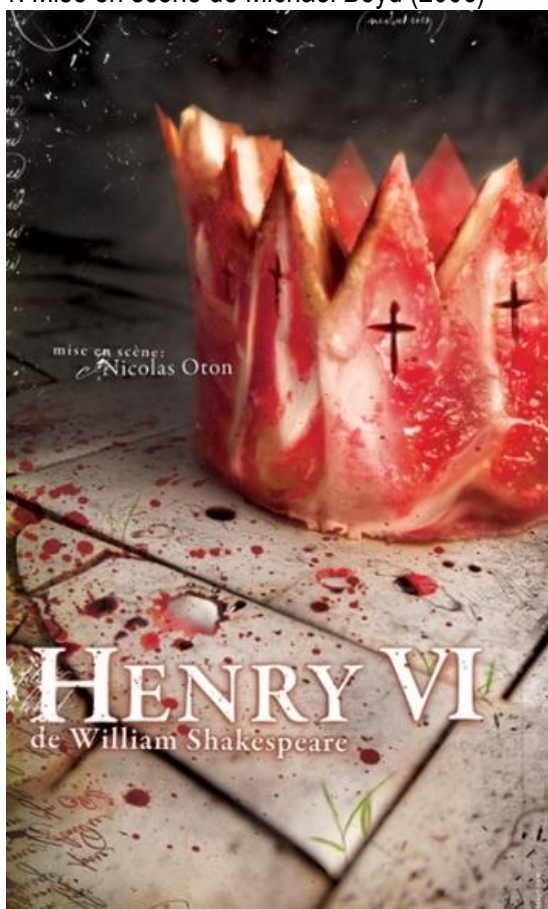
En outre, on peut proposer également une analyse comparée des affiches de plusieurs mises en scène, françaises et anglaise, de la pièce, reproduites ici. On relèvera la sobriété du recours au symbole (couronne, roses, épée) plutôt que la mise en scène de l'individu. Sera également sensible l'utilisation et le traitement des symboles (matière en déliquescence, stylisation solaire). Certaines affiches posent la question de l'homme détenteur du pouvoir (couronne portée ou pas, tête couronnée ou sans couronne, main gantée tenant l'épée), entre valse des prétendants ou anonymat. L'une d'elles tranche en outre, affirmant moins le symbole royal qu'une allusion historique précise (la Guerre des Deux Roses) et le recours à la violence pour « trancher » le conflit.



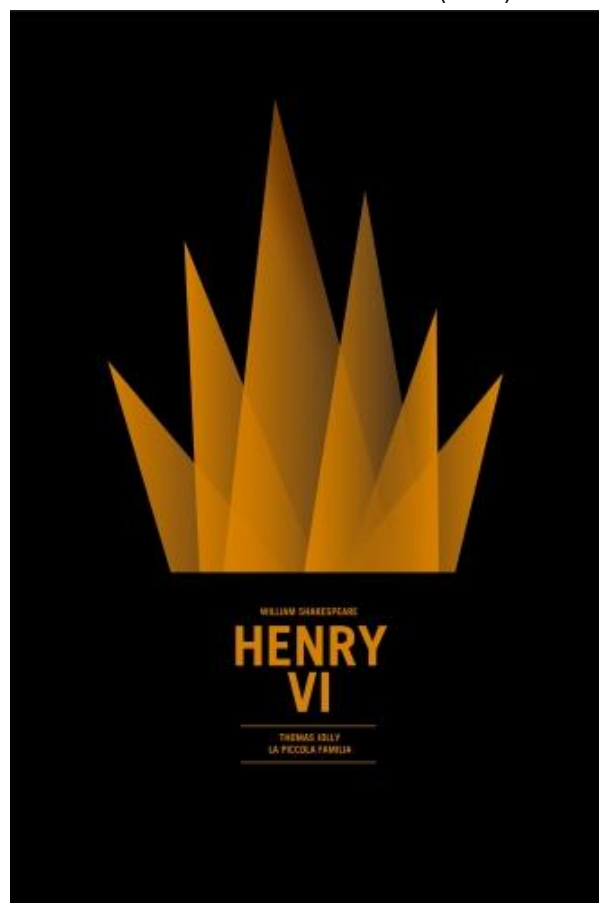
1. Mise en scène de Michael Boyd (2006)



2. Mise en scène de Lionel Fernandez (2010)



3. Mise en scène de Nicolas Oton (2008)



4. Mise en scène de Thomas Jolly (2012)

## L'ambition des drames historiques shakespeariens

Pour commencer, parcourir la liste des personnages de la première partie d'*Henry VI* permet de rendre compte de l'ambition de la pièce historique élisabéthaine.

### PERSONNAGES

<i>Les Anglais</i>	Des SOLDATS
LE ROI Henri VI	Un SERGENT
Le duc de GLOUCESTER, seigneur protecteur, oncle du roi Henri	Un GEÔLIER de la Tour de Londres
Le duc de BEDFORD, régent de France, oncle du roi Henri	Des GARDES de la Tour de Londres
Le duc d'EXETER, grand-oncle du roi Henri	Des SERVITEURS
L'évêque de WINCHESTER (ensuite cardinal), grand-oncle du roi Henri	Un VALET
Le duc de SOMERSET <sup>1</sup>	Une SENTINELLE
RICHARD PLANTAGENËT, ensuite duc d'YORK et régent de France	Des serviteurs, des sergents, des capitaines, des soldats, des hérauts, des trompettes
Le comte de WARWICK <sup>2</sup>	<i>Les Français</i>
Le comte de SALISBURY <sup>3</sup>	CHARLES, dauphin de France
Le comte de SUFFOLK <sup>4</sup>	RENÉ <sup>6</sup> , duc d'Anjou, roi de Naples
Le seigneur TALBOT	MARGUERITE, sa fille
JOHN Talbot	Le duc d'ALENÇON
Edmund MORTIMER <sup>5</sup>	Le BÂTARD <sup>7</sup> d'Orléans
Sir William GLASDALE	Le duc de BOURGOGNE <sup>8</sup> oncle du roi Henri
Sir Thomas GARGRAVE	Le GÉNÉRAL de la garnison française à Bordeaux
Sir John FASTOLF	La COMTESSE d'Auvergne
Sir William LUCY	Le MAÎTRE-CANONNIER d'Orléans
WOODVILLE, commandant de la Tour de Londres	Son FILS, un garçonnet
Le MAIRE de Londres	JEANNE la Pucelle
VERNON	Un BERGER, le père de Jeanne
BASSET	Un CHEF DE PELOTON
Un JURISTE	Des SENTINELLES
Un LÉGAT	Un ÉCLAIREUR
Des MESSAGERS	Un PORTIER
Des CAPITAINES	Un MESSAGER
	Un héraut, le gouverneur de Paris, des démons et des soldats

### Les listes des personnages

L'usage des « *dramatis personae* » (liste des personnages) s'est imposé assez tardivement et était rare à l'époque de Shakespeare. Il relève d'une part de la volonté de faire éditer son texte, opération difficile pour le poète dramatique, puisque le texte appartenait à la troupe, et encore peu nécessaire à l'époque : l'édition constituait au mieux une forme de fixation de la propriété intellectuelle, mais le spectacle primait nettement sur le texte écrit.

### Les rôles féminins

Les personnages sont nombreux, aussi les acteurs sont-ils amenés à jouer plusieurs rôles. Seuls les hommes peuvent monter sur les planches, les rôles féminins sont tenus par des adolescents imberbes, ce qui en limite le nombre. Ces jeunes garçons sont de vrais professionnels car dès leur plus jeune âge, ils apprennent le chant, la musique, la danse, la diction ainsi que les gestes et les intonations féminines. Cependant, leur sort est précaire et ils ne sont considérés que comme des apprentis auprès des comédiens chevronnés.

On rendra les élèves sensibles notamment au grand nombre des personnages, au redoublement par les effectifs des deux nations. Aux personnages aristocratiques répond la présence du peuple ou des soldats au travers de personnages indifférenciés (« soldats, serviteurs »...) ou de rôles épisodiques emblématiques : « un geôlier, un juriste... ». On peut interroger cette pléthore de personnages secondaires dont la mise en forme de la chronique ne fait pas l'économie : quelle fonction donner à cette volonté de maintenir le nombre sur le plateau, à ne pas concentrer l'action autour des seules têtes couronnées ? On notera également des personnages plus surprenants (« les démons » qui apparaîtront à Jeanne) qui nous rappellent que le théâtre élisabéthain ne recule pas devant la représentation du surnaturel.

La rareté des personnages féminins (voir encadré) — puisque Jeanne et la comtesse d'Auvergne ne trouveront d'écho qu'avec la reine Marguerite en deuxième partie — témoigne aussi du recul de la thématique amoureuse, comme rejetée en périphérie de l'action guerrière (les soldats, canonniers, sentinelles...) et de l'intrigue dynastique. En effet, les qualités des personnages aristocratiques laissent augurer des dissensions et des appétits possibles : plusieurs oncles ou grands-oncles autour du roi, des nobles rendus égaux et donc rivaux par des titres équivalents (ducs, comtes).

Une analyse plus fine ferait apparaître des enjeux spatiaux révélateurs : du côté anglais, la Tour de Londres, symbole de mise à mort et d'emprisonnement politique (l'apparition d'Edmund Mortimer qui constitue un rappel des événements dynastiques antérieurs prend place de façon révélatrice dans cette geôle) constitue déjà une clôture ou un horizon sinistre, rappelé par ses gardiens et geôliers : le sort de Gloucester, celui de Mortimer confirment au besoin cette proximité du pouvoir et de l'enfermement, voire de la mort. En France, on retrouve cette dynamique spatiale des personnages (sentinelle, portier, chef de garnison...) qui relève plus de l'état de siège. Si les effectifs des personnages de la pièce nous semblent déséquilibrés, il reflète la conception de l'histoire de l'époque : les menées des aristocrates ont des répercussions sur l'ensemble de la nation.

## Chronique et drame historique

*Henry VI* relève d'une mode théâtrale, d'une production abondante à la fin du 16<sup>ème</sup> siècle dans l'Angleterre élisabéthaine : les « *chronicle plays* » (« pièces chroniques »), appelées aussi « *histories* ». Elles permettent de rappeler un matériau essentiel des œuvres dramatiques des temps modernes, les chroniques historiques qui sous différentes formes (chroniques, annales, vie, éloges...) ont inspiré les dramaturges.

Les trois parties d' *Henry VI* et *Richard III* forment ce que l'on appelle la première tétralogie (ensemble de quatre œuvres reliées). La source principale du dramaturge est *The union of the two Noble and illustre Families of Lancaster and York* (1548) chronique d'Edward Hall. Les chercheurs pensent que Shakespeare n'est pas l'unique auteur et qu'il aurait eu des collaborateurs. Cela ne facilite sans doute pas la « vérité historique ».

