

## Après la représentation

## Pistes de travail

## AVANT-PROPOS

La méthode proposée se fixe les objectifs suivants :

- analyser la représentation comme un texte spectaculaire, un objet à part entière qui inclut le texte de l'auteur comme un des éléments de la représentation parmi d'autres ;
- élaborer des hypothèses sur la lecture que le metteur en scène a faite de l'œuvre et augmenter de la lecture proposée par le metteur en scène notre propre compréhension de l'œuvre. Notre parcours se propose d'amener les élèves :
- à se souvenir en images ;
- à écrire pour garder une trace de l'éphémère ;
- à construire du sens à partir des images.

La scénographie est apparue comme une entrée riche et porteuse.

La première partie aborde la scénographie du spectacle dans son évolution. Cette évolution rend compte de la progression du texte et de sa composition et permet d'aborder les grandes

thématiques de l'œuvre : le théâtre, la folie, le chaos, la condition humaine et le tragique.

Dans une deuxième partie, trois moments ou fragments de la représentation, sortes d'arrêt sur image, seront l'occasion d'une analyse affinée qui prolongera la réflexion amorcée dans la première partie.

Synthèse et Prolongements constituent des pistes exploitables pour les enseignants de lycée qui voudraient intégrer le travail autour du texte et de la représentation du *Roi Lear* dans une séquence plus vaste.

Les annexes sur la scénographie et son vocabulaire technique devraient permettre de mesurer l'enjeu de cette composante fondamentale du spectacle et permettre aux élèves de nommer ce qu'ils ont vu. Une dernière annexe propose une sitographie qui renvoie à diverses critiques de la mise en scène de Sivadier.

## LA SCÉNOGRAPHIE ET SON ÉVOLUTION AU COURS DE LA REPRÉSENTATION

Les impressions produites par un spectacle sont d'abord visuelles, l'œil prime sur l'oreille.

Pour analyser une représentation, il faut apprendre à regarder pour discerner, dans la polysémie des signes qu'elle met en place, ce qui fait sens pour chacun de nous et témoigne de la lecture particulière que le metteur en scène a faite de l'œuvre.

Il faut, après une représentation, décrire ce que l'on a vu comme si on devait s'adresser à un aveugle. C'est en s'habituant à ce travail systématique de description par le biais de la mémoire que l'on fera surgir un réseau de signes chargé de sens.

Ce n'est qu'après avoir achevé la description du spectacle dans sa matérialité que l'on pourra s'interroger sur les problématiques humaines mises en jeu et passer à des hypothèses d'ordre esthétique par la mise en perspective de ce qu'on a vu et de ce que l'on sait sur l'auteur et les grands courants de l'histoire du théâtre.

L'exhaustivité est impossible, surtout dans le cadre d'une étude en classe – forcément limitée dans le temps - et pour une œuvre aussi dense que *Le Roi Lear*. Il est souhaitable de privilégier les grands moments de modification de l'espace sans entrer dans les détails.

## Décrire

→ D'après vos souvenirs, décrivez les différentes phases de la scénographie au cours de la représentation. Ce travail sera effectué d'abord de manière individuelle, et sera suivi d'une mise en commun. On aboutira à un découpage en tableaux. Le résumé qui suit pourra servir de guide pour cette reconstruction.

## 1. On entre. Est-ce commencé ?

Un volume occupe une grande partie de la scène. Sorte de parallélépipède, il est recouvert d'un tissu rouge, gonflé par le vent ou par une soufflerie, qui semblerait prêt à s'envoler si des sangles en diagonale et des crochets ne le retenaient. Des gens en costumes contemporains sont sur

scène, parlent entre eux, bougent, regardent le public entrer.

Devant le mur de pierre, la scène est entourée de dizaines de « servantes »<sup>2</sup>, ces lampes posées sur un haut pied qui restent toujours éclairées dans les théâtres.

2. Une servante est un accessoire de théâtre. C'est une lampe posée sur un haut pied qui reste allumée quand le théâtre est plongé dans le noir, déserté entre deux représentations ou répétitions. Régulière, permanente, c'est elle qui veille lorsqu'il n'y a plus personne. Sivadier utilise les servantes comme on utilisait autrefois les quinquets.

## 2. En avant-scène devant la toile

Au début de la scène 1 de l'acte I, Kent, Lear, Edmond se tiennent à l'avant-scène. Lear déboule des gradins, il emmène ses filles l'une après l'autre faire leur déclaration d'amour filial sur le parallélépipède rouge. Bourgogne et France lancent leurs répliques

depuis les gradins, l'un à cour, l'autre à jardin. Les costumes sont contemporains et banalisés. Lear porte sur la tête une couronne de roi. Les deux sœurs quittent leurs vêtements, tailleur et costume, pour revêtir un robe princière en avant-scène.

## 3. La toile est retirée, le plateau de bois est découvert

À la fin du monologue d'Edmond et sur l'entrée de Gloucester (acte I, scène 2), les sangles qui retiennent le tissu sont détachées, comme on larguerait les amarres ; la surface se gonfle et s'agite, modulant des vagues et des ondes. Un technicien dégrafe les crochets, d'abord sur une partie puis sur toute la longueur, la toile s'envole, happée par le lointain. On découvre un plateau de bois en plan incliné. Un rideau rouge est placé en avant-scène dissimulant tout le centre et le fond de ce plateau.

Maintenant un nouvel espace dévolu au jeu des comédiens est créé. Il se décompose en deux espaces :

- ce que nous appellerons par commodité le

« plateau », formé de praticables constituant un sol uni en un plan incliné, tout en bois ;

- ce que nous convenons d'appeler le « hors plateau » mais qui appartient toujours à l'espace de jeu des comédiens, donc au lieu scénique. Il s'agit des espaces qui entourent le plateau de part et d'autre à cour et jardin et d'un espace étroit et allongé en avant-scène. En arrière du plateau, l'espace n'est pas visible à l'œil du spectateur car il se situe en contre bas, mais on le devine et on verra qu'il permet aux comédiens de circuler en faisant le tour du plateau.

C'est en bousculant le rideau puis en passant dessous que se font les entrées et sorties de la scène 2.

## 4. Le rideau rouge tendu sur des piquets fichés dans le sol recule

Des acteurs et techniciens exécutent très rapidement tous ces changements à vue. À l'arrivée de Lear, acte I scène 4, la presque totalité du plateau est découverte. Une chaise est posée au lointain.

## 5. Le rideau s'ouvre

À l'acte II, scène 1, Edgar ouvre le rideau qui ne tient plus qu'à un seul piquet et se répand au sol à cour, dévoilant le mur du fond du théâtre.

Simultanément des trappes se dessinent sur le sol, la lumière est verdâtre, le sol du plateau devient comme la façade projetée à l'horizontale du mur

du château de Gloucester, les trappes figurent les portes et/ou les fenêtres par lesquelles sortent et entrent les comédiens ; l'effet au Palais des Papes est saisissant car c'est la façade du Palais qui semble se projeter au sol. À la fin de l'acte II, les trappes se referment, Lear jette hors du plateau le rideau rouge et fait disparaître au lointain, derrière le praticable, la chaise.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

## 6. Le plateau est entièrement nu

Seuls les quinquets et les torches qui encerclent la scène s'allument au début de l'acte III pour s'éteindre à la scène 2. Au début de la scène 2, une lumière blanche tombe du ciel/cintres.

Sur le plateau vide et intensément éclairé, se découpent les silhouettes de Lear et du Fou comme perdues dans une immensité.

## 7. Les praticables s'écartent les uns des autres, le sol se fend

Au cours de la scène 2, à l'arrivée de Kent, on se rend compte que le plateau est constitué de plusieurs praticables montés sur roulettes, qui s'écartent les uns des autres, vraisemblablement manipulés par des acteurs/techniciens dissimulés derrière et sous les praticables.

