

LE ROI LEAR

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 208 - Juin 2015

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »



Directeur de publication

Jean-Marc Merriault

**Directrice de l'édition transmédia
et de la pédagogie**

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris

Bruno Dairou, délégué aux Arts

et à la Culture de Canopé

Ludovic Fort, IA-IPR Lettres-Théâtre,

académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller Théâtre, délégation aux Arts

et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre

honoraire

et des représentants des Canopé académiques

Auteure de ce dossier

Stéphanie Ruffier, professeure agrégée de

Lettres-Théâtre

Suivi de projet de ce dossier

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre

honoraire

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller théâtre, département Arts & Culture

Suivi éditorial

Gaëlle Caratti, Canopé de l'académie de Nice

Camille Court et Virginie de Crozé

pour le Festival d'Avignon

Mise en pages

Jean-Luc Simerey, Canopé de l'académie de Nice

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographies de couverture

© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86629-547-9

© Réseau Canopé, académie de Nice-2015

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 @ 4 - BP 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie [20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris] constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Remerciements

Nos remerciements chaleureux vont à Olivier Py, son équipe et celle du Festival d'Avignon pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée dans la préparation de ce dossier. Nous saluons l'accueil, la disponibilité et la générosité de Thomas Pouget, Bertrand Killy, Spirou, Philippe Chef, Nicolas Helle, Yvette et Jean Mazeau.

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 de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 208 - Juin 2015

Traduction et mise en scène Olivier Py

Scénographie, décor, costumes et maquillage Pierre-André Weitz

Lumière Bertrand Killy

Son Rémi Berger

Assistanat à la mise en scène Thomas Pouget

Avec

Jean-Damien Barbin, Moustafa Benaïbout, Nâzim Boudjenah de la Comédie-Française, Amira Casar, Céline Chéenne, Eddie Chignara, Matthieu Dessertine, Emilien Diard-Detoeuf, Philippe Girard, Damien Lehman, Thomas Pouget, Laura Ruiz Tamayo, Jean-Marie Winling

Production Festival d'Avignon

Coproduction France Télévisions, Les Gémeaux Scène nationale de Sceaux, National Performing Arts Center - National Theater & Concert Hall [Taipei], Les Célestins Théâtre de Lyon, anthéa Antipolis théâtre d'Antibes, La Criée Théâtre national de Marseille

Avec le soutien de la Région Île-de-France, de l'Adami et de la Spedidam

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Résidence à la FabricA du Festival d'Avignon

Création à la Cour d'honneur du Palais des papes

En ouverture de la 69^e édition du Festival d'Avignon le 4 juillet 2015

Le spectacle sera repris en tournée d'octobre 2015 à mars 2016

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 La parole ... sur les pas de Cordélia

13 Un théâtre de la cruauté ?

19 Faire la cour à/pour Shakespeare : introduction à la scénographie

25 **APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL**

25 Remémoration

28 Espaces vides, espace shakespearien

35 Être/paraître, se taire/parler

42 Bonds et rebonds

46 **ANNEXES**

46 *Le Roi Lear*, acte I, scène 1, traduction de François-Victor Hugo

49 *Le Roi Lear*, acte I, scène 1, traduction et adaptation d'Olivier Py

53 Note d'intention

55 Portrait d'Olivier Py

57 Édito d'Olivier Py

58 Parcours de lecture : le fou au théâtre

59 Musique de la mise en scène du *Roi Lear* par Olivier Py

59 Extrait de *Orlando ou l'impatience* d'Olivier Py

60 Entretien avec Pierre-André Weitz

Édito

Lear est de retour dans la Cour.

En ouverture de cette soixante-neuvième édition, le directeur du Festival d'Avignon nous invite à redécouvrir ce Roi vieillissant qui tourne autour d'un « Rien », l'impossibilité de dire l'amour et de l'entendre.

Nouvelle traduction. Nouvelle écriture.