### Comment Shakespeare revisite-t-il la chronique ?

Au-delà de l'opposition avec la France, Shakespeare s'est surtout intéressé à la guerre civile. Les horreurs ne sont pas seulement sur le champ de bataille, mais aussi dans les assassinats, la cruauté, le sadisme des révoltés. Quand Edward Hall analyse les malheurs d'Henry VI, il ne se limite pas à une explication théologique, certes, certains pensent que sa chute est due à la punition divine qui frappa le petit-fils pour la faute de son grand-père. Mais beaucoup estimaient aussi que c'était un homme sans grande intelligence, soucieux de vertu et de piété. Ses ennemis soulignaient son manque de courage et d'esprit d'entreprise. Ce qui intéresse Shakespeare, c'est le comportement de ceux qui luttent pour obtenir le pouvoir.

Quant au petit peuple, Shakespeare n'en fait pas un portrait très favorable, en particulier quand il se révolte. Les humbles sont brutaux et obstinés, jaloux des lettrés au point de vouloir les pendre. Le comique souligne le manque de sagesse dans le peuple par la parodie et évoque le risque de chaos menaçant l'Angleterre. Globalement, la théâtralisation de l'histoire se fait grâce à des trahisons ponctuelles. Toutefois, il s'agit d'obtenir une fidélité plus large aux soubresauts de la chronique. Shakespeare condense des événements, invente des possessions anglaises (Orléans, Poitiers). Ainsi, le dramaturge glorifie Talbot dans la première partie. Certes, c'était un grand soldat. Il n'était pas le seul, Bedford, l'était aussi. Or, Shakespeare le vieillit pour réduire son rôle et efface l'importance d'autres vaillants combattants. Talbot, sorte de héros national, se voit attribuer des exploits fictifs en France.

Par ailleurs, son ennemie Jeanne d'Arc, ne ressemble pas à notre figure mythique. Pour les Anglais, elle représentait la sorcière, source du mal et triomphante seulement grâce à ses pouvoirs diaboliques car les soldats anglais étaient forcément supérieurs. Shakespeare suit donc les chroniqueurs anglais dans la vision avilissante de la Pucelle. Cependant, les événements historiques sont souvent anachroniques, contrairement aux données de Hall et de Holinshed. La prolongation de la vie de Jeanne permet ainsi à Shakespeare de la remplacer et de la mettre en concurrence avec une autre Française, capturée, Marguerite d' Anjou, plus belle, plus vénéneuse, personnage plus intrigant et plus dramatique, qui ruinera l'Angleterre.

### Quels sont les enjeux du recours à la chronique ?

Comment comprendre ce recours à la chronique pour fonder le spectacle théâtral ? Et que peut devenir cette référence de nos jours ?

#### Piste de réflexion

En parallèle de la question de l'homme dans les genres de l'argumentation en première, on invitera les élèves à lire les textes suivants (A à D) pour en déduire les différents usages possibles de la chronique, de l'Histoire dans le drame shakespearien (mise au service d'un passé national et d'un héritage commun ? illustration morale des aléas de la Fortune ? analyse implacable d'un mécanisme politique ? étude anthropologiques des comportements des individus face au pouvoir ?). On s'efforcera de mesurer comment ces usages placent l'action humaine sous l'angle de l'historicité ou de l'universalité, et dans quelle mesure ils constituent une mise en évidence d'une nature humaine, bonne ou mauvaise, ou de la soumission à un ordre des choses.

**A.** « Je ne viens plus vous faire rire : maintenant ce sont des choses d'un aspect considérable et sérieux, graves, élevées, imposantes, pleines de majesté et de tristesse, de nobles scènes faisant couler les pleurs des yeux, que nous vous présentons. Ici, ceux qui sont capables de pitié pourront, s'ils réfléchissent bien, laisser tomber une larme. Ceux qui donnent de l'argent dans l'espoir d'un récit digne de foi pourront ici trouver la vérité. (...) Imaginez que vous voyez les personnages mêmes de notre noble histoire, tels qu'ils étaient de leur vivant. Imaginez que vous les voyez puissants, et suivis de la foule haletante de leurs mille amis ; puis voyez comme, en un moment, cette grandeur se heurte à la détresse ! Et si alors vous pouvez être gais, je dirai qu'un homme peut pleurer le jour de ses noces ».

(Prologue d'*Henry VIII* de Shakespeare et Fletcher).

**B.** « La magie du théâtre permet de ressusciter les morts, de faire revivre sur scène le héros anglais par excellence pendant la Guerre de Cent Ans, de donner une sorte de matériau pour alimenter cette fièvre patriotique et nationaliste. Shakespeare a toujours une sorte de flair pour ce qui va plaire aux spectateurs. Il n'écrit pas pour la gloire, il écrit d'abord pour gagner sa vie en tant que comédien et directeur de troupe. (...) Il faut qu'il écrive des pièces qui plaisent, qui enthousiasment, qui enflamment le public. L'idée de Shakespeare est de mettre en scène, de transposer cette Histoire en la confiant à la scène professionnelle des théâtres publics, en faisant de l'Histoire l'équivalent des anciens Mystères, ces processions religieuses données dans les villes anglaises. »

(François Laroque, *la Passion du pouvoir*)

**C.** « Le beau monde que voilà... Mais quel monde ? Celui de Richard III ? Celui de Shakespeare ? De quel monde parlait Shakespeare, quelle époque voulait-il montrer ? Les féodaux du 15<sup>ème</sup> siècle, se massacrant les uns les autres, ou bien, peut-être le règne de la bonne, sage et pieuse reine Elisabeth, qui fit décapiter Mary Stuart quand Shakespeare avait vingt-trois ans, et envoya à l'échafaud quinze cents Anglais, au nombre desquels ses propres amants et des ministres du royaume, des docteurs en théologie et des docteurs en droit, des chefs d'armée, des évêques, de grands juges ? Le beau monde que voilà... Mais peut-être Shakespeare montrait-il un monde où seul change le nom des rois, mais où le Grand Mécanisme est toujours le même, qu'autour de la longue table s'asseyent des chevaliers en heaume et en cotte de mailles, des seigneurs poudrés et souriants, aux perruques blanches, ou encore des hommes d'un certain âge, aux cheveux coupés court et aux vestons militaires boutonnés au ras du cou. » (Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*).

**D.** « Toutes les pièces historiques montrent que l'histoire humaine est essentiellement conflictuelle, et c'est le conflit des personnalités très diverses que Shakespeare met en scène. L'ordre, l'harmonie d'un état et d'une société sont toujours précaires et menacés. Les rois sont présentés sans complaisance et sans déférence particulières. (...) Les souverains sont des hommes comme les autres avec leurs qualités et leurs défauts, mais les conséquences de leurs actions sont magnifiées par le pouvoir dont ils disposent. »

(G. Monsarrat, préface aux œuvres complètes, éd. Robert Laffont).

### Prolongements

1. Dans le cadre de l'étude du théâtre au lycée, on s'emploiera à rendre les élèves sensibles aux choix des sujets, comme marques des grandes esthétiques théâtrales (tragédie antique, drame élisabéthain, tragédie classique, drame romantique, formes contemporaines) : sujet mythologique, historique ou inventé, recul dans le temps ou proximité des événements représentés.

2. Dans quelle mesure le langage dramatique peut-il servir l'histoire ? Dans quelle mesure l'histoire alimente-t-elle le drame ? Ce peut être l'occasion de poser la question de la poésie et de l'anecdote au théâtre, au travers de textes théoriques (livre IX de *la Poétique* d'Aristote, préfaces de Racine...).

En outre, la mise en drame et la mise en scène de l'Histoire peuvent être l'objet de comparaisons éclairantes entre différentes périodes et esthétiques théâtrales : l'histoire et/ou le destin qui échappe au personnage antique instrumentalisé, l'histoire accomplie par les passions des personnages classiques, le héros romantique en lutte avec l'histoire, voire l'abstraction de l'Histoire dans les dramaturgies postmodernes depuis Beckett.

## Le projet de la Piccola Familia

### Exploiter la note d'intention

A partir de la lecture des notes d'intention et de répétition ci-dessous, on pourra interroger les élèves sur le projet de Thomas Jolly et de la Piccola Famiglia de monter *Henry VI* :

Quel état d'esprit actuel justifie le choix de cette pièce ? En quoi cette mise en scène constitue-t-elle un défi ? Et quelles références la troupe convoque-t-elle pour traiter cette œuvre ?

On pourra utilement faire le lien avec le travail d'un autre metteur en scène sur *Henry VI*, Stuart Seide, dont les propos sont reproduits en annexe.

### Les notes d'intention

Voici ce que clame Richard II quand, contraint par la force, il doit remettre sa couronne à Bolingbroke qui lui succèdera sous le nom d'Henry IV :

« Sachez pourtant que mon maître, Dieu tout-puissant,  
 Dans ses nuages rassemble en mon nom  
 Des armées de fléaux et qu'elles frapperont  
 Vos enfants encore à naître et même encore à concevoir... »

Et ces enfants, c'est nous.

Nous qui jouons.  
 Nous qui sommes joués.  
 Nous qui faisons jouer.

Nous. Qui arrivons maintenant. Qui sommes arrivés il y a peu.  
 Nous qui, comme ces personnages, tâchons de trouver une place dans le royaume, le découvrir et faire avec ce qu'on en a fait et ce qu'on continue d'en faire, avec ce qu'il en reste.  
 Nous qui ne voulons pas pleurer un passé soi-disant plus brillant, et qui crions notre désir de bousculer un présent, de le croire plus grand, moins lâche, moins injuste et plus libre.  
 Notre royaume en péril nous accable et, nous ne savons pas très bien pourquoi, nous avons choisi de ne pas le subir, et nous savons très bien comment.

En montant Henry VI.  
 Henry VI - La pièce. Henry VI - Le roi.  
 Des monuments d'espoir.

Henry est cet enfant qui a raison des adultes.  
 Henry est l'intelligence qui devra triompher de la bêtise.  
 Henry est la lumière qui devra résorber l'ombre.  
 Henry est l'audace qui devra combattre le découragement.  
 Y arrivera-t-il ?

Thomas Jolly, septembre 2011.

La Piccola Familia travaille depuis 2006. Elle est un groupe de travail avant d'être une compagnie. Nous y tenons. Nous y veillons. Elle fut un cadre pour « grandir », pour définir puis affiner un vocabulaire de plateau, elle fut une cellule de résistance à la solitude et à l'inactivité que nous aurions connues. Plus ou moins. Mais nous voulions rester « chauds », trier les outils, les mettre en commun et élaborer une identité forte, la nôtre.

Trois créations ont émergé. Marivaux, Guitry, Ravenhill. Trois directions que nous avons choisies parmi toutes celles explorées en souterrain. Trois langues singulières pour rencontrer le public et dire que nous étions là. Pas loin.

Il y eut aussi l'invitation à se frotter à l'Histoire, le plaisir du ciel comme toit, de la nuit comme rideau et l'insolence de l'envahissement de l'espace public avec *Une nuit chez les Ravalet*. Aujourd'hui et après cinq créations très diverses de l'écriture classique à l'écriture ultra-contemporaine, en passant par les rouages de la comédie, le théâtre historique, déambulatoire et la confrontation avec la musique, les rencontres fortuites dans les châteaux de Cherbourg ou dans les toiles de Pontormo, le groupe est fort de chacune de ses expériences.

Il est temps.

Le temps d'avoir moins peur.