Le praticable au lointain jardin se détache nettement des autres, des croisillons lumineux y sont projetés, il devient une salle du château de Gloucester pour la scène 3. Lear, le Fou et Kent restent allongés sur tout l'espace du plateau.

## 8. Les praticables poursuivent leur mouvement de séparation les uns des autres

Un espace vide entre deux praticables et en contrebas - n'oublions pas que les praticables, surtout ceux du fond sont rehaussés par rapport au sol de la scène - figure la cabane où les trois personnages trouvent refuge à la scène 4.

Un praticable au lointain cour est retourné de sorte que sa partie la plus haute est orientée vers les spectateurs. Edgar y apparaît, ainsi surélevé par rapport aux personnages en bas, dans le trou, entre les praticables.

## 9. Nouveau glissement des praticables

À l'arrivée de Gloucester, toujours scène 4, le trou se réduit, Gloucester installe une chaise « hors plateau » à l'avant-scène où la petite troupe, augmentée de Tom arrive. Ils quitteront la scène en contournant le plateau à la fin de la scène. La configuration du plateau est maintenant totalement bouleversée : plus d'unité, le sol est inégal, morcelé, avec des points hauts, d'autres bas. On peut passer

d'un praticable à l'autre en sautant, ou en utilisant des échelles ou des praticables en plan incliné.

À la scène 7 Gloucester se dresse au centre du plateau, au lointain et en hauteur, entravé de deux cordes immenses tendues entre cour et jardin ; c'est là qu'il est énucléé. Le serviteur se précipite sur Cornouailles depuis le public, Regane crie « entracte ».

## 10. En avant-scène et « hors plateau »

Comme au tout début de la pièce, Kent lit une citation de Montaigne.

Dans l'espace du plateau désormais inhospitalier, escarpé, dangereux, Gloucester court, tombe, se relève (acte IV scène 1). Un orchestre a été

installé sur le praticable au lointain cour. Le praticable au lointain jardin figure encore une fois une salle de château pour la scène 2 de l'acte IV. Dans un espace distinct constitué d'autres praticables se déroulent les scènes 3, 4, 5.

## 11. Les praticables à la face s'écartent

Ces praticables n'avaient pas encore bougé ; maintenant le plateau constitué des praticables a disparu, l'espace scénique est nu, les prati-

cables sont relégués tout au fond en désordre. C'est la scène 6, éclairée seulement par des projecteurs placés latéralement, les « contre ».

## 12. L'ébranlement

À la fin de la scène 1 de l'acte V, les praticables se mettent en mouvement dans un affreux vacarme et se dirigent droit sur les spectateurs. Sur chacun d'eux, les chefs de la guerre, Goneril

en tête, agitent des lampes torches : ils sont devenus chars d'assaut et la scène, le lieu de l'effroyable bataille. Les praticables-chars d'assaut se retirent.

## 13. Deux linceuls rouges ou l'ecclème antique

Ce mot désigne une machine qui permettait d'introduire, sur la scène des tragédies antiques, le corps des héros morts. Ici on traîne sur la scène depuis la coulisse au lointain deux linceuls rouges portant les corps de Goneril et

Regane (Acte V, scène 3). Le rideau rouge, disparu depuis la scène 1 de l'acte II, réapparaît au lointain et devient le linceul de Cordélia que tire Lear et qu'il dépose près des cadavres des deux sœurs.

## 14. La dernière image : l'escalier émerge du chaos

À la fin de l'acte V, un praticable se dresse à la face cour, comme un escalier depuis lequel Albany et Edgar prononcent les dernières répliques de la pièce.

**Construire du sens****Les références au théâtre élisabéthain, « ce 0 de bois »**

La particularité de Shakespeare qui a beaucoup gêné les tenants du classicisme est l'absence d'unité de lieu. On compte dix neuf changements de lieu dans *Le Roi Lear*.

La scène des théâtres élisabéthains était étroite et n'était pas en mesure de figurer de façon mimétique tous les lieux où l'action est censée se passer. Shakespeare le sait bien qui, dans *Henri V*, demande aux spectateurs par l'intermédiaire du personnage qui joue le Chœur : « Où pouvons nous entasser dans cet 0 de bois les casques qui semaient l'effroi dans l'air d'Azincourt ? ». Il est vrai que la scène comportait des aires de jeu simultanées et qu'on utilisait

des accessoires emblématiques : avant-scène pour duels, batailles, monologues, arrière-scène (alcôve fermée par un rideau) pour les scènes plus intimes, balcon où on suspend oriflammes et tapisseries pour figurer le rempart du château. Néanmoins, c'est par le texte que le spectateur identifie le lieu de l'action et son imagination fait le reste. Le texte suscite l'imaginaire ou le sollicite comme dans cette adresse directe du Chœur d'*Henri V* : « Exercez votre imagination : ainsi regardez au chanvre des agrès grimper les petits mousses... voyez les voiles de fil emportées par un vent invisible et furtif traîner les énormes coques à travers la mer ravinée. »

→ À partir de cette sommaire description, montrer que J.-F. Sivadier évoque le théâtre élisabéthain sans chercher à le reconstituer. Voir aussi pour compléter le propos, dans l'« Avant de voir le spectacle » de ce dossier, la rubrique : le théâtre élisabéthain > le monde du théâtre > la scène.

On pensera au plateau nu, à la matière bois, aux aires de jeu simultanées que procurent la

co-existence du plateau en bois et des lieux scéniques périphériques de part et d'autre du plateau, puis la séparation des praticables qui multiplie les aires de jeux, aux objets emblématiques notamment la couronne.

Tout comme Shakespeare, J.-F. Sivadier fait confiance au texte et suggère avec des moyens scénographiques simples, sans expliquer ni illustrer.

→ Rechercher dans l'interview de J.-F. Sivadier le passage où il s'explique sur ce sujet.

La violence psychologique et physique envahit la scène du *Roi Lear* ; on peut parler du théâtre shakespearien comme d'un théâtre de la cruauté. On pourra compléter le propos en se reportant, dans la première partie de ce dossier, à la rubrique :

le théâtre élisabéthain, l'influence de Sénèque. On sait que les scènes de torture étaient traitées avec réalisme : les acteurs se fournissaient en sang de bœuf et viscères, les vessies pleines de sang étaient cachées sous les vêtements, le bourreau faisait semblant de découdre les viscères. Parfois le vinaigre remplaçait le sang.

→ De quelles scènes particulièrement violentes vous souvenez vous ? Comment sont elles traitées par J.-F. Sivadier ?

**Vers la folie et le chaos**

J.-F. Sivadier et son équipe ont lu *Les deux corps du roi*, ouvrage de l'historien allemand Ernst Kantorowicz<sup>3</sup> qui explique qu'à l'époque de Shakespeare, le roi a un corps politique et un corps naturel. Le corps politique ne vieillit pas, ne se dégrade pas. Quand le corps naturel du roi meurt, le corps politique est transmis à l'héritier de la couronne. En abdiquant avant sa mort, Lear introduit un désordre qui met le royaume en état de guerre et le conduit à la folie. Cette erreur ou faute initiale est suivie par d'autres : il met l'amour de ses filles au cœur d'un enjeu politique, il renverse l'ordre générationnel en faisant de ses filles ses mères nourricières, (voir

la réplique du Fou, I, 4.), il refuse de reconnaître le bien-fondé des protestations de Kent à la scène 1 de l'acte I

L'intrigue parallèle de Gloucester procède du même renversement de l'ordre établi et contribue au déclenchement de la guerre et du chaos. En se trompant sur ses enfants, en préférant le bâtard au fils légitime, Gloucester permet aux forces du mal incarnées par Edmond de se déployer.

L'évolution de la scénographie montre un monde de plus en plus instable, fragmenté, chaotique qui traduit aussi bien l'action que l'état intérieur de Lear.

→ Montrer comment l'évolution de la scénographie de J.-F. Sivadier traduit le développement de la crise dans le drame de Shakespeare.

3. Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Gallimard, 1989. Réédition, avec *Frédéric II*, Gallimard, collection Quarto, 2000.

## La condition humaine en question

Ayant abandonné son corps royal, Lear va aller de dénuement en dénuement et faire l'expérience de son corps humain, de la souffrance, de l'abandon. Cette marche vers la connaissance passe par la folie et nous invite à voir en Lear plus qu'un personnage, une représentation de la condition humaine, une réincarnation du Job biblique. Mais Shakespeare écrit à la fin de la Renaissance quand le ciel chrétien s'est éloigné

des hommes, que l'optimisme humaniste qui fonde en l'homme toutes ses certitudes est ébranlé, quand le scepticisme gagne. Alors Sivadier peut bien voir et nous donner à voir Lear et son double, le Fou, comme de « petits roseaux pensants qui hurlent les pieds dans la boue vers un ciel vide » ainsi qu'il l'écrit dans la préface de l'édition traduite par P. Collin.

→ **Quel âge donnez-vous à Nicolas Bouchaud qui interprète Lear ? L'acteur change-t-il d'aspect au cours de la pièce et donne-t-il l'impression que le personnage vieillit ? Comment peut-on interpréter de tels choix ?**

→ **Comparez l'apparence d'Edgar sous l'identité de Tom et l'apparence de Lear quand ils se rencontrent à la scène 4 de l'acte III. Quels parallèles peut-on faire entre les deux personnages dans la pièce ?**

→ **Comment comprenez-vous le parti pris par le metteur en scène de la nudité de Lear et de la boue ?**

→ **Relever dans la scène 2 de l'acte I les paroles de Gloucester qui évoquent un monde instable et inquiétant.**



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

## Le tragique

Le voisinage des Fous et des Rois, de la bouffonnerie et de la tragédie, du grotesque et du sublime a choqué les classiques et enchanté les romantiques qui redécouvrent le génie de Shakespeare.

→ **Montrez comment registre tragique et registre comique s'interpénètrent dans la pièce.**

→ **La mise en scène de J.-F. Sivadier vous paraît-elle privilégier le grotesque ou le sublime ou ménager leur coexistence ?**

On peut remarquer que la coloration tragique, sensible essentiellement dans le jeu de Nicolas Bouchaud, s'installe à partir de l'acte IV et s'intensifie jusqu'à la fin (voir Décrire, rubrique 12 : la citation de l'eccyclème de la tragédie antique). Cette coloration repose également sur la musique : *King Arthur* de Purcell remplace la musique légère du début sifflotée par Edgar.

→ **Le tragique depuis Aristote et *Œdipe Roi* ne se définit-il pas avant tout par le retournement suprême qui fait passer l'homme du bonheur au malheur et lui fait douloureusement ressentir la fragilité de la condition humaine ?**



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

## ANALYSE DE FRAGMENTS

→ On pourra demander aux élèves de travailler par groupes afin d'arriver à une description plus exhaustive en rassemblant leurs souvenirs.

→ On leur demandera de proposer une ou plusieurs interprétations des éléments signalés. À cette fin, on pourra réutiliser sans le répéter le travail précédent.

La synthèse des travaux de groupes fera l'objet d'un compte rendu oral devant l'ensemble de la classe.

### Premier fragment : l'entrée dans la salle de spectacle et la scène 1

#### Avant le début du spectacle

On est surpris par le parallélépipède enveloppé de toile et par les gens qui sont sur le plateau. On a l'impression d'entrer dans un théâtre où le décor n'a pas encore été déballé, où les acteurs ne se sont pas costumés et ne se préparent pas à commencer. Pourtant le public ne pénètre pas dans le théâtre à leur insu, son arrivée ne semble pas les surprendre. Ils regardent tranquillement le flot des spectateurs gagner leurs places.

Un homme, qui s'affairait sur la toile, roule en avant-scène et annonce qu'il faut éteindre les portables, un instant après sans avoir changé de place ou d'attitude, il est Edmond et donne la réplique à Gloucester et à Kent interprété par une jeune femme en tailleur blanc.

Autant de signes de la volonté délibérée de rompre avec les conventions habituelles d'un début de spectacle.

Nous n'allons pas assister à un spectacle qui cherche à créer l'illusion que quand « ça » commence, nous ne sommes plus au théâtre mais devant un moment de la vraie vie, avec de vraies personnes revêtues des habits qui conviennent à leur statut social et à leur époque. Nous allons au contraire assister à un moment de théâtre qui affiche sa théâtralité, de théâtre en train de se faire, qui se construit sous nos yeux comme instant de théâtre pur.

Le message adressé à la salle concernant les

téléphones n'a pas été préalablement enregistré. L'acteur qui interprète Edmond nous signifie qu'il fait son métier d'acteur, qu'il peut s'occuper de l'installation du décor, de l'organisation de la salle, et jouer Edmond ; il ne cherche pas à faire croire qu'il est un certain Edmond, fils bâtard du comte de Gloucester, qui aurait vécu dans l'Angleterre d'autrefois.

Kent est un personnage de théâtre, l'actrice qui l'interprète prête sa voix et son corps au personnage de papier, elle n'est pas Kent ; le fait qu'elle soit une femme l'affirme clairement. Ce sera la même remarque pour Régane interprétée par un homme. Dans cette non adéquation du sexe de l'acteur et de celui du personnage, faut-il voir une allusion aux acteurs de l'époque de Shakespeare ?

Nicolas Bouchaud pour sa part, n'a pas l'âge du rôle et ne semble pas être le père de Goneril, interprétée par une actrice sensiblement du même âge.

→ Retrouver les passages de leur interview respective où J.-F. Sivadier et Pascal Collin évoquent l'âge de l'acteur du rôle titre.

Quant aux lampes posées sur pied et entourant la scène, elles évoquent les torches éclairant le château mais ce sont aussi « les servantes » qui deviennent quinquets de rampe en avant-scène et nous rappellent que nous sommes au théâtre.

#### Le commencement de la pièce

Lear commence à parler depuis les gradins, Bourgogne et France sont debout dans les travées au milieu du public. On retrouvera ce procédé à différents moments de la pièce, notamment quand le serveur sautera du public sur la scène demandant qu'on cesse l'énucléation de Lear. À ce moment, le phénomène d'illusion jouera en sens inverse et on se demandera si cet homme indigné n'est pas un vrai spectateur pris au jeu de la représentation, ne supportant plus la scène d'horreur. L'absence de costumes identifiables renforce ce trouble.

La distance qui sépare le public de la scène

est mise à mal. Le public par ce procédé - et d'autres à venir comme diverse adresses aux spectateurs ou prises à partie du public - fait partie de ce qui est en train de se passer ici et maintenant.

→ Retrouver dans l'interview de J.-F. Sivadier ce qu'il dit à ce sujet.

L'une après l'autre, conduites par leur père, les filles montent sur la toile rouge. Le sol en est instable, elles avancent d'un pas mal assuré. Ce sol surélevé, en toile rouge, est mouvant et dangereux à l'image de cet instant dramatique qui va décider de leur avenir à toutes les trois

et qui va engager le drame. Quand Cornelia se retrouve seule et abandonnée sur cette immensité rouge, dans son petit blouson et sa robe noirs, l'image qu'elle nous offre est celle de la dérèglement et de l'effroi devant l'avenir menaçant.

### Élaborons des hypothèses

Ce grand corps rouge, animé de souffles qui en soulèvent la surface, est un organisme vivant. Sous la surface, les viscères et les abîmes de la psyché humaine, les pulsions organiques, la violence brute. C'est le théâtre qui va nous amener à plonger dans ces profondeurs quand la toile sera soufflée pour laisser place à l'espace où va se jouer le drame.