Autour de la brûlante question « comment dire ? », la mise en scène d'Olivier Py dessine des courbes, forme des boucles, trace sur le plateau les trajectoires elliptiques des personnages. Sublime et grotesque, tragique et burlesque se croisent. La vie tourne en rond, mais avance pourtant. Comme le Globe.

Ce dossier *pièce [dé]montée* propose aux professeurs du second degré de préparer les élèves à savourer les enjeux de cette histoire de fous, d'aveugles et de sourds. Il se donne pour objet d'aider les jeunes spectateurs à comprendre comment le mutisme d'une jeune fille, semant la tempête dans les têtes d'un royaume, crée une poétique de l'espace.

Des parcours variés sur la place de la parole, le théâtre élisabéthain, la cruauté de la fable, les enjeux de la Cour d'honneur du Palais des papes et les choix scénographiques qui en découlent, offrent de nombreuses pistes d'exploration pédagogique dans lesquelles chacun fera ses choix.

Le Roi Lear est édité aux éditions Actes Sud-Papiers.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

LA PAROLE ... SUR LES PAS DE CORDÉLIA

Homme de parole, le Roi Lear l'est à plus d'un titre. Ses discours, ordres, invectives et malédictions sont autant d'illustrations des pouvoirs performatifs¹ de la langue. Aussi n'est-il pas anodin que cet homme âgé, las des ors, choisisse de juger l'amour de ses filles et de leur léguer les parts de son royaume au terme d'une épreuve orale : un étrange concours d'éloquence.

Deux des trois sœurs sont volubiles, Cordélia la benjamine est taciturne, pour son malheur. Lear la maudit ; la machine tragique entre en action.

La déraison du roi et le déchaînement généralisé de la violence découlent de cette parole empêchée : la folie, hallucination collective et délire verbal prennent possession du plateau.

Lire Lear avec Olivier Py, c'est d'abord célébrer les pouvoirs de la parole qu'il porte au pinacle de son théâtre. Sacraliser la parole, la réhabiliter : telles sont les missions que le Roi comme l'artiste s'assignent.

Pour découvrir *ex abrupto* le travail de traduction-adaptation du metteur en scène et la singularité de sa lecture des enjeux de la pièce de William Shakespeare, on proposera tout d'abord aux élèves une immersion dans les mots qui sont ici la source de tous les maux.

«WORDS, WORDS, WORDS»

Proposer aux élèves un exercice choral de profération de quelques répliques marquantes de la pièce.²

Chaque élève apprend par cœur une courte réplique parmi les propositions suivantes. Sur le plateau, un groupe se meut de façon compacte en calquant ses déplacements - rythme et énergie - sur ceux d'un chef de chœur (ou coryphée). Ce dernier, toujours soucieux de l'harmonie du groupe, lance la première réplique quand le chœur se tient à l'avant-scène, statique et attentif. Puis, à tour de rôle, sans ordre préétabli, pour travailler l'écoute, le rythme et l'adresse, chaque élève lance à voix haute et intelligible sa réplique, face public.

¹ La parole performative : John L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Points Essais, 1991

² *Le Roi Lear*, traduction d'Olivier Py, éditions Actes Sud-Papiers, 2015

Lear : Laquelle de vous m'aime le plus ?
Je veux donner la meilleure part
à celle qui fera du langage l'égal de la nature.
Goneril : Mon amour est plus grand que le pouvoir des mots
plus grand que la lumière, l'espace, la liberté.
Le Fou : Ce que l'on ne peut dire il convient de le taire
aimer dans le silence et aimer le silence.
Le Fou : Pauvre Cordélia !
Ta langue est misérable et ton amour est riche.
Lear : Rien ne naît de rien...
dis autre chose... quelque chose...
Kent : Si tu le veux, adieu la liberté, bonjour l'exil. (Acte I, scène 1)

Le Fou : Eh non ! Je n'ai pas le monopole de la folie
Le Fou : Je vaudrais plus que toi, je suis fou et toi plus rien. (Acte I, scène 4)

Lear : Oh ! je ne veux pas devenir fou, mon dieu
faites que je ne sois pas fou. (Acte I, scène 5)