Et continuer à nier les « même si... », et contrer les « oui mais... », et la nostalgie d'un « temps où l'on aurait pu... » n'existe pas parce que ce temps ne peut exister. Et nous nous en moquons, pour dire le vrai. Car nous ne l'avons pas connu. C'est ce qui nous rend inconscients. Et nous ne le connaissons pas. C'est ce qui nous autorise à l'être. Alors nous allons commencer.

(Et nous finirons.)

Nous commençons à échafauder *Henry VI* de Shakespeare.

*Henry VI* regroupe trois pièces de William Shakespeare. 15 actes, 12000 vers, 150 personnages pour retracer 50 ans d'Histoire, le récit stupéfiant du règne de cet enfant proclamé roi d'Angleterre à l'âge de 9 mois, au milieu d'une guerre si longue que pour la nommer l'on dit - en se trompant - qu'elle a duré cent ans, jusqu'à son assassinat en 1471 par le futur Richard III.

C'est un projet ambitieux guidé par le désir de s'emparer de l'extraordinaire machinerie théâtrale que Shakespeare développe dans cette pièce-fleuve, mélangeant comédie et tragédie, politique et poétique, réalité historique et fiction théâtrale... et donnant au plateau son sens de terrain de jeu, au service des acteurs, de la mise en scène et du public.

*Henry VI* est une œuvre monumentale... de jeunesse. La pièce n'est pas une promesse.

Tout le génie de l'auteur y réside mais encore fougueux, inconscient, déraisonnable. C'est peut-être à cet endroit qu'elle intéresse un jeune metteur en scène sur le chemin de sa réalisation : orgueil et exigence de la forme. Insolence et déraison de la joie créatrice.

Nous monterons l'intégralité. C'est ce que nous disons aujourd'hui. Parce que la réalité nous rattrapera bien assez tôt.

Mais surtout parce qu'à de trop rares occasions la pièce a été donnée dans son intégralité et qu'elle vibre, aussi selon moi, de ses longueurs, et du chaos généré par la dilatation du temps. Aussi, parce que nous pensons qu'aujourd'hui le spectacle vivant se doit de questionner et réhabiliter la notion de durée devant l'œuvre.

*Henry VI* est une pièce écrite comme une « saga » ; on y retrouve les mêmes schémas narratifs que dans les grandes séries télévisées, tant dans la construction de l'œuvre que dans ce qu'elle relate. Et cette notion de « série », d'« épisodes », je souhaite la décliner dans le processus même de création du spectacle : Monter *Henry VI* est une aventure théâtrale hors normes, qui échappe à la standardisation des processus de production. L'ampleur de l'objet nous pousse à ré-interroger la construction d'un spectacle, à tous les niveaux. Nous allons devoir réfléchir, avec les partenaires, à de nouveaux schémas, une nouvelle façon de concevoir et d'accompagner le projet. Cette réflexion, je l'ai intitulée : *maKing Henry VI*.

Il s'agit avant tout de remettre au centre du processus la recherche, l'égaré. Sortir de l'efficace et du coup d'éclat permanent. « Travailler » (en un mot), plus que « faire ». Nous n'avons pas le choix.

Je propose donc que la création du spectacle final s'échelonne sur 2 années par des temps de résidences, des « épisodes » de création, à différents endroits. Une suite de rendez-vous pour et avec les spectateurs afin qu'ils accompagnent la construction même de ce spectacle.

« Penser pour et avec les spectateurs », car l'un des enjeux majeurs de cette pièce repose sur la limpidité et la clarté des signes de mise en scène pour permettre au public de se frayer un chemin avec nous dans l'Histoire. Même si Shakespeare ne présupposait jamais chez les spectateurs de connaissances historiques, il ne faut pas oublier qu'il écrivait à une époque et pour une audience plus proches des faits relatés que nous ne les sommes. Les « bouts d'essai » donnés à voir au public, constituent donc pour moi des indicateurs précieux. Mais au delà : Le format atypique du spectacle (environ 10 à 12 heures en intégralité) impose une relation singulière à la notion de durée et ré-interroge le rapport au temps, pour le public mais aussi pour la mise en scène. L'ouverture publique s'avère donc indispensable dans la recherche de mesure et d'équilibre de la représentation.

Par ailleurs, un deuxième spectacle sera créé en parallèle du texte de Shakespeare. Enécho. En miroir. Un petit spectacle, court, vif, comme quand, pendant la Renaissance les grandes pièces donnaient lieu à des parodies dans les théâtres plus modestes. Il s'agit de créer une petite forme relatant la guerre de cent ans et résumant les trois parties d'*Henry VI* dans un registre de jeu plus farcesque, inspiré du théâtre forain.

Cette seconde forme, modulable, permettra une plus grande souplesse au projet. Elle permettra par exemple de proposer, dans les lieux qui ne pourront accueillir qu'une seule des trois parties, un prologue et un épilogue pour la clarté du récit. Elle permettra pour les intégrales de constituer sur les parvis des théâtres un fil conducteur pendant les entractes.

Mais cette petite forme est aussi l'occasion de proposer un projet d'actions culturelles cohérent, en lien direct avec la création. Devenue autonome elle permettra de jouer dans les établissements scolaires une version d'*Henry VI* raccourcie et de proposer toutes sortes d'ateliers autour de l'Histoire. En décentralisation, dans les communes, sur les marchés, elle constituera une première approche/accroche du spectacle pour les spectateurs « isolés ».

C'est un début de réflexion.

Il nous reste à construire la dramaturgie. Penser une scénographie.

Affiner une distribution. Constituer l'équipe des créateurs. Se nourrir de expériences, et demander des conseils et prendre les avis. Ouvrir encore des livres. On peut rêver sur Henry VI... fort et grand et beau, mais nous tâcherons d'être sages : l'imagination créatrice peut-être déraisonnée mais pas déraisonnable. Et construire un spectacle par le dépit, la frustration, n'est pas moteur. Nous partons donc avec ce que nous avons : la puissance des acteurs, l'envie et la réjouissance, la foi dans ce que nous entreprenons et le plaisir de s'y plonger... Ce n'est pas rien.

C'est ce que nous avons toujours eu.

C'est le principal. Nous travaillerons doucement pour construire, comme nous le pourrons un spectacle fort et grand et beau.

Thomas Jolly, juin 2010.

## La note de répétitions

L'équipe est constituée. Elle est celle qu'il fallait.

Le temps (court toujours) aura permis une immersion dans la matière.

Nous aurons d'ici là arpenté l'immense terrain de jeu, brossé (même mal) la centaine de personnages qui peuplent ce royaume, et éprouvé (trop vite encore) cette langue puissante et universelle.

Nous aurons d'ici là essayé et emprunté mille formes mais nous n'en présenterons qu'une. Pas celle que nous aurons choisie : celle qui aura lieu et nous aurons besoin ce jour-là du public. Pas pour montrer là où nous en sommes, mais pour éprouver, par la représentation, ce que nous sommes en train de faire : du théâtre. J'entends par-là, un espace dans lequel les acteurs ne seraient pas en train de refaire mais de "faire à nouveau" face à/pour/devant/avec un public.

Henry VI n'exige rien d'autre mais cette exigence est l'ultime... La plus belle, la séculaire, celle qui a permis à cet art de traverser les âges : l'exigence du vivant pour les vivants.

Thomas Jolly, août 2011

## La mise en intrigue

*Henry VI* est un drame fleuve en 15 actes, avec 150 personnages, une trilogie représentée en 1592. C'est la première pièce de Shakespeare et son premier drame historique. Elle retrace 50 ans d'histoire.

La mise en scène de Thomas Jolly s'est attachée à rassembler l'épisode 1 et une partie de l'épisode 2 (jusqu'à la mort de Gloucester) ce qui constitue le CYCLE I, et à réunir la fin de l'épisode 2 et l'épisode 3 pour constituer le CYCLE II qui sera présenté ultérieurement (2012 ou 2013).

Nous allons résumer ici les deux épisodes au complet et donner un aperçu du dernier épisode pour mieux cerner l'intégralité de l'œuvre. En transposant la chronique sous forme dramatique, Shakespeare réalise une mise en intrigue, c'est-à-dire qu'il choisit des événements, en supprimant d'autres et établit une forme de montage (effets d'enchaînement, de simultanéité, de contrastes). On pourra donc parcourir ce résumé analytique selon plusieurs possibilités permettant de décrire les procédés de mise en intrigue utilisés par Shakespeare :

- **le rythme des tableaux** : agencement des lieux dramatiques (alternance France/Angleterre), contrastes des actions scéniques (scènes épiques sur le champ de bataille et scènes d'intrigue), symétrie des scènes (côté anglais, côté français, faction de la rose rouge, faction de la rose blanche...).

- **la construction de l'action autour de quelques figures** : en s'appuyant sur les apparitions récurrentes et les actes de quelques personnages emblématiques, on peut dégager des lignes de force : on peut observer dans quelle mesure **le roi Henry VI** est présent, efficace, ou pas, comment **Jeanne d'Arc** s'impose aux Anglais avant d'être défaite, mais aussi comment **l'héroïque Talbot** est perdu ou encore par quels moyens, au milieu de ce chaos, **York** accomplit une à une les étapes de son plan.

### 1<sup>ère</sup> partie ou épisode I

#### Acte I

Henri V est enterré à Londres. Ses proches se disputent le pouvoir pendant la minorité d'Henri son fils. Trois messagers arrivent à la cour et annoncent : la perte de nombreuses villes en France, le couronnement du dauphin Charles à Reims (la noblesse française s'étant ralliée au souverain), la défaite des Anglais à Patay et la capture du général Talbot. Charles VII décide d'attaquer les Anglais qui assiègent Orléans avec l'aide de Jeanne d'Arc.

A Londres, Gloucester et l'évêque Winchester qui rêve de gouverner, se battent, leurs serviteurs également, séparés par le Lord-maire. A Orléans, alterne ce qui se passe du côté français et du côté anglais. Le fils du canonnier chargé de monter la garde, tire sur les Anglais qui se montrent imprudemment à une embrasure de la citadelle. Deux des amis de Talbot sont tués et il jure de les venger. Il ne parvient pas à repousser Jeanne qui entre triomphalement dans Orléans. Le roi lui rend hommage.

#### Acte II

Talbot, Bedford et le Duc de Bourgogne préparent un plan pour reprendre la ville. Talbot est invité chez la comtesse d'Auvergne qui l'admire et rêve de le capturer. Elle a du mal à croire que cet homme peu attirant est le vrai Talbot. Il lui prouve son identité. A Londres, des jeunes nobles se querellent et forment deux clans, celui de la rose rouge de Somerset et celui de la rose blanche de Richard d'York. Mortimer reçoit Richard en prison avant de mourir. Richard jure de reprendre le pouvoir pour les York.

#### Acte III

Le jeune Henri VI, qui a 8 ans, voit la querelle de Winchester et de Gloucester. Il accepte de rendre à Richard les biens et titres confisqués par Henri V, son père. En France, Jeanne et ses soldats déguisés en paysans, entrent dans Rouen et le roi attaque la ville. Talbot doit prendre la fuite. Mais il reviendra en vainqueur. Henri vient se faire couronner à Paris (III,8) et fait de Talbot le comte de Shrewsbury, alors que tous les partisans des clans opposés s'injurient.