La chemise de Lear est du même rouge que la toile. Quelle symbolique dans cette couleur ? Est-ce celle du pouvoir ? Lorsque Lear dit : « Donnez moi la carte. Sachez que nous avons divisé notre royaume en deux... », une ombre qui peut figurer les contours d'une carte est projetée sur la toile. Ce monde dessiné sur la toile et enfoui sous elle est le monde de Lear, l'espace de son pouvoir royal. En se dessaisissant de son pouvoir monarchique, en dissociant son corps royal et son corps humain, il plonge le monde dans le chaos et lui dans la folie. La symbolique du rouge est, sans doute, ici, aussi celle de la folie.

Du point de vue du spectateur le théâtre est attente, attente de l'enfant qui écoute une histoire. Cette première scène et le début de

Le tissu s'enfle de vagues et place l'actrice dans un paysage de dunes désolées. L'image du grand parallélépipède, houle couleur de sang, intrigue. Au début du spectacle on en ignore la nature et la fonction ; il ne s'ouvrira qu'à la scène 2.

la deuxième - le monologue d'Edmond - traités comme un prologue, avant que le rideau ne se lève vraiment sur une histoire « pleine de bruits et de fureur », installe scéniquement l'attente contenue dans le texte en même temps que sont donnés simultanément les départs des deux intrigues parallèles, celle de Lear et ses filles, celle de Gloucester et ses fils.

Un peu avant que la toile ne se lève, les deux sœurs quittent leurs vêtements, tailleur et costume, pour être revêtues par leur mari d'une robe princière, en avant-scène. Le théâtre peut commencer, mais nous savons que nous sommes au théâtre et nous avons compris aussi que ce qui va se proférer sur ce plateau et qui a été écrit il y a quatre siècles, se profère pour nous, spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle, parce que c'est bien pour nous que les acteurs, sous la direction du metteur en scène, ont travaillé et jouent ce soir. Goneril et Regane se retirent dans leur grande robe mais abandonnent en avant-scène le tailleur et le costume qui les recouvraient : notre époque contemporaine n'est pas évacuée, il en reste au moins cette trace.

### Deuxième fragment : la tempête, acte III scène 2

Le plateau est entièrement nu, une lumière blanche tombe du ciel/cintres. Sur le plateau vide et intensément éclairé se découpent les silhouettes de Lear et du Fou comme perdues dans une immensité. On commence à entendre des bruits étranges produits par les acteurs, souffles, sifflements, craquements, mugissements... Les silhouettes vacillent, les bruits s'intensifient, ils émanent toujours des deux acteurs. Ils sont bousculés par le vent qu'ils produisent avec leur propre souffle, trempés par la pluie dont ils font entendre le bruit et cela dure longtemps, longtemps avant que Lear ne s'écrie : « Soufflez vents, à vous crever les joues ! Hurlez ! Balayez tout ! ». Plus tard, à l'entrée de Kent, la bande son relaiera la soufflerie humaine et le grognement de Lear deviendra clairement bruit du tonnerre répercuté par les micros.

Ce traitement de la célèbre scène de la tempête est stupéfiant. J.-F. Sivadier opte pour un choix minimaliste qui rompt avec la tradition.

→ **Faites une recherche sur le bruitage dans le théâtre élisabéthain.**

On sait que le bruit du vent était obtenu en faisant tourner des pales en bois, celui du tonnerre en faisant rebondir un boulet de canon dans une longue caisse au plancher inégal fait de lattes.

À l'époque romantique, Shakespeare est salué comme le grand maître du théâtre et Lear devient la pièce préférée des romantiques amoureux des orages, des paysages désolés et des ruines gothiques. La machinerie se développant et se modernisant, l'orage du *Roi Lear* ne cesse d'être de plus en plus effrayant. Cette scène, sinon muette du moins sans dialogue dans la mise en scène de Sivadier, relève de la pantomime.

→ **Recherchez le sens de ce terme. Reportez vous à la pantomime des comédiens à l'acte III scène 2 d'*Hamlet*.**

En ce sens cette scène est une citation du théâtre shakespearien, un hommage discret rendu

à l'homme de théâtre de l'époque élisabéthaine. Lear et le Fou, réduits à l'état de pantins désarticulés et balayés par le vent comme fétus de paille, disent avec les corps la petitesse et la fragilité humaine face aux éléments déchaînés. Ils disent la déréliction de ceux que Dieu a abandonnés et sur lesquels il souffle sa colère.

Le traitement minimaliste de cette scène réussit à être vraiment oppressant, précisément justement parce qu'il néglige la surcharge technique qui détournerait sans doute l'attention du spectateur de ces « petits roseaux pensants ». En contraste avec le déchaînement cosmique, il faut que le spectateur ressente « le silence éternel des espaces infinis » qui n'apportent pas aux pantins désarticulés

qui peuplent le plateau l'aide qu'ils semblent réclamer par leur faiblesse, leur impuissance. Le vacarme cosmique ne signifie finalement que l'incapacité des dieux à apporter une réponse aux questions qu'on leur pose ; c'est pourquoi il importe tant que l'attention reste sur ces êtres qui, par la détresse même de leurs corps brisés, posent ces questions dans le vide.

La tempête prend naissance non pas hors des êtres humains mais en eux, comme si elle était autant intérieure qu'extérieure, aussi intime que cosmique. La folie des éléments devient alors le reflet des passions humaines ; le chaos de la nature traduit le chaos du désordre politique et social instauré par la démission du Roi. À moins que le chaos cosmique ne soit lui-même produit par le chaos humain.

Sur le plafond qui couvrait l'arrière-scène du théâtre du Globe, sont peints les signes du zodiaque. Le monde astral et le monde cosmique sont convoqués sur le théâtre qui, dans son microcosme, est en mesure de rendre compte du macrocosme. Le théâtre de Shakespeare témoigne de correspondances entre le cosmos et l'intériorité humaine ; la mise en scène de Sivadier rend sensible cette porosité.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

### Troisième fragment : la falaise de Douvres, acte IV scène 6

Gloucester, après qu'on lui a arraché les yeux, conduit par son fils qui se fait passer pour fou, veut se suicider en se jetant d'une falaise. Il a atteint le fond de la misère. Le dialogue est comme un texte didascalique qui induit le jeu des acteurs. Gloucester lève la jambe : « Il me semble que le sol est plat ». Quand Edgar l'aura convaincu qu'il est bien au bord de la falaise, Gloucester se jettera dans le vide et ne fera que tomber de sa hauteur sur le sol.

Le texte induit la pantomime, le paysage décrit par Edgar sert de partition à la pantomime. Les acteurs s'y adonnent. L'acteur qui joue Gloucester joue l'aveugle, l'acteur qui joue Edgar joue un homme qui joue le fou. L'acteur imite avec ses mains des pas qui s'éloignent, module sa voix pour donner à Gloucester l'illusion que son compagnon est proche ou loin de lui.

Edgar crée un monde imaginaire par la seule magie des mots. C'est un moment de théâtre unique qui constitue une mise en abyme de la dramaturgie shakespearienne : comme Edgar le fait pour Gloucester, Shakespeare, pour les spectateurs de son théâtre, crée un paysage sur une scène vide.

La scène se doit donc d'être vide.

On se souvient qu'avant cette scène l'espace est

totallement déconstruit : failles et trous entre les praticables de différentes hauteurs. Pour la scène 6, tous les praticables sont repoussés pour dégager totalement le plateau qui se confond avec le revêtement de sol de la scène de la Cour d'honneur. La lumière privilégie ce sol éclairé par les « latéraux » posés à terre.

Gloucester se jette sur le sol après avoir prononcé un discours solennel : « O vous dieux tout puissants/je renonce à ce monde... » ; l'acteur tombe lourdement au sol dans une posture pitoyable et grotesque : « mais je suis tombé ou pas ? ».