#### Acte IV

C'est le couronnement d'Henri VI. Talbot se moque de Falstaff qui a fui devant l'ennemi. Le roi tente de montrer aux clans opposés que les deux roses se valent. Il nomme York régent de France car il a tiré au hasard une

rose rouge. Talbot fait le siège de Bordeaux. York et Somerset se querellent sur leurs prétendues incompétences respectives. Talbot ordonne à son fils de fuir le champ de bataille, mais ce dernier refuse et meurt, son père également. C'est une victoire française.

### Acte V

Henri cherche à faire la paix et accepte d'épouser la fille du comte d'Armagnac. En France, Jeanne demande en vain l'aide de ses démons pour gagner une bataille. Elle est capturée par Richard d'York. Le comte de Suffolk veut que Marguerite d'Anjou épouse Henri VI. Jeanne a renié son père, s'est déclarée enceinte, a invoqué sa noblesse pour éviter le bûcher, en vain. Henri accepte d'épouser Marguerite et envoie Suffolk la chercher en France.

## 2ème partie ou épisode 2

### Acte I

Suffolk arrive à la cour avec Marguerite d'Anjou pour la présenter à Henri, son futur époux. Il est si fasciné qu'il en oublie les clauses du contrat. Chaque noble donne son opinion avant de quitter les lieux. Le dernier, York, révèle son désir de destituer le Lancastre. Gloucester, lui, reste fidèle au roi et n'accepte pas les rêves de pouvoir de sa femme, amenée alors à comploter contre lui. Une querelle prend place ensuite entre un armurier et son apprenti, l'un assurant le droit à la couronne de York, l'autre le refusant. Gloucester est accusé de mal gérer les affaires du royaume. Sa femme Eléonore, par l'intermédiaire d'un prêtre mal intentionné, ennemi de Gloucester, reçoit et interroge une sorcière et un nécromancien. Mais ils sont arrêtés.

### Acte II

Les attaques contre Gloucester reprennent. Cependant ce dernier, perspicace, montre ses capacités à démasquer un faux miraculé déclarant avoir recouvré la vue en priant St Alban. Toutefois, il doit laisser sa femme face à la justice, condamnée à l'exil pour avoir communiqué avec une sorcière. York reprend l'exposé de son oncle Mortimer pour expliquer son droit à la couronne à Salisbury et Warwick. La cour assiste au combat entre l'armurier et son apprenti qui doit résoudre leur conflit. Ce dernier gagne dans l'indifférence du roi.

### Acte III

Le souverain ne défend pas Gloucester, toujours attaqué, jugé responsable des pertes de territoires français. Ses ennemis (Suffolk et le cardinal) décident de l'éliminer. On donne une armée à York pour réprimer une rébellion en Irlande et celui-ci prévoit des troubles en Angleterre grâce à Cade. Le roi s'évanouit devant le cadavre de Gloucester et accuse Suffolk que la reine défend.

*(Là s'arrête la mise en scène de Thomas Jolly pour le cycle I)*

Suffolk est finalement banni par le roi. La reine et l'exilé se quittent comme des amants. Le cardinal, malade et délirant, révèle sa culpabilité à Henri.

### Acte IV

Un capitaine corsaire fait exécuter son captif, Suffolk, trop méprisant. Un noble décide de rapporter le corps et la tête à la reine. Pendant ce temps, Cade, à la tête d'insurgés, tient des propos subversifs contre les lettrés et décide de marcher sur Londres. Il refuse toutes négociations. Le roi voudrait éviter le massacre mais fuit devant la force des révoltés. Cade enivré par son nouveau pouvoir, permet les pires exactions. C'est alors que Clifford et Buckingham parviennent à détourner les mutins en faveur de la reconquête de la France. Mais York revient et fait à nouveau trembler le roi. Cade sera finalement abattu dans un jardin.

### Acte V

York ayant réussi à obtenir l'emprisonnement de son ennemi Somerset, se déclare sujet du roi. Mais Somerset apparaît et York, furieux, exige le pouvoir. Des querelles s'enchaînent, déclenchées après des insultes à la reine. Puis la première bataille (St Albans) est perdue pour les Lancastre. Les souverains fuient à Londres. York, triomphant poursuit les fuyards.

## 3ème partie ou épisode 3 (aperçu)

Le roi accepte que la couronne revienne à la maison des York après sa mort. Mais la reine refuse cela et vient

livrer bataille. York vaincu, meurt. Richard d'York a deux fils, Edouard et Richard. C'est la deuxième bataille de St Albans. Le roi se lamente et rêve d'une vie pastorale. Devant les massacres de la guerre, le roi pleure. Henri se réfugie en Ecosse. Edouard d'York s'est fait proclamer roi. Richard, duc de Gloucester, son frère, ne pense qu'au pouvoir, à la puissance. A la tour de Londres, Richard tue Henri, prisonnier. Et désormais, tous ceux qui vont lui barrer la route de la couronne, seront éliminés. Ce dernier épisode ouvre la voie au drame historique suivant : *Richard III*.

### **Bilan**

Quels effets se dégagent de cette construction dramaturgique ?

- Comment l'effet sur le spectateur peut-il justifier cette construction dramaturgique ? (intensité à maintenir, alternance des spectacles proposés, des tons...)
- Quelle image est donnée globalement de la couronne anglaise au travers de cette structure dramaturgique ?
- Quelle conclusion politique et morale la pièce sous-entend-elle quant au lien entre les revers de la Guerre de cent ans et les troubles des Deux Roses ?

## **Représentation de l'histoire (1) : la Guerre de cent ans**

Retrouvez les extraits commentés ici reproduits en annexe.

### **La guerre de cent ans**

Elle a duré de 1337 à 1453, mais pas dans la continuité (55 années de trêve, 61 ans de combats). Elle n'a pas concerné tout le royaume de France mais a semé la mort et la désolation sur les lieux de bataille.

En 1400, après le meurtre du roi d'Angleterre, Richard II Plantagenêt, qui avait épousé Isabelle, fille du roi de France, s'ouvre une deuxième phase de cette guerre. Elle est menée par les Lancastre qui ont usurpé le pouvoir en Angleterre, après le meurtre de Richard. Ils espèrent trouver, dans la conquête de la France, facilitée par la folie du roi Charles VI (grand-père d'Henri VI), la confirmation de leur pouvoir.

En 1415, Henri V de Lancastre, appuyé par le duc de Bourgogne, s'installe en Normandie et remporte la victoire d'Azincourt, véritable désastre pour les Français. Après s'être emparé de Rouen, il fera son entrée à Paris en 1418. Par le traité de Troyes (21 mai 1420), il obtiendra la main de Catherine de France, fille de Charles VI le roi fou, et la promesse du trône de France pour leur descendance, écartant ainsi le successeur légitime Charles (futur Charles VII). Henri V meurt le 30 août 1422. Son frère, le duc de Bedford, prend le titre de Régent de France et veille, dans le pays envahi (Normandie, Picardie, Ile de France, le nord de la Loire) aux intérêts de son neveu, futur Henri VI, roi de France et d'Angleterre.

La pièce de Shakespeare se propose donc une matière singulièrement écrasante, qui est présente de façon régulière mais entrecoupée dans l'intrigue : faisant la navette entre France et Angleterre, la pièce invite à relier les actions militaires sur le terrain français avec la situation de la royauté anglaise. L'extrait choisi (I,5) permet de poser la question de la représentation de la guerre, d'abord au niveau dramaturgique (comment le texte dramatique inclut la représentation de la guerre) pour ensuite la poser au niveau de la mise en scène (voir « Pouvoirs de la scène élisabéthaine »).

### **Pistes d'observation**

On invitera les élèves à observer comment la construction de la scène permet de représenter la confusion du champ de bataille (rythme et répétition des actions) et comment elle crée un écart entre les paroles des personnages et la réalité des faits.

# Représentation de l'histoire (2) : la Guerre des Deux Roses

Retrouvez les extraits commentés ici reproduits en annexe.

## La guerre des Deux Roses

Il s'agit d'une série de guerres civiles en Angleterre entre la maison des Lancastre (rose rouge) et celle des York (rose blanche) pour obtenir le pouvoir. Elle dure de 1455 à 1487. Elle commence à la révolte de Richard d'York qui conteste le trône d'Henri VI, un Lancastre (maison au pouvoir après l'assassinat de Richard II). La faiblesse du roi Henri VI, sur le trône dès 8 ans, va favoriser les querelles intestines. Les conseillers (Somerset et Suffolk) sont impopulaires, on leur reproche leur incapacité à gérer les affaires du royaume, et surtout d'avoir perdu des territoires français gagnés par Henri V.

De plus, Henri VI, donne de plus en plus des signes inquiétants de maladie mentale et cela va jouer un rôle incontestable dans le déclenchement du conflit. Le souverain alternera entre crises et rétablissements. Le pouvoir aussi, entre Henri et Richard et ce dernier sera nommé Lord Protector par un concile de Régence. Les familles des nobles prennent parti soit pour les York (Beaufort duc de Somerset, Percy duc de Northumberland), soit pour les Lancastre (Herbert comte de Pembroke, Howard duc de Norfolk).

La première grande bataille est celle de Saint Alban en 1455, une défaite des Lancastre. Somerset et Northumberland sont tués. En 1460, nouvelle défaite pour les Lancastre. Mais les Lords décident qu'Henri VI restera roi. La bataille de Wakefield voit la mort de Richard, son fils et Salesbury sont décapités. Sur l'ordre de Marguerite, les trois têtes sont placées sur les portes d'York. Edouard prendra sa revanche à Warwick, l'autre fils de Richard régnera dix ans. Son fils, n'ayant que 12 ans à sa mort, c'est son frère Richard, duc de Gloucester, qui va convoiter le pouvoir pour devenir Richard III (drame historique que Shakespeare a donné après *Henri VI*).

La guerre des Deux Roses a été perçue comme une leçon de morale, suggérant encore les luttes fratricides, la trahison, l'avidité, le meurtre et la cruauté. Ce fut un désastre pour l'influence anglaise en France. Il ne restait rien de ce qui avait été conquis durant la guerre de cent ans.

La scène de Shakespeare imagine la querelle originelle qui aurait provoqué le conflit ; à la manière du jugement de Pâris dans la mythologie grecque, un choix d'alliance s'offre à plusieurs aristocrates et entraînera deux factions irrémédiablement adverses. Par contraste avec le théâtre des opérations françaises, la scène multiplie les indices de calme (jardin, silence, refus de trancher) ; mais cette quiétude est déjà grosse des violences à venir. Toutes les précautions, comme celles de Somerset qui appelle à un arbitrage, de Warwick qui refuse de juger ou de Vernon qui en appelle à un respect du choix de la majorité, sont aussi révélatrices de la lourdeur des enjeux ; et de fait les personnages en viennent tous à choisir un parti. Les symboles des deux clans (rose rouge et rose blanche) deviennent progressivement des signes d'hostilité (le rouge rappelle le sang, le blanc la pâleur de la peur ou de la mort) et des images rhétoriques pour influencer un personnage, en lui promettant de faire couler le sang au besoin par exemple.