Le grotesque suit le sublime, le suicide se réduit à la pantomime. Du suicide nous n'en avons eu que le signe, la pantomime joue les signes. Ce qui se joue est une parabole sur le théâtre et sur la fragilité de la puissance et du bonheur humains. Gloucester rejoint Lear dans son dénuement absolu, tous deux vont maintenant évoluer sur une scène totalement vide où aura même disparu le plateau de bois qui constituait une scène plus petite posée sur la scène plus grande. On peut se demander alors si la scénographie de J.-F. Sivadier ne convoque pas les deux scènes en jeu chez Shakespeare, celle du théâtre et celle du monde.

## SYNTHÈSE ET PROLONGEMENTS

### Quelle esthétique pour cette représentation ?

La mise en scène de Sivadier apparaît à la fois en rupture avec le traitement classique de la pièce (en particulier en ce qu'elle manifeste une certaine épure qui justement se refuse à « expliquer et illustrer » et fait ressortir la force du texte) et en recherche constante de racines plus originelles, à travers un jeu de références sous diverses formes : textuelle avec Montaigne, visuelle avec les allusions au théâtre élisabéthain.

L'artificialité assumée et étalée du théâtre installe un monde sur une scène. Sivadier refuse tout naturalisme de la mise en scène pour mieux élargir la portée de la pièce en soulignant que la pièce de Shakespeare n'est pas la chronique fictive d'une période historique donnée, mais bien un questionnement sur l'homme sous tous ses aspects. Témoins de ce refus du naturalisme : l'espace

de jeu qui entoure la scène, la présence des comédiens à l'entrée des spectateurs, la prise en compte de l'espace du public, des rôles masculins interprétés par des femmes (et inversement), l'âge des comédiens, une même actrice interprétant Cordelia et le fou, le travail de Nicolas Bouchaud sur la voix. En effet dérangement, visiblement pas naturelle par son caractère parfois traînant et sa tendance à lancer des appels qui restent sans réponse, sa voix renvoie à un personnage un peu perdu ; elle fait ressortir le côté tantôt risible, tantôt touchant par le sublime bafoué, qui constituent l'interprétation du personnage de Lear.

On soulignera le souci du metteur en scène pour offrir un théâtre populaire, qui s'adresse au public le plus large en tentant d'utiliser des signes simples et des images efficaces.

### Prolongements

On pourrait parfaitement choisir de travailler, selon la même méthode de description puis de construction du sens, à partir non plus de la scénographie dans son ensemble mais à partir d'éléments comme le son, la lumière, les costumes, les objets : la couronne de Lear, la chaise, la boue, les masques portés par les personnages anonymes (chevaliers, serviteurs) ou encore la couleur rouge.

On peut aussi demander aux élèves d'analyser d'autres fragments que ceux qui figurent dans le dossier, notamment la formidable scène de la bataille ou celle de l'énucléation qui interrogent toutes deux la mise en scène de la violence.

On pourra enfin inviter les élèves à rechercher des images scéniques d'autres mises en scène <sup>4</sup>. L'observation et la comparaison pourront aboutir à un classement de ce type :

- celles qui multiplient les signes qui renvoient au réel « historique » de l'époque de Lear

(historicité, souci du détail) ;

- celles qui jouent sur un déplacement dans le temps ou même l'anachronisme (réactualisation ou modernisation) ;
- celles qui mettent en valeur les éléments symboliques (couleurs, formes, abstraction symbolique, références picturales) ;
- celles qui soulignent, comme Sivadier, la « théâtralité » le pur plaisir du jeu théâtral en montrant le théâtre en train de se « faire », ici et maintenant.

Pour aller plus loin dans la réflexion sur l'entrée par la scénographie : recherche sur les grands scénographes et les évolutions qu'ils ont apportées (André Antoine, Constantin Stanislavski, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Josef Svoboda, Jacques Polieri). Dossier documentaire et compte-rendu oral.

On pourra, pour ce dossier, se reporter à la bibliographie suivante :

- Georges Banu, *Yannis Kokkos, Le Scénographe et le héron*. Le temps du théâtre / Actes Sud, 2004 ;
- Dany Poché, *10 rendez-vous en compagnie de Yannis Kokkos*, Actes Sud – Papiers / Anrat, 2005 ;
- Denis Bablet, *Les révolutions scéniques du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Ed. Société Internationale d'art, 1975 ;
- Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Ed. Atar, 1921 ; réédition en 1988 dans *Œuvres complètes*, t. III, L'Âge d'Homme ;
- Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, suivi de *Souvenirs de Craig*, entretien avec Peter Brook et Natasha Parry, Circé, 1999 (réédition) ;
- Edward Gordon Craig, *Le Théâtre en marche*, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1964.

4. Voir en annexe quelques indications de sites où trouver photos et vidéos pour effectuer cette comparaison.

## À propos de Shakespeare

Pour mémoire, on rappellera le retour toujours utile à *Racine et Shakespeare* de Stendhal<sup>5</sup>. L'étude de Shakespeare enfin peut amener à une réflexion sur le **tragique contemporain**. On se référera aux ouvrages de Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Points Seuil, 1967 et de George Steiner, *La mort de la tragédie*, Folio Essais, 1961. Une comparaison entre le *Roi Lear* et *Fin de Partie* de Beckett est éclairante. On consultera à ce sujet l'excellent ouvrage

de J. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Marabout Université 1965. On trouvera une bibliographie complète sur le tragique sur le site de *Fabula* : [http://www.fabula.org/atelier.php?Bibliographie\\_la\\_notion\\_de\\_tragique](http://www.fabula.org/atelier.php?Bibliographie_la_notion_de_tragique). On pourra également consulter une bibliographie sur Shakespeare (œuvres et ouvrages critiques) sur <http://www.societefrancaishakespeare.org/document.php?id=94>.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

Nos remerciements chaleureux à Jean-François SIVADIER, à toute l'équipe du Festival d'Avignon qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

### Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre  
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)  
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil, directeur de la collection nationale « Théâtre Aujourd'hui »

### Auteurs de ce dossier

Danielle MESGUICH  
Anne-Marie BONNABEL

### Directeurs de la publication

Alain BALTAYAN, Directeur du CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille  
Nicole DUCHET, Directrice du CRDP de l'Académie de Paris

### Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE, CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille  
Vincent LÉVÉQUE, CRDP de l'Académie de Paris

### Responsable de collection

Vincent LÉVÉQUE

### Chargé de projet

Éric ROSTAND

### Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS  
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture, l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée* et sur <http://www.crdp-aix-marseille.fr>, rubrique arts et culture, l'accompagnement du CRDP d'Aix-Marseille sur le thème « texte et représentation »