## Activités

Cette scène peut être l'occasion d'un travail de mise en voix avec variations : on pourra demander aux élèves, après une répartition des rôles sur plusieurs groupes, de donner une lecture de la scène en choisissant de marquer plus ou moins :

- les pressions exercées par les voix d'York et Somerset (de la persuasion à la menace)
- le temps entre les répliques, pouvant constituer une atmosphère étouffante (dilatation) ou le fait d'assumer un des partis (contraction).
- l'humour possible des personnages qui peuvent dissimuler leur méfiance et/ou leur agressivité.

On pourra également inviter les élèves à imaginer, par exemple au travers de croquis, comment, dans un espace vide hérité du théâtre élisabéthain, l'enjeu de cette scène peut être porté par l'utilisation des accessoires (roses), et le placement dans l'espace des acteurs.

## Figures royales (1) : Henry V

Retrouvez les extraits commentés ici reproduits en annexe.

La première scène joue dans le drame élisabéthain le rôle d'une exposition, mais elle s'en distingue en présentant les enjeux en situation, en les rendant immédiatement sensibles plutôt qu'en fournissant de l'information. Elle est chargée de marquer le début de l'histoire mais aussi celui de la représentation théâtrale, d'où sa théâtralité, sorte de mise en abyme annonçant une pièce tragique conformément à la tradition dans les premiers vers, équivoques, de Bedford : « Ciel, tends-toi tout de noir ! Jour, fais place à la nuit ! ». On s'attachera à faire observer aux élèves le parti pris dramaturgique de commencer la pièce sur un deuil, une absence, et on en interrogera les conséquences. Pour rendre les élèves sensibles à la dramaturgie, on leur proposera d'observer les discours prononcés avant de s'intéresser à la situation précise de leur énonciation, leur rapport aux personnages et aux intérêts présents.

### L'éloge du roi défunt

Les paroles des personnages présents tissent l'éloge funèbre du roi. On sera attentif à l'enchaînement des déplorations qui offre un effet presque choral jusqu'aux premières inimitiés. On demandera aux élèves d'observer d'abord la facture des discours prononcés, véritables panégyriques où l'hyperbole, l'épique dominant sous la forme de l'animalité merveilleuse (« Ses bras portaient plus loin que les ailes d'un dragon. / Ses yeux étincelants embrasés de fureur / Refoulaient ses ennemis, les aveuglant bien mieux / Que les feux du soleil vu de face, à midi ») et confinent à l'indicible (« Comment le dire ? Ses exploits dépassent tout discours »). Dans la réplique de Gloucester, vient ensuite un panégyrique du roi défunt et ses qualités sont honorées avec grandiloquence pour dépeindre un souverain exemplaire, idéal : dans la scène on notera pêle-mêle ses qualités militaires (« Il avait des vertus qu'il faut à qui commande... »), ses succès (« Jamais il n'a levé la main sans triompher ») et son association avec Dieu même (« c'était un roi qu'avait béni le Roi des Rois »).

### Le monde renversé

La didascalie rappelle la marche funèbre et la présence du cercueil. On peut donc mettre en opposition l'éloge du souverain avec son absence, sa dépouille. Les paroles de louange se teintent alors — c'est une piste possible pour le jeu — de la douleur et de l'affliction. La scène est en effet placée sous le signe du manque, de la rupture : cortège de nobles qui suivent un cercueil « comme des captifs enchaînés à un char triomphal », triomphe de la mort où les nobles sont des vaincus (« en guise d'or nous déposerons nos armes en offrande/ les armes ne servent plus »). Ce deuil prend aussi des dimensions macrocosmiques, le sort du roi engageant tout le royaume : les planètes sont « adverses », les étoiles « rebelles ». Les puissances surnaturelles (« nécromants et sorciers » qui rappelleront les pratiques démoniaques prêtées à Jeanne d'Arc dans la pièce) et célestes (« comètes qui annoncez les révolutions dans els états ») sont partie prenante de la mort du roi. Les didascalies et le mouvement de la scène confirment cette résonance globale de la mort individuelle : le deuil coïncide avec l'entrée du premier messager (d'autres suivront) qui annonce la perte des possessions françaises remportées par Henry V : « je vous apporte de France de bien tristes nouvelles / de pertes, de massacre et de défaite ». Le déclin semble entamé par la mort du roi, c'est la fin d'un monde.

### Les antagonismes naissants

La liste des personnages nous rappelle que les présents sont nombreux à être proches de la couronne : deux oncles et deux grands-oncles notamment. Et l'expression de la douleur devient vite occasion de compétition voire de guerre ouverte. Gloucester et Winchester se mettent en cause individuellement : « Ta femme est fière et elle a sur toi plus d'emprise / que la religion, ses ministres ou Dieu lui-même. (...) — Laisse donc la religion, toi qui aimes la chair (...) ». Le roi mort, l'unité des aristocrates se délite, les rivalités des clans pour s'emparer de la couronne commencent. On notera de plus l'absence d'Henry VI, héritier légitime, alors trop jeune, et dramaturgiquement déjà relégué à l'écart. Les prières des quelques nobles en faveur de la paix (« protège ce royaume, préserve-le des troubles civils ») sont déjà vaines et ne font que révéler l'envers de ce moment funèbre, la course des appétits.

#### ***Pistes de prolongement***

1. Pour la suite de l'histoire : quel modèle royal Henry V a-t-il imposé ? Dans quelle mesure complique-t-il la tâche de son héritier ?
2. Pour la mise en scène : comment rendre compte (scénographie, musique, costumes...) d'un monde ainsi brisé ? Du lien entre la mort individuelle et le destin national ?

## Figures royales (2) : Henry VI

Retrouvez les extraits commentés ici reproduits en annexe.

Cette scène est très attendue puisque le roi Henry VI apparaît pour la première fois. Depuis la mort de son père, les intrigues vont bon train et les aristocrates se sont partagés en deux factions, identifiées par des roses cueillies dans un jardin : la rose blanche, faction fidèle à York, et la rose rouge, ensemble des partisans de Somerset. Alors que les aléas de la guerre causent la perte progressive des possessions françaises, les dissensions anglaises creusent la crise. Il est possible d'observer quelle place est donnée à Henry VI vis-à-vis du modèle paternel du début de la pièce. Henry VI mérite-t-il, en quelque sorte, le pouvoir et la place centrale que semble lui conférer le titre ?

### Violence d'un affrontement

La scène débute par la querelle entre Winchester et Gloucester, les deux hommes devant partager le pouvoir, Henry VI étant mineur. Ces deux proches du roi se détestent et ne s'en cachent pas en se livrant à une joute verbale (on peut étudier le lexique de la culpabilité, du tribunal et toutes les techniques de l'art oratoire dont l'appui sur l'auditoire; on pourra revenir sur le mouvement de la scène et étudier l'alternance des tirades, répliques, stichomythies ou encore les procédés anaphoriques). On assiste à un spectacle, une rixe orchestrée par deux orateurs. Les allusions les plus basses, les attaques redoublent.

### La position du roi

Toute cette scène serait d'une portée bien différente si on ne prêtait attention à la didascalie initiale qui nous rappelle que le roi est présent dès le début. Enfant, il est comme isolé, à l'extérieur à la situation qui lui échappe: en cela, ne peut-on dire que c'est un héros tragique? Il intervient tardivement, faisant peser d'autant plus son silence et son inaction en début de scène, que l'ensemble des événements se passe devant la cour, donc devant des témoins à la fois de la violence entre Winchester et Gloucester et de l'isolement passif du monarque. L'intervention de celle-ci relève encore de la jeunesse et de l'inexpérience : le roi allègue ses « tendres années » et rappelle que les deux adversaires sont ses oncles. Mais surtout il livre à la fois la vérité quant aux effets de la discorde (« elle ronge les entrailles de l'état ») et la clé de sa faiblesse : « je voudrais vous prier, si les prières pouvaient vous convaincre (...) quel scandale pour notre couronne que deux nobles pairs tels que vous soient en désaccord ! ». Scandale d'une cour agitée, frondeuse, et scandale d'un roi dont nul aura ne vient pacifier l'environnement.

### La spirale des violences

Mais ce duel se double d'un autre: interviennent Somerset et Warwick, le premier soutient l'évêque et le second, le duc. Ils s'interposent pour calmer les deux adversaires mais aussitôt s'affrontent l'un l'autre. En plus des fleurs (rose blanche et rose rouge), symboles des familles opposées ; la couleur des cottes rappelle l'antagonisme entre Winchester (cottes fauves) et Gloucester (cottes bleues). Ces rivalités entraînent une guerre civile: « la discorde est un serpent maléfique ». La brutalité est partout: dans la langue des personnages et dans les actes. Cette première flambée de violences est reprise par le peuple dans les rues de Londres : la clameur entendue de l'intérieur puis le récit du maire viennent prouver que la rivalité a essaimé hors des intrigues du palais. Et cette rumeur se produit au moment où Henry VI a presque clamé les deux adversaires, autant dire que son discours de paix est presque immédiatement battu en brèche par les événements.

#### ***D'un monde l'autre***

Entre les deux monarques, les deux époques, le monde a basculé et porte la trace des interrogations de la Renaissance : au monde cyclique, providentiel du moyen-âge, où l'homme s'inscrivait dans un ordre immuable et dans un système de valeurs reconnues, succède un monde moderne où rien n'est écrit ni prévisible, où tout est ouvert à l'action des hommes qui peuvent décider des événements et cesser de s'en remettre à Dieu. Un monde donc où la vertu ne brille plus (Talbot disparaît) et où l'opportunisme, le cynisme et la manipulation sont de nouvelles armes (York et plus tard Richard III en seront les maîtres).

#### ***Pistes de prolongement***

1. Pour la suite de l'histoire : qui détient effectivement le pouvoir ? Quelle différence la scène établit-elle entre les attributs du pouvoir, la légitimité héréditaire et l'autorité royale ?
2. Pour la mise en scène : comment rendre compte de l'absence et/ou de la passivité du roi ? Comment souligner concrètement sur le plateau qu'il est débordé, presque rejeté hors-cadre par la violence des affrontements entre rose rouge et rose blanche ? On proposera croquis scénographique ou mise en espace à l'appui.

## Extraits : figures guerrières, Talbot et Jeanne d'Arc

Retrouvez les extraits commentés ici reproduits en annexe.

Véritable héros de la première partie, car jamais compromis dans les querelles politiques, Talbot incarne la vertu guerrière anglaise. Sur le champ de bataille, on multiplie au travers de ce personnage les anecdotes de grandeur, de générosité et de courage. Talbot maintient la réputation et l'honneur anglais, y compris dans les revers et les défaites toujours explicables : manque d'hommes, recours démoniaques des Français, lâcheté de certains officiers comme Falstaff. Le véritable héros de l'épisode 1 demeure ce soldat valeureux. Il incarne la vaillance et la droiture, vertus chevaleresques par excellence. C'est à la bataille de Castillon que Talbot s'illustre par son abnégation. Se sentant en perdition, il veut sauver son fils et l'obliger à fuir. Tous deux conversent à l'opposé du discours cornélien, en prônant la fuite à l'autre, et finissent par mourir tous deux, glorieux et transfigurés par le sacrifice. Cette valorisation se fait auprès des Français, même dans leur fourberie, quand la comtesse d'Auvergne, admirative, lui tend un piège. Talbot sait lui prouver sa force invisible mais stratégique au-delà de son apparence.