5. Texte disponible sur le site de la BNF à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6931h>

## Annexes

### ANNEXE 1 : DIFFÉRENTES TRADUCTIONS DE LA PREMIÈRE TIRADE DU ROI LEAR (ACTE I SCÈNE 1)

<p><i>The Tragedy of King Lear</i> - (anglais modernisé) Bouquins - Robert Laffont - 2000 -</p>	<p>Traduction de LeTourneur - 1776 - Col. des grands classiques étrangers</p>	<p>Traduction S.Bing et Jacques Copeau Union latine d'Éditions - 1939 -</p>
<p>Meantime we shall express our darker purpose. Give me the map there. Know that we have divided In three our kingdom, and 'tis our fast intent To shake all cares and business from our age, Conferring them on younger strengths while we Unburdened crawl toward death. Our son of Cornwall, And you, our no less loving son of Albany, We have this hour a constant will to publish Our daughters' several dowers, that future strife May be prevented now. The princes France and Burgundy - Great rivals in our youngest daughter's love - Long in our court have made their amorous sojourn, And here have to be answered. Tell me, my daughters - Since now we will divest us both of rule, Interest of territory, cares of state - Which of you shall we say doth love us most, That we our largest largest bounty may extend Where nature doth with merit challenge ?</p>	<p>Nous cependant, nous allons manifester ici nos plus secrètes résolutions. Qu'on place la carte sous mes yeux. Sachez que nous avons divisé notre royaume en trois parts. Des motifs qui nous déterminent, le premier est de soulager notre vieillesse du poids des affaires et des soins publics, pour le déposer sur des têtes plus jeunes et plus fortes, tandis que nous, allégé de ce fardeau, nous nous traînerons en paix vers notre tombeau. — Cornouailles, mon fils, et vous, Duc d'Albanie qui n'aimez pas moins votre père, notre volonté est décidée à assigner publiquement en ce jour à chacune de nos filles sa dot, afin de prévenir par là tous débats dans l'avenir. Les princes de France et de Bourgogne, rivaux illustres dans la recherche de notre plus jeune fille, ont fait un long séjour à notre cour, où les retient l'amour ; il faut enfin répondre à leur demande. — Parlez, mes filles ; puisque nous avons résolu d'abdiquer en cet instant même les rênes du gouvernement, de remettre en vos mains les droits de nos domaines et les soins de l'État, dites-moi quelle est celle de vous dont son père pourra se vanter d'être le plus aimé. Notre bienveillance versera ses plus riches dons sur celle dont le bon naturel et la reconnaissance les méritera le plus.</p>	<p>Cependant, nous allons faire connaître notre secret dessein. Qu'on m'apporte la carte. Sachez que nous avons fait trois parts de notre royaume ; et nous sommes fermement décidé à écarter de notre grand âge les soucis, les affaires, pour les confier à des forces plus jeunes, tandis que délivré du fardeau nous nous acheminerons péniblement vers la mort. Notre fils Cornouailles, et vous, notre non moins dévoué fils Albany, nous accomplissons en cette heure notre inébranlable volonté de rendre public ce que nous donnons en dot à nos filles, afin que dès à présent tout désaccord soit évité à l'avenir. Les princes de France et de Bourgogne, en grande rivalité pour la main de notre plus jeune fille, depuis longtemps ont fait de notre cour leur amoureux séjour, et nous avons ici à leur donner réponse. Dites-moi, mes filles, puisque le moment est venu où nous voulons nous dépouiller à la fois de notre autorité, de nos droits territoriaux, des droits de l'État, laquelle de vous dirons-nous qui nous aime le plus ? Afin que nos largesses trouvent leur plus grande mesure là où c'est le Coeur qui fait le droit de la requête.</p>

## ANNEXE 2 = ACTE I - SCÈNE 1

[...]

Lear – Et maintenant, nous allons exposer au grand jour nos projets conservés dans le plus grand secret. Donnez-moi la carte. Sachez que nous avons divisé notre royaume en trois, et qu'il est de notre ferme intention de soulager notre âge du soin et des affaires du pays, d'en charger de plus jeunes forces, tandis qu'allégés de ce fardeau nous nous traînerons vers la mort. Notre fils de Cornouailles, et vous, notre fils d'Albany, qui ne nous aime pas moins, nous avons à cette heure l'inflexible volonté de déclarer publiquement les dots de nos filles afin de prévenir, dès maintenant, toute dissension future. Les princes de France et de Bourgogne, grands rivaux pour le cœur de notre plus jeune fille, et qui ont fait à la cour un long séjour amoureux, recevront en même temps leur réponse. Dites-moi mes filles, puisque nous voulons maintenant nous défaire tout à la fois du pouvoir, des droits sur nos terres et des charges de l'État, de laquelle allons-nous pouvoir dire qu'elle nous aime le plus, afin que notre plus généreuse bonté s'étende là où le mérite le dispute à la nature. Goneril, tu es l'aînée. Parle en premier.

Goneril – Sire, je vous aime plus que les mots ne peuvent l'exprimer, plus fort que la vue, l'espace, la liberté, au-delà de toute estimation, de tout ce qu'il y a de riche ou de rare au monde, pas moins que la vie avec la grâce, la santé, la beauté, l'honneur autant qu'un enfant a jamais aimé, qu'un père le fut jamais, d'un amour qui rend le souffle muet et la parole vaine, plus que toute expression du plus, et plus encore, je vous aime.

Cordélia, *à part* – Que pourra dire Cordélia ? Aime et tais-toi.

Lear – De toute cette région, depuis cette ligne-là jusqu'à celle-ci, avec ses forêts ombreuses et ses plaines grasses, ses rivières poissonneuses bordées de vastes prairies, nous te faisons la souveraine. Que les générations issues de toi et d'Albany en jouissent éternellement. Que dit notre seconde fille, notre bien aimée Régane, épouse de Cornouailles ? Parle.

Régane – Sire, je suis faite du même métal que ma sœur, et je m'estime au même prix. Au plus profond de mon cœur, j'ai trouvé qu'elle disait les mots mêmes de mon amour, tel qu'il est. Mais ce qu'elle en a dit est trop court, et c'est ainsi que moi, je vous dis que je suis l'ennemie des plaisirs et de toutes les joies que le siège le plus exquis des sensations peut promettre et que ma seule félicité réside dans l'amour de Votre Majesté.

Cordélia, *à part* – Te voilà bien, pauvre Cordélia.  
Et puis non, pas si pauvre ; car je suis sûre que mon amour est plus riche que mes mots.

Lear – À toi et aux tiens, en perpétuel héritage,  
voilà ce vaste tiers de notre beau royaume,  
dont l'étendue, l'opulence et les agréments  
n'ont rien à envier au lot de Goneril...  
Mais à présent, notre joie, bien que la dernière  
et la plus petite, pour le jeune désir de laquelle  
le lait de France et le vin de Bourgogne rivalisent,  
que peux-tu dire pour tirer un troisième lot  
qui soit plus riche encore que celui de tes sœurs ?  
Alors ?

Cordélia – Rien, Monseigneur.

Lear – Rien ?

Cordélia – Rien.

Lear – Ouais. Rien ne peut sortir de rien. Essaie encore.

Cordélia – Malheureuse que je suis, je ne peux hisser  
mon cœur jusqu'à ma bouche. J'aime Votre Majesté  
comme je le dois, ni plus ni moins.

Lear – Comment, comment, Cordélia ? Rectifie un peu ton discours  
si tu ne veux pas ruiner toutes tes chances.

Cordélia – Mon cher seigneur,  
vous m'avez mise au monde, vous m'avez élevée, vous m'avez aimée.  
Et moi, en retour, je rends à ces devoirs ce qui leur est dû.  
Je vous obéis, je vous aime et plus que tout je vous révère.  
Pourquoi mes sœurs ont-elles des maris, si elles disent  
qu'elles n'aiment que vous seul ? Un jour,  
si j'ai le bonheur de me marier, le seigneur dont la main  
prendra ma promesse emportera avec lui  
la moitié de mon cœur, la moitié de mon inquiétude et de mon respect.  
Jamais je ne me marierai comme mes sœurs,  
pour n'aimer que mon père.

Lear – C'est vraiment ton cœur qui parle ?

Cordélia – Oui mon cher seigneur.

Lear – Si jeune et si insensible ?

Cordélia – Si jeune monseigneur, et si vraie.

Lear – Bien. Parfait. Que ta vérité te serve donc de dot.  
Car par l'éclat sacré du soleil,  
par les mystères d'Hécate et de la nuit,  
par les révolutions des corps célestes  
de qui nous tenons l'existence et par qui nous cessons d'exister,  
ici même je renie mes devoirs de père,  
les liens et les droits du sang,  
et je te déclare, dès cet instant et pour toujours,  
étrangère à mon cœur et à ma personne.  
Le Scythe barbare, ou celui qui dévore ses propres enfants  
pour satisfaire sa faim, trouveront dans mon cœur  
autant d'hospitalité, de secours et de compassion  
que toi, qui fus un jour ma fille.

[...]

## ANNEXE 3 = ACTE III - SCÈNE 6

[...]

Edgar – Frateretto m'appelle, et me dit que Néron pêche à la ligne dans le lac des enfers. Prie, innocent, et prends garde au démon puant.

Le Fou – S'il te plaît, oncle, dis-moi si un fou est un bourgeois ou un gentilhomme.

Lear – Un roi, un roi.

Le Fou – Non, c'est un bourgeois qui pour fils un gentilhomme. Car il est bien fou, le bourgeois qui voit son fils devenir gentilhomme avant lui.

Lear – En avoir mille, avec des broches rouges enflammées qui fondent sur elles en sifflant !

Edgar – Le démon puant me mord les fesses.

Le Fou – Il est fou celui qui croit à la gentillesse d'un loup, à la santé d'un cheval, à l'amour d'un garçon ou au serment d'une pute.

Lear – C'est décidé, je les traduis en justice, à l'instant même.  
(à Edgar) Assieds-toi là, juge de grand savoir.  
(au fou) Et toi, l'homme sage, ici. À nous maintenant, renardes...

Edgar – Regardez comme elle se tient et qu'elle nous regarde ! Veux-tu, madame, faire de l'œil à ton procès ?  
Passe le flot, Bessy, pour être toute à moi

Le Fou – Sa coquille a une fuite  
Tu penses bien qu'elle ne va pas  
Accourir à ton invite  
Quand elle a ses ragnagnas

Edgar – Le démon puant tourmente Pauvre Tom par la voix d'un rossignol. Hoppedance crie dans le ventre de Tom pour avoir deux harengs salés. Ne gargouille pas, ange des enfers, je n'ai rien à te donner.

Kent – Ça ne va pas, sire ? Ne restez pas ainsi médusé.  
Voulez-vous vous allonger, vous reposer sur des coussins ?

Lear – Je veux les voir jugées d'abord. Exposez les preuves à charge.  
(à Edgar) Toi, avec ta robe de juge, va prendre place.  
(au Fou) Et toi, son alter ego dans l'équité, siège à ses côtés.  
(à Kent) Tu fais partie du jury. Assieds-toi aussi.

Edgar – Procédons selon l'ordre.  
Dors-tu, veilles-tu, joyeux berger ?  
tes moutons sont dans le blé  
Mais si tu souffles fort dans ton sifflet  
tes moutons reviendront hors de danger  
Tous les chats de l'enfer sont gris.

Lear – Faites-la comparaître en premier. C'est Goneril. J'en fais ici le serment devant cette honorable assemblée, elle a botté le cul au pauvre roi son père.

Le Fou – Approchez-vous, la madame. Votre nom est-il Goneril ?

Lear – Elle ne peut le nier.

Le Fou – Mille pardons, je vous avais prise pour un fauteuil.

Lear – En voilà une autre dont le regard en biais dit assez  
de quelle grandeur d'âme est fait son cœur. Arrêtez-la !  
Aux armes, aux armes, fer et feu ! La corruption est dans la place !  
Juge félon, pourquoi l'as-tu laissé s'échapper ?

Edgar – Bénis soient tes cinq sens.

Kent – Ô Sire ! Par pitié ! Où donc est cette patience  
que vous vous êtes si souvent fait fort de conserver ?

Edgar, *à part* – Mes larmes commencent à prendre trop clairement son parti.  
Elles vont gâcher ma comédie.

Lear – Et tous ces petits cabots là,  
Perfide, Livide et Gentillette, qui m'aboient dessus.

Edgar – Tom va leur faire les gros yeux : du large, sales roquets !  
Que ta gueule soit blanche ou noire  
Que tu tues par tes mâchoires  
Bulldog lévrier bâtard  
Chihuahua ou Saint-Bernard  
Queue coupée ou queue en l'air  
Tom va te faire des misères  
Quand Tom entre dans la danse  
Les chiens fuient de toute urgence  
Dou, di, di, di. *Stop it !* Venez, allons dans les festivals, sur les foires, les marchés. Pauvre  
Tom, ta chopine est à sec.

Lear – Et maintenant, disséquons Régane et voyons ce qui se passe du côté de son cœur. Y a-t-il  
une cause naturelle à l'origine de ces cœurs de pierre ? (*à Edgar*) Vous, monsieur, je vous  
prends comme un de mes cent. Il y a seulement que je n'apprécie pas le style de vos habits.  
Vous me direz que c'est le style persan, mais allez vous changer.

Kent – Maintenant, mon cher seigneur, allongez-vous ici et reposez-vous un moment.

Lear – Ne faites pas de bruit, ne faites pas de bruit, tirez les rideaux. Bien, bien, bien. Nous irons  
souper dans la matinée. Bien, bien, bien.

*Il s'endort*

Le Fou – Et je me mettrai au lit à midi.

[...]



## ANNEXE 4 = ENTRER PAR LA SCÉNOGRAPHIE

## La notion d'espace

Théâtre signifie en grec le « lieu d'où l'on voit », le mot spectacle renvoie à la racine latine du verbe voir.

La scénographie est à proprement parler l'écriture de la scène. C'est pourquoi la représentation d'une pièce de théâtre constitue ce qu'on a pu appeler un « texte spectaculaire », éphémère dans sa forme, qui vient en complément du texte écrit. Le texte écrit traverse le temps mais il y a autant de textes spectaculaires que de mises en scène différentes d'un même texte.

Adolphe Appia, metteur en scène et théoricien du début du XX<sup>e</sup> siècle, définit la mise en scène comme « l'art de projeter dans l'espace ce que l'auteur dramatique n'a pu projeter que dans le temps. » L'espace est bien constitutif du théâtre.

**La scénographie** est une pratique artistique qui a pour objet la conception et la mise en forme des espaces de la représentation. De ce fait elle organise la vision que le spectateur a de la scène, elle pense la gestion du regard du spectateur, ses points de vue, sa proximité avec l'aire de jeu.

La scénographie englobe le décor mais ne s'y réduit pas, elle comprend :

- le type de lieu, la taille du théâtre, le rapport scène-salle (de proximité ou d'éloignement, de frontalité ou de bifrontalité) ;
- la lumière, déterminante dans le traitement de l'espace au théâtre, chaude ou froide, douce ou violente, tamisée ou crue... ;
- le son : la bande son qui peut comprendre bruitage et musique fait sens par rapport à l'image sur laquelle on la met. Constitutif de l'espace sonore, le son est primordial pour susciter des atmosphères ou des états d'âme ;
- le décor constitué de l'ensemble des éléments apportés sur la scène ;
- les costumes ;
- les objets ou accessoires.

Le metteur en scène pense la scénographie avec l'aide de son scénographe.

**Lieu et scénographie**

Le scénographe prend en compte le lieu dans lequel le spectacle doit se dérouler, il l'englobe dans son projet.

Or *Le Roi Lear* dans la mise en scène de Jean-François Sivadier a été créé le 21/07/07, à Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, lieu historique, non théâtral, devenu lieu mythique du théâtre depuis 1947. J.-F. Sivadier dit à propos de la Cour d'honneur : « Je voulais y venir avec un vrai désir... En assistant l'an dernier à quelques répétitions des *Barbares*, j'ai été surpris de l'osmose entre l'espace du public et celui du plateau, et du rapport entre l'intime et l'immensité, ce qui est un des grands thèmes du *Roi Lear* ».

Ce dossier est réalisé à partir du spectacle vu à Avignon. Il est probable que les impressions reçues soient modifiées en fonction du lieu dans lequel sera présenté le spectacle. L'ouverture de la scène est à Avignon de 40 mètres, elle est de 20 mètres au théâtre des Amandiers de Nanterre. Le nombre de spectateurs à Avignon voisine les deux mille contre neuf cents à Nanterre. Enfin le plein air, la voûte étoilée et le mur du Palais constituent un décor naturel.

## ANNEXE 5 - QUELQUES TERMES TECHNIQUES POUR PARLER DE SCÉNOGRAPHIE

On a sélectionné ici, sans entrer dans le détail, les termes dont les élèves auront besoin pour traduire en mots leurs souvenirs du spectacle du *Roi Lear* dans la mise en scène de J.-F. Sivadier.