A l'opposé de Talbot, Jeanne d'Arc ne participe pas dans la pièce du mythe guerrier développé par les Français. C'est une figure ambiguë : son image se détériore au fil de la pièce. Sa spiritualité se transforme en diabolisme, sa virginité en grossesse honteuse. Talbot l'a accusée d'avoir maints amants (III,5). Shakespeare a prolongé son existence semblant faire de la mort de Jeanne, la vengeance de Talbot, sorte de héros national. Ses différentes interventions paraissent destinées à promouvoir le génie de Talbot, sa bravoure face au mal incarné. A l'acte V, Jeanne réclame l'aide des forces surnaturelles ; Shakespeare la présente avec insistance comme une sorcière terrifiante (V3). A la scène 6, elle espère échapper au bûcher. Elle est insultée, « putain », « suppôt d'enfer » et finit par maudire les Anglais avant de sortir sous escorte. Là cesse la présence de ce personnage. Le dramaturge ne nous la montre pas sous les flammes, ce qui pour nous reste l'image du sacrifice et du mythe. Il préfère l'effacer avec mépris, par une simple sortie physique, signe de sa disparition et de sa mort. Il atténue son image par un accompagnement viril des soldats et sans le secours de Dieu auquel elle s'adresse pourtant, selon nos propres chroniqueurs.

### **Pistes de travail**

1. Les apparitions de Jeanne posent la question du surnaturel au niveau de la dramaturgie (ses victoires ou sa clairvoyance s'expliquent-elles par sa magie, ses miracles ?) et de la représentation : comment faire représenter les démons évoqués par le deuxième extrait ?
2. La postérité cinématographique du personnage de Jeanne d'Arc (voir en annexe) est l'occasion de réfléchir au personnage que l'on souhaite faire apparaître : les extraits de Shakespeare peuvent ainsi être comparés aux photogrammes en annexe sur plusieurs points : féminité ou virilité guerrière ? Personnage commun ou attitude mystique ?
3. L'extrait présentant le dialogue entre Talbot et son fils, voués à une mort prochaine, peut être une occasion d'exploiter des mises en voix variées : comment chacun des deux Talbot peut-il convaincre l'autre de fuir, comportement contraire à son propre honneur : menace, mépris, supplique, démonstration peuvent ainsi alterner au cours du dialogue.

## Figures politiques, Gloucester et York

Retrouvez les extraits commentés ici reproduits en annexe.

On peut se proposer de mettre en rapport le personnage de Gloucester et celui d'York en vertu de leur opposition et de leur place dans la dynamique dramaturgique shakespearienne. En effet, les deux passages concernés proviennent d'une seule et même scène longue : le conseil des aristocrates autour du roi complot d'accuser Gloucester pour le perdre aux yeux du souverain, à la fin de cette scène au cours de laquelle le personnage de Gloucester est interrogé et arrêté — avant d'être exécuté sous peu — le personnage de York, acteur et témoin du complot reste seul en scène à la fin et confie aux spectateurs ses pensées et ses desseins ambitieux : chute des uns, ascension des autres, le *topos* de la roue de la fortune, très présent à l'époque, est pleinement illustré.

### Structure de la scène

On constate le contraste entre un début de scène avec un plateau très occupé (la cour au complet) et la fin de scène avec York seul. Le rapport au public est donc très différent entre la scène d'accusation, le véritable procès sommaire de Gloucester auquel le spectateur assiste et les confidences de York qui ouvre ses noirs desseins au public, le fait participer à ses menées. On notera le rapport de l'espace et du temps : Gloucester arrive en retard, décalage dans le temps, face à une cour déjà constituée autour du souverain, décalage dans l'espace. Il est donc isolé et que le plateau est déséquilibré entre présence collective et figure individuelle. Ce déséquilibre est de plus augmenté par la distribution de la parole : d'une part les accusateurs sont nombreux, divers (York, Winchester, Suffolk, Buckingham, la reine) et la parole passe de l'un à l'autre rendant toute défense malaisée. D'autre part, Gloucester ne s'adressera qu'une seule fois à une personne précise, le roi (« car, bon roi Henry, c'est ta chute que je crains »), et ce au moment où déjà on l'emmène. Et le roi ne répondra à son affliction que de façon différée. La scène repose donc sur deux enjeux contradictoires : la relation de Gloucester au souverain, que le duc pense suffisamment forte au point de négliger les attaques subies, et les incessantes accusations des nobles qui perdent Gloucester aux yeux du souverain : est-ce parce qu'il ne se défend pas assez ? Est-ce par influence du nombre ? Par jeunesse et inexpérience ? Par crainte de la guerre civile ? On retrouve le problème de la faiblesse de la figure royale.

### Gloucester, la figure du personnage pur

Les réponses de Gloucester sont des réfutations point par point des accusations proférées : il se dégage de la parole du personnage des qualités de générosité, de pitié et de sincérité. Mais à qui s'adresse Gloucester pour que ce discours soit aussi peu efficace ? En tant que protecteur et oncle du roi, il semble ne devoir rendre de compte qu'à lui, ce que confirment ses réponses qui ne sont jamais nominatives ni seulement adressées au dernier interlocuteur qui a parlé contre lui. Plus encore, Gloucester est comme déjà résigné : il multiplie les adages, maximes et autres symboles (« qui veut noyer son chien l'accuse de la rage (...) ceux qui perdent ainsi ont bien le droit de parler (...) un cœur sans tache n'est pas si aisément intimidé (...) ainsi voilà le berger chassé loin de toi »). Il se défend des accusations portées mais n'accuse pas en retour, laissant l'initiative aux comploteurs. La conscience du piège tendu est pourtant manifeste : « tous ensemble vous vous êtes ligüés, et j'ai moi-même eu vent de vos conciliabules ». Mais le calme Gloucester laisse champ libre à ses calomniateurs qui font mine de considérer comme insultants ses propos mesurés (« sires, ses invectives sont intolérables ») et lui prêtent leur propres intentions (« il va jouer sur les mots »).

### York, un machiavel en puissance

A l'inverse de Gloucester, York ne fera pas mystère de sa véritable intention de s'emparer du pouvoir (« le cercle d'or posé sur ma tête »). La scène est maintenant vide, ce qui lui permet de maîtriser l'espace et l'adresse. Il met en scène des réponses aux seigneurs qui sont sortis (« fort bien, seigneurs, fort bien (...) je vous en sais gré »), planifie son action (« supposons qu'il soit pris (...) supposons qu'il réussisse... »). York semble hériter de l'image opportuniste cynique que le théâtre élisabéthain se faisait de Machiavel, référence incontournable à l'époque pour construire les personnages de *villain*. On notera la complaisance, l'enthousiasme de York à utiliser les images les plus sinistres (« serpent glacé, démon... »).

#### **Activités**

1. Recherchez qui était Machiavel. En quoi sa pensée peut-elle nourrir un personnage comme York ?
2. Le monologue d'York peut être, tout ou partie, mis en voix puis en espace par un ou plusieurs élèves successivement en demandant d'effectuer des choix précis en termes d'intonation (froideur calculatrice, enthousiasme...), d'adresse (au public, à soi, aux nobles absents...), et d'attitude dans l'espace (agitation, calme, indifférence) au travers des déplacements ou de la gestualité.

## Pouvoirs de la scène élisabéthaine

L'Angleterre entre le milieu du XVI<sup>ème</sup> et 1642 voit se développer un théâtre où s'illustrèrent Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson, Le Tourneur entre autres auteurs connus. Il correspond à l'âge d'or du théâtre anglais (comme le 5<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. dans la Grèce antique; le théâtre du Siècle d'or en Espagne et le théâtre classique en France.) et aux règnes d'Elisabeth, de Jacques Ier et de Charles Ier soit de 1558 à 1642 : une période prospère pour le royaume. Elle se terminera avec les troubles politiques qui amèneront Cromwell au pouvoir (1653) : ce puritain fait brutalement fermer tous les théâtres, promulguant une ordonnance qui signe la mort du théâtre élisabéthain. Un arrêt du Parlement stipule que "tous les auteurs [étaient] des coquins punissables; les scènes, galeries, sièges et loges [devaient] être détruits; les acteurs reconnus coupables, fouettés publiquement; les spectateurs condamnés à payer une amende de cinq shillings".

L'agencement de la scène nous est connu par un seul dessin d'époque (page suivante), représentant le Swan, théâtre ainsi dénommé parce que son enseigne représentait un cygne. Il fut exécuté de mémoire, en 1596, par un voyageur hollandais, Johannes de Witt, à son retour en Hollande.

**Le lieu théâtral:** le théâtre élisabéthain est né dans les cours d'auberges, où se produisent des troupes ambulantes, car elles y trouvent un dispositif propice et un public avide de divertissements.



La cour, à ciel ouvert, est entourée de galeries à étages. Les comédiens adossent leurs tréteaux à l'un des côtés de la galerie: les spectateurs aisés s'installent dans les galeries couvertes, tandis que les moins riches assistent au spectacle debout, dans la cour, se plaçant tout autour de la scène. Le théâtre élisabéthain est

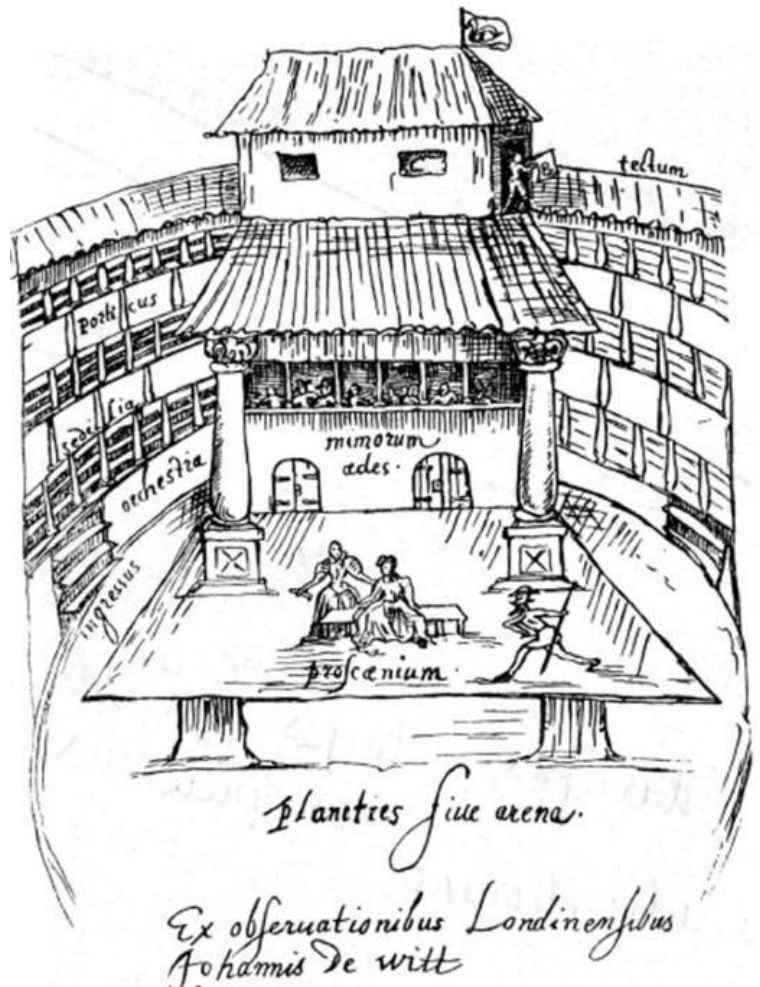
### **Le Globe, théâtre de la troupe de Shakespeare**

Entièrement ravagé par un incendie en 1613 pendant une représentation d'*Henry VIII*, Le Globe fut reconstruit une première fois (avec un toit de tuiles et de chaume). De nouveau détruit, le « *wooden O* » a été rebâti en 1990 dans sa forme originale, en utilisant des matériaux et des procédés traditionnels. "*Totus mundus agit histrionem*" (« le monde entier fait l'acteur ») est l'adage gravé au fronton du Globe.

donc un théâtre ouvert qui se joue à la lumière du jour. Les premiers théâtres publics construits à Londres sur ce modèle, dès le début du règne d'Elisabeth, *the Theatre*, *the Curtain*, *the Globe*, ont une forme circulaire, elliptique ou polygonale, qui perpétue la conception médiévale du théâtre en rond. Ils doivent à cette forme le surnom de *Wooden O* (« O en bois ») donné par Shakespeare au Globe dans sa pièce *Henry V*. Ce sont des structures légères, en bois, presque aussi aisément transportables qu'un chapiteau de cirque. Ce n'est qu'en 1623 que le premier théâtre en dur sera bâti: construit hors les murs, dans les *Liberties* de la ville, lieux de marginalisation où cohabitent prostituées, joueurs, ce théâtre accueille un public qui n'hésite pas à réagir, par ses rires ou par ses huées, au spectacle. Ces théâtres étaient populaires grâce au très large éventail des prix pratiqués par le "box office" de l'époque.

**La scène:** estrade adossée aux galeries, elle lance son avant-scène (**apron stage**) jusqu'au milieu du parterre où se massent les spectateurs debout. Véritable passerelle de bois, cette partie de la scène presque au contact avec le

public est propice aux dialogues, tirades et monologues. La partie de la scène en retrait, derrière les colonnes, protégée par un auvent est la scène intérieure (*inner stage*); s'y jouent les scènes d'intérieur, de réception officielle. Fermée momentanément par un rideau, la scène d'intérieur favorise les méprises (surveillance, discrétion); c'est un moyen également de ménager des effets de surprise. Elle donne accès, par deux portes, aux coulisses (*recess*) qui deviennent à volonté portes de château, ou appartements privés. Dominant cette partie en retrait de la scène, le premier étage de la galerie sert de scène haute (*upper stage*) qui permet de simuler des lieux élevés (ex: les remparts d'Elseigneur, le balcon de *Roméo et Juliette*). Quant au dernier étage de la galerie (deux fenêtres seulement sur le dessin), il est réservé aux musiciens dont la présence fait partie intégrante du jeu ou aux artificiers qui font tirer de petits canons à blanc.



**L'action:** statique dans le théâtre médiéval, l'action est devenue dynamique grâce aux possibilités de mouvement qu'offrent les coulisses. Peter Stein, metteur en scène contemporain, note que "Shakespeare et ses acteurs ont beaucoup contribué à introduire l'action, au sens physique du

terme, sur le plateau : ne serait-ce que pour se combattre, les acteurs étaient forcés de se regarder". La vaste scène élisabéthaine a permis à Shakespeare de créer un grand nombre de rôles, de laisser libre cours à son imagination pour figurer tant de mouvements de foule (fêtes, bataille, chevauchées en forêt...). La souplesse du dispositif élisabéthain qui utilise les trois dimensions de la scène, jouant sur la verticalité, favorise la représentation d'actions multiples. L'unité d'action n'a pas de raison d'être dans la dramaturgie élisabéthaine. Consécutive au décor unique, elle sera une création, quelques décennies plus tard, du théâtre classique. Victor Hugo a bien remarqué dans *William Shakespeare* (1864) cette construction baroque de l'intrigue, il note: "C'est une double action qui traverse le drame et qui la reflète en petit (...). L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindres copiant et coudoyant le drame principal, l'action traînant sa lune, une action plus petite, sa pareille, l'unité coupée en deux".

#### Activité :

En légendant une reproduction du dessin de De Witt ou à partir d'un croquis, on peut observer comment l'écriture dramatique de Shakespeare se déploie naturellement, dans l'espace du théâtre élisabéthain, invite à en utiliser tous les volumes.

Pour ce faire, on proposera aux élèves de relire, crayon en main, le passage qui offre la rencontre de Jeanne et Talbot et de noter comment les différentes actions et paroles pouvaient prendre place dans les différents espaces de jeu (*inner stage*, *upper stage*, *apron stage*, *recess*) suivant leur fonction, et comment les sorties et entrées, individuelles ou collectives, utilisaient le dispositif théâtral.

Ce travail peut aussi s'accompagner d'une mise en voix, texte en main, à même de faire sentir comment l'adresse varie (conciliabules des Français, dialogue de Talbot et Jeanne, monologue adressé au public de Talbot, invectives lancées à la cantonade...) et appelle à jouer de l'intensité, de la direction et de la tonalité de la voix.

## Les codes de représentation élisabéthains

Le théâtre élisabéthain produit, en vertu du lieu théâtral même, une forme de spectacle précise, dont les codes, connus et évidents pour le public de l'époque, nous sont aujourd'hui peu naturels, tant nous sommes inscrits dans d'autres codes, hérités du classicisme. L'observation du théâtre du Globe appelle en effet des remarques sur le jeu des acteurs et la dramaturgie de l'œuvre : la forme de la pièce, ses effets sont liés aux conditions concrètes de représentation.

Sur la scène élisabéthaine où les spectateurs entourent l'aire de jeu sur trois côtés, une complicité s'établit entre les comédiens et le public. Les traîtres par exemple, lors d'adresses au public, lui livrent leurs plans (voir York); si cette connivence acteurs-spectateurs est habituelle dans la comédie, le procédé, en revanche, est spécifique de l'univers élisabéthain en matière de tragédie: la tragédie classique française n'y recourt jamais, les personnages sont toujours coupés du public. Cette exposition du comédien presque entouré par le public empêche toute illusion et tout décor car les points de vue sont trop nombreux. C'est ce qu'on appelle la « théâtralité », c'est-à-dire la visibilité du théâtre au-delà de toute illusion. En conséquence, si le visible est peu convaincant, presque symbolique, le théâtre élisabéthain repose sur les pouvoirs du langage et de l'imagination. Selon Yves Bonnefoy, "au Globe, le théâtre avait lieu dans la parole, et non la parole sur la scène. On ne devrait pas redoubler Shakespeare de trop d'actions scéniques, de trop de coups de théâtre, mais s'établir dans la voix comme il le faisait lui-même". Le prologue d'*Henry V* (ci-contre) en explique les mécanismes :

### Le prologue

Le prologue est une forme particulière de l'adresse au public, hérité du théâtre latin et médiéval, il a pour fonction de renseigner le spectateur sur la situation dramatique (lieux et personnages). On peut à l'inverse, trouver l'épilogue ou la postface où l'auteur donne son avis sur les événements qui viennent d'être représentés. Ce commentaire peut être exécuté par un chœur, personnage collectif qui disparaît après sa déclamation ou par l'un des protagonistes.

**LE CHŒUR.** — Oh! que n'ai-je une muse de flamme qui s'élève jusqu'au ciel le plus radieux de l'invention<sup>1</sup>! Un royaume pour théâtre, des princes pour acteurs, et des monarques pour spectateurs de cette scène transcendante! Alors on verrait le belliqueux Henry, sous ses traits véritables, assumant le port de Mars, et à ses talons la famine, l'épée et l'incendie, comme des chiens en laisse, rampant pour avoir un emploi! Mais pardonnez, gentils auditeurs, au plat et impuissant esprit qui a osé sur cet indigne tréteau produire un si grand sujet! Ce trou à coqs peut-il contenir les vastes champs de la France? Pouvons-nous entasser dans ce cercle de bois<sup>2</sup> tous les casques qui épouvantaient l'air à Azincourt? Oh! pardonnez! puisqu'un chiffre crochu peut dans un petit espace figurer un million, permettez que, zéros de ce compte énorme, nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations. Supposez que dans l'enceinte de ces murailles sont maintenant renfermées deux puissantes monarchies dont les fronts altiers et menaçants ne sont séparés que par un périlleux et étroit océan<sup>3</sup>. Supplétez par votre pensée à nos imperfections; divisez un homme en mille, et créez une armée imaginaire. Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée. Car c'est votre pensée qui doit ici parer nos rois, et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps et accumulant les actes de plusieurs années dans une heure de sablier<sup>4</sup>. Permettez que je supplée comme chœur aux lacunes de cette histoire, et que, faisant office de prologue, j'adjure votre charitable indulgence d'écouter tranquillement et de juger complaisamment notre pièce.

### Activités sur le prologue d'*Henry V*

On invitera les élèves à observer quels sont les sujets à représenter et les moyens théâtraux en conséquence. On observera comment la disparité entre les deux se résout par les impératifs à utiliser l'imagination (« figurez-vous, supposez, supplétez... »).

Quels moyens concrets sont utilisés sur scène pour figurer ce qui échappe à l'illusion, et à la représentation ?

La scène élisabéthaine est donc épurée : pas de décor, un accessoire, un emblème (un fauteuil, une branche d'arbre, un pan de tissu) suffisent à suggérer le lieu (un palais, une forêt, un navire). C'est pourquoi la dramaturgie se permet des changements de temps et de lieux aussi radicaux que fréquents. Lorsqu'un personnage se déplace d'un lieu à un autre, il est censé s'écouler le temps nécessaire à son voyage, quelques heures ou des mois. La scène est un espace neutre, elle ne recourt pas à un décor construit. Voici ce qu'en dit Victor Hugo dans *William Shakespeare*: "les décors étaient simples. Deux épées croisées, quelquefois deux lattes, signifiaient une bataille; la chemise par-dessus l'habit signifiait un chevalier (...). Un théâtre riche qui fit son inventaire en 1598, possédait « des membres de Maures, un dragon, un grand cheval avec ses jambes, une cage, un rocher, quatre têtes de Turcs et celle du vieux Mahomet, une roue pour le siège de Londres et une bouche d'enfer ».