**Le théâtre** renvoie généralement à l'ensemble du bâtiment destiné à recevoir des représentations théâtrales.

**La salle** est le lieu réservé aux spectateurs. On parle de rapport scène-salle pour évoquer le rapport qui s'établit entre les acteurs et le public.

**Le lieu scénique** est l'espace matériellement défini où évoluent les comédiens, souvent appelé simplement la scène.

**Le plateau** est le sol même de la scène et par synecdoque désigne également la scène.

**Les coulisses** sont l'espace hors de la vue des spectateurs où les comédiens se tiennent lorsqu'ils sont sortis de scène ou avant d'y entrer.

**Le jardin** désigne la partie gauche de la scène si on se place du point de vue des spectateurs.

**La cour** désigne la partie droite de la scène si on se place du point de vue des spectateurs.

**La face** est la partie de la scène la plus proche des spectateurs. On « descend à la face ».

**Le lointain** en est la partie la plus éloignée. « On remonte au lointain ».

**Le lieu scénique** peut comporter une **avant-scène** ou **proscenium**, partie de la scène qui s'avance vers le public et une **arrière-scène** selon la configuration du théâtre.

**Le lieu scénique** peut être délimité par un **cadre de scène** ou s'étendre jusqu'aux murs du théâtre, c'est le cas du *Roi Lear* qui ne se joue pas dans un décor construit mais donne à voir les murs et les équipements ou machinerie (poulies, projecteurs...). Ainsi la plupart des actions qui se passent hors de l'action dramatique, et concernent les diverses manipulations se font elles à vue. On a vu comment J.-F. Sivadier et son collaborateur à la scénographie ont construit avec des praticables un plateau ou une scène qui ne remplit pas la totalité du lieu scénique.

**Un praticable** est un bâti en bois sur lequel les acteurs peuvent jouer et qui sert d'élément de décor, réaliste ou pas.

**Le lieu scénique** peut comporter **des dessous** qui communiquent avec le sol par des **trappes**.

**Les cintres** constituent **les dessus** de la scène, rarement à vue, ils sont souvent dissimulés par le cadre de scène. Ils sont équipés de perches, tiges de bois suspendues, qui portent projecteurs ou éléments de décor.

**La machinerie** est l'ensemble des équipements mécaniques ou électriques permettant la mise en place et les mouvements des éléments de décor ou permettant de produire un effet.

**Un effet** est un événement spectaculaire. Dans le spectacle du *Roi Lear*, une machinerie simple et à vue permet le vol de Kent, c'est-à-dire son déplacement, suspendu dans les airs.

**La scénographie** est le traitement de l'espace dans son ensemble. On parle de scénographie et non plus de décor. On conserve le terme de **décor** pour désigner une construction ou un ensemble d'éléments, comme le mobilier qui sont ajoutés sur la scène et figurent un lieu plus ou moins réaliste.

**La lumière** de plus en plus importante et sophistiquée est produite par des sources lumineuses qu'on peut brièvement distinguer par leur emplacement :

- **la rampe** ou alignement de **quinquets** au ras du sol, rarement utilisée aujourd'hui, sépare la scène de la salle ;
- **la servante** est la lampe qui reste toujours allumée dans un théâtre même vide et évite à un acteur ou technicien égaré dans le théâtre de trébucher sur un obstacle et de tomber dans le noir ;
- **les projecteurs** d'intensité, d'ambiance, de couleurs différentes peuvent être placés en fond de scène (ce sont **les contre** qui permettent les contre jours), en face et au dessus de la scène, ou encore latéralement, à cour et jardin, (ce sont **les latéraux**) ;
- **la poursuite** est mobile et permet de suivre un acteur ou de créer une lumière qui se déplace, ainsi le rond de lumière avec lequel Edmond joue comme s'il s'agissait d'un ballon ;
- **les douches** créent un espace lumineux circonscrit, la lumière tombe sur la scène comme l'eau tombe de la pomme d'une douche.

## ANNEXE G : SITOGRAPHIE

## → Pour constituer un dossier de presse à propos du spectacle et de la mise en scène de Sivadier

<http://www.festivalier.net/article-11616152.html>

<http://odile-quirot.blogs.nouvelobs.com/archive/2007/07/22/avignon-2007-dans-la-cour-splendeur-et-mis%C3%A8re-du-roi-lear.html> : dans la cour, splendeur et misère du Roi Lear (*Nouvel Observateur*) ;

<http://www.webthea.com/actualites/?Le-Roi-Lear-breve-rencontre-avec,1237> : entretien avec Jean-François Sivadier ;

<http://www.radiofrance.fr/franceinter/blog/b/comments.php?id=11&post=258> : un *Lear* dans le in...oubliable ? Billet de Vincent Josse, France Inter ;

[http://www.humanite.fr/2007-07-23\\_Cultures\\_Au-Palais-des-papes-le-Roi-Lear-n-a-pas-pris-un-coup-de-vieux](http://www.humanite.fr/2007-07-23_Cultures_Au-Palais-des-papes-le-Roi-Lear-n-a-pas-pris-un-coup-de-vieux) : au Palais des Papes, le roi Lear n'a pas pris un coup de vieux (*L'Humanité*) ;

## → Pour voir des photos du spectacle et faciliter sa remémoration, analyser des détails

<http://perso.orange.fr/rdl/lear/>

[http://david.richard.book.picturetank.com/\\_\\_\\_/series/e9e89be5495e92d486c954475b7dfd34/Festival\\_d'Avignon\\_2007\\_\(spectacle\).html](http://david.richard.book.picturetank.com/___/series/e9e89be5495e92d486c954475b7dfd34/Festival_d'Avignon_2007_(spectacle).html)

→ Sortie le 19 septembre d'un DVD *Le Roi Lear* (Arte/CNDP), mis en scène par André Engel, avec Michel Piccoli dans le rôle titre.

Cette édition est accompagnée de deux courts extraits du début de la pièce dans deux autres versions :

- le film russe de Grigori Kozintzev (1969)
- l'adaptation télévisuelle de la BBC (1982)

Le visionnage peut permettre d'intéressantes comparaisons sur le traitement de l'espace et de

<http://www.liberation.fr/dossiers/avignon2007/critique/268430.FR.php> : un *Roi Lear* dans la tempête (*Libération*) ;

[http://www.lefigaro.fr/culture/20070720.FIG000000121\\_shakespeare\\_une\\_farce\\_philosophique.html](http://www.lefigaro.fr/culture/20070720.FIG000000121_shakespeare_une_farce_philosophique.html) : critique de Marion Thébaud dans *Le Figaro* ;

<http://www.la-croix.com/article/index.jsp?docId=2309716&rubId=1097> : Shakespeare vainqueur du mistral (*La Croix*) ;

<http://www.lexpress.fr/mag/arts/dossier/avignon/dossier.asp?ida=458888> : dans *L'Express*, une présentation du spectacle et de son décor, « La Cour prend garde » ;

<http://rue89.com/2007/07/22/sprint-final-pour-avignon-avec-de-belles-echappees> : sur le site de Rue 89, un bilan du festival 2007 et une critique – élogieuse – du *Roi Lear* ;

[http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc\\_to\\_load=12201](http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=12201) : dans la revue *Mouvement*, la critique de différents spectacles du festival 2007, dont *Le Roi Lear*.

l'univers esthétique de référence dans lequel on projette la fable de LEAR :

- Le choix de la référence historique : le temps des cours médiévales en Angleterre (version BBC)
- La vision d'un monde plus rude et plus clivé, opposant manants et classe dominante (version russe)
- la transposition dans le monde capitaliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle chez Engel
- la mise en valeur de la théâtralité shakespearienne et du plaisir du jeu avec le public chez J.-F. Sivadier.