L'agencement des scènes est lié à l'architecture scénique. Le dispositif élisabéthain offrant aux regards des spectateurs la vision simultanée d'une multiplicité de lieux, la "scène" ne se définit pas selon les critères auxquels on se réfère habituellement en France depuis le classicisme (chaque entrée, chaque sortie ouvre une scène nouvelle). Dans le théâtre élisabéthain, des entrées et des sorties multiples peuvent s'opérer au cours d'une même scène, parfois très rapidement. Ce qui constitue l'unité de la scène dans la dramaturgie élisabéthaine, c'est le lieu. Comme dans le théâtre médiéval, les scènes sont la plupart du temps juxtaposées, l'action pouvant se transporter instantanément d'un lieu à un autre, comme dans un montage cinématographique.

Si la parole et le geste pallient l'absence de décor sur la scène élisabéthaine, costumes et objets scéniques sont également porteurs d'information; ils ont la fonction, descriptive ou narrative, d'évoquer un lieu ou de caractériser un personnage. Les costumes, fastueux à l'époque élisabéthaine, font du personnage un véritable décor mouvant, tout en renseignant sur sa condition ou sur son état d'âme. Comme dans le théâtre grec, aucun accessoire ("*propertie*") n'est inutile dans le théâtre de Shakespeare. L'objet n'a pas d'existence indépendamment du personnage dont il est le prolongement; il suffit pour créer un lieu.

Musique et bruitage ponctuent les grands moments du drame tout en ayant un rôle d'information: les tambours et les trompettes servent par exemple à rendre les scènes de batailles, de duel plus haletantes. Les musiciens sont parfois des personnages au même titre que les comédiens dans *Hamlet*. A la fin du spectacle, il n'était pas rare que les comédiens improvisent une petite farce chantée et satirique qu'ils dansaient au rythme d'une ballade, la gigue.

### Les didascalies

Les auteurs de l'époque élisabéthaine, quand ils publient officiellement leurs textes, ne pratiquent guère les didascalies, si ce n'est pour les entrées et sorties de personnage. La plupart des didascalies dans les textes shakespeariens sont des ajouts ultérieurs allographes (=d'une autre main que celle de l'auteur).

On peut observer, par exemple en effaçant les didascalies d'une scène chargée d'actions comme la rencontre de Jeanne et Talbot sur le champ de bataille, comment la parole des personnages les rend superflues.

### Activités

1. Avec le cours d'anglais, on peut proposer d'établir une liste de mots "techniques" relatifs à la scène suivie d'une comparaison avec les termes français.
2. En seconde, une étude comparée pourrait être réalisée entre le théâtre élisabéthain et le théâtre classique, éventuellement avec le théâtre romantique, en mettant en regard les spécificités du lieu théâtral (scène élisabéthaine, scène à l'italienne) et ses effets, ainsi que la dramaturgie qui en découle (agencement de l'action, des temps et des lieux dans la fiction). A l'issue de cette étude, une écriture d'invention pourrait être formulée ainsi: « Vous êtes un dramaturge romantique et vous décidez d'écrire dans une revue spécialisée un article pour défendre le théâtre élisabéthain et son fonctionnement ».
3. A partir de ces codes de représentation, on peut demander aux élèves, comment, à partir d'un espace vide, représenter par exemple la scène de bataille : à la manière des esquisses de scénographie et accessoires de la *Piccola Familia* (esquisse en annexe), comment marquer le lieu (Orléans) ? Constituer les différents espaces (la ville, l'extérieur, la tour) ? Comment rendre compte de la présence des deux armées ? De leurs mouvements ?

# Représenter Henry VI aujourd'hui : entretien avec la *Piccola Familia*

*Thomas Jolly (metteur en scène et comédien) et Julie Lerat-Gersant (collaboratrice dramaturgique, actrice) se sont prêtés à cet exercice avec beaucoup de sympathie et d'enthousiasme. C'est l'occasion de déterminer avant la représentation comment la mise en scène va affronter certains des enjeux définis en amont.*

Nous avons d'abord orienté l'entretien autour du choix de cette œuvre titanesque qu'est *Henry VI* de Shakespeare. Pour Thomas Jolly, la découverte de cette « saga » remonte à 2004 lors de tests de traduction au TNB dans le cadre des études théâtrales. Puis, progressivement, cette histoire qui fait penser aux productions hollywoodiennes, pleines d'actions, de rebondissements, de barbarie et d'humour, a ressurgi dans ses interrogations sur la théâtralité. Par ailleurs, elle résonne dans notre actualité, en ce qui concerne le pouvoir et les grandes questions qu'il soulève sur l'équité, la justice.

La difficulté majeure résidait dans la lisibilité, car la complexité de l'histoire, entre la guerre de cent ans et celle des Deux Roses, entre les querelles de pouvoir au sein de l'Angleterre, devait être clarifiée pour un public contemporain bien éloigné des préoccupations des spectateurs du théâtre élisabéthain. Thomas Jolly a donc inventé un personnage, Joker, qui vient donner des explications indispensables à la compréhension de l'intrigue.

Nous avons ensuite interrogé Thomas Jolly et Julie Lerat-Gersant sur la scénographie dans ses particularités : La première scène se passe à Westminster, pour l'enterrement d'Henri V. Une des présentations en réduction, dans une abbaye à Rouen, favorisait l'atmosphère spirituelle. Ici, un grand vitrail donne cette ambiance. Et toute la pièce se passera ensuite sur le tombeau du souverain, la marquant de sa présence illustre et celle de la mort, finalement la tragédie est aussitôt en marche. Cette idée provient donc du spectacle dans ce lieu symbolique de l'abbaye. Pour maintenir l'idée de ce sous-sol « hanté », les protagonistes, parfois, mettront la main au sol, en signe de déférence. Une passerelle reliera le plateau au fond du parterre, passant au milieu des spectateurs pour les intégrer au spectacle. Ils participeront ainsi à l'histoire, par un voyage sidérant dans l'espace et dans le temps. Bien sûr cette spatialisation s'inspire du théâtre élisabéthain, du Globe.

La beauté des vers de Shakespeare trouvera sur la scène la poésie des accessoires. L'épée sera ruban dans le tracé aérien de son faisceau. Thomas Jolly avoue être inspiré par les dessins animés japonais de son enfance. Les comètes sont des lumières dont les queues descendantes ou ascendantes, selon notre perception optimiste ou pessimiste, dessinent sur fond noir l'espoir ou l'anéantissement. Ainsi, quand un liquide noir s'écoulera sous le lit de mort de Gloucester, le mal étendra progressivement ses ailes pour incarner, plus tard, l'image monstrueuse de Richard III.

Les costumes, eux, sont simples et permettent une lisibilité immédiate, le peuple en sera dépourvu (les vêtements sont neutres, banalité d'un pull) pour focaliser sur la misère physique et morale. Pour clarifier l'alternance des lieux, une pancarte (évocation du théâtre didactique de Brecht) indique les villes françaises et anglaises où se situe l'action. De plus, la lumière est modifiée, créant une atmosphère spécifique à chaque pays.

En ce qui concerne les comédiens qui ont le rôle de Gloucester et de Jeanne, deux particularités : le premier est joué par un anglais avec cet accent si typique de l'acteur shakespearien. Il représente un idéal impossible, une victime, le seul être positif, le « bon duc Humphrey », son accent permet de mettre en relief sa marginalité. Quant à Jeanne, sa perruque bleue (une idée proposée par la comédienne), étrange a priori, lui confère une ambiguïté propre au personnage du drame. C'est à la fois la séductrice perverse (proche du film de Lynch, *Blue velvet*, *Mulholland drive*) et la femme armée, sa coiffure faisant penser au casque de métal.

De plus, Thomas Jolly a voulu la faire brûler sur scène, alors que Shakespeare ne lui accordait qu'une sortie

sous escorte. Le spectaculaire du feu peut être mis en parallèle, dans sa violence, avec la tempête que doit affronter le bateau dans lequel une autre Française, Marguerite d'Anjou, aborde les côtes anglaises pour épouser Henri VI. Cette dernière, contrairement à Jeanne, dominera par son pouvoir, bien réel, sur son faible mari. Deux femmes, dans la violence des éléments, pour faire face à la suprématie anglaise, une pour contester, une autre pour en profiter.

Quant au roi, Thomas Jolly le voit comme un bon souverain ; il n'a pas choisi de régner. Il se voyait dans l'image pastorale, dans la quiétude et la paix de la nature. Il se trouve en fait dans la déchirure et la voix du comédien qui l'incarne, voilée, marque ici une irrémédiable tristesse. Le metteur en scène le montre impuissant face aux querelles dévastatrices des hommes ; il préfère se réfugier dans la spiritualité pour tenter de vivre. Cette forme de renoncement relève du pessimisme du dramaturge face à l'incapacité de l'être à la sagesse et à la lucidité

Dans un troisième temps, nous nous sommes interrogés sur la musique. Le compositeur est Clément Mirguet. Il a créé des thèmes liés aux personnages ; Eléonore l'ambitieuse est évoquée par la corne de brume, pour Mortimer, il a utilisé un très vieux piano, à la limite désaccordé, alors qu'Henri, dans sa naïveté juvénile, est associé au xylophone. Le but est de partir d'instruments simples, voire symphoniques, puis d'aller vers des sons plus artificiels, électroniques, dans le cycle II.

Pour conclure, Thomas Jolly a insisté sur le problème que pose l'œuvre de Shakespeare, c'est-à-dire la question du théâtre aujourd'hui. Ce spectacle se pense par la contrainte, la logistique, la tentation du nombre et l'aménagement du temps. L'intérêt de la pièce reste la temporalité, environ 50 ans donnés en 15 heures, la vision du monde dans une concentration tragique.

Tous les personnages se posent la question existentielle : « Qui suis-je ? », « Qu'est-ce que je fais dans ce monde ? »... Le théâtre de Shakespeare serait-il une réflexion philosophique sur la vacuité, la vanité ? Les vers que Thomas Jolly a gardés en mémoire esquissent cette interprétation. En voici un parmi d'autres révélateurs :

La reine : « Hélas ! Qu'est-ce que ce monde ? ».

Et pour sous-titrer le cycle I, le metteur en scène hésite entre deux vers :

« Heureux ceux qui jouissent du soleil ».

Ou :

« L'envie décharnée dans sa caverne immonde. »

*Entretien du 20 décembre 2011*

### **En complément**

Thomas Jolly présente le travail de la Piccola Familia sur *Henry VI* et quelques images des étapes de travail.

<http://vimeo.com/16657886>

### **Pistes de réflexion**

1. Quelles solutions sont avancées pour faciliter le traitement des espaces différents, de la masse des événements et pour donner de la cohérence et de l'unité au spectacle ?

Ces solutions visent-elles à produire l'illusion réaliste des événements ou constituent-elles des conventions, des symboles ? Lesquels parmi ces procédés vous semblent-ils relever de l'influence du théâtre élisabéthain ? De l'influence du cinéma et de la modernité ? Du théâtre antique ?

2. Thomas Jolly s'interroge sur la « théâtralité ». On définira ce terme, en recourant par exemple à un dictionnaire du théâtre (le Pavis ou le Corvin). Dans le cadre du programme de première, texte et représentation, on pourra avec profit opposer cette réflexion du metteur en scène sur la théâtralité, la convention à des textes de Diderot, d'Aubignac ou Antoine sur l'illusion théâtrale, et l'associer à des textes de Brecht.