Le Fou : Même les aveugles voient que quand ça pue, ça pue !
Cornouailles : Fermez les portes !
Nuit terrible ! Ma Régane a raison, quelle tempête ! (Acte II, scène 9)

Kent : Voilà, c'est ici, entrez,
la violence de cette nuit est au-delà de nos forces
et des forces de la nature.
Le Fou : Toi, moi, lui et nous tous, des fous dans la nuit noire.
Gloucester : Que sont devenus nos enfants ?
Des monstres qui haïssent leurs pères ! (Acte III, scène 13)

Edgar : Pauvre Tom a froid !
Je n'en peux plus de jouer cette comédie. (Acte III, scène 17)

Lear : Je ne suis pas un faux monnayeur !
Je suis le roi en personne !
et mes larmes sont de vraies larmes.
Edgar : C'est un spectacle déchirant.
Lear : Tiens! Lis-ça, c'est un défi à la littérature !
Edgar : Si on me racontait cette histoire, je ne la croirais pas. Quel désespoir !
Lear : Tu es fou ? A quoi bon des yeux ? Tout est visible.
Lear : Nous pleurons d'être nés au théâtre des fous
et d'avoir sur la tête un drôle de chapeau !
Le Fou : C'est un triste spectacle quand c'est un misérable...
Mais alors pour un roi on ne sait pas quoi dire. (Acte III, scène 22)

Au terme de cette mise en bouche, les élèves dégageront brièvement des hypothèses sur la fable :

Des histoires de familles confrontant pères et fil(le)s, une intrigue mettant en valeur la porosité entre le vrai/le faux, la vérité/la folie, un roi en quête de son identité, l'annonce d'une tempête menaçante... Ils émettent également des remarques sur la langue elle-même : présence de l'isotopie du théâtre, registre burlesque mêlé au tragique et au pathétique (thèmes de l'aveuglement, de la violence)...

ACTE I, SCÈNE 1 : MISE EN ESPACE ET EN JEU D'UNE SCÈNE FONDATRICE

Prolonger cette première prise de contact par la lecture d'un extrait de la scène d'exposition.

En annexes 1 et 2, deux traductions différentes sont proposées : celle de François-Victor Hugo et celle du metteur en scène. Au préalable, une rapide étude comparative de deux versions est indispensable. Elle met à jour la forte singularité de la réécriture d'Olivier Py. En effet, Cordélia n'y prononce pas un seul mot. C'est le fou qui prend en charge, tel un intercesseur, un médiateur ou même un traducteur, la voix de Cordélia, comme s'il avait accès aux pensées intimes de la plus jeune fille de Lear.

À partir d'un extrait plus restreint de la traduction d'Olivier Py, en annexe 2, les élèves sont invités à proposer un dispositif scénographique.

Il s'agit d'éclairer la scène fondatrice : la confrontation entre Lear et ses trois filles. Quasi dès l'ouverture de la pièce, le souverain les convoque en effet pour procéder au partage de ses terres au terme d'une audition : chacune se doit de déclamer solennellement son amour. La proposition de mise en espace et de jeu tient compte des spécificités de cette scène :

– **une mise en abyme de la représentation théâtrale ;**

Lear, tel un metteur en scène, organise une représentation publique de la parole, à savoir une déclaration d'amour en présence de la cour.

Imaginer la confrontation sous forme de plaidoirie dans un tribunal, d'examen, de jeu télévisé, d'émission de télé-crochet, de casting où chaque sœur devient actrice et doit faire valoir ses qualités de jeu...

Amira Casar interprète Goneril, une des sœurs volubiles guerrières et histrioniques.
Photographie prise lors des répétitions.
© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



– **Deux sœurs à la personnalité qui tranchent avec celle de la benjamine ;**

La proposition met en valeur un rapport différent au père et à la parole. En effet, la rhétorique poétique maîtrisée par Goneril et Régane, deux sœurs éloquentes, « du même métal » s’oppose au mutisme de Cordélia. Il est possible de rapprocher les deux sœurs aînées des personnages types que l’on trouve dans certains contes de fées : on pense par exemple aux méchantes demi-sœurs de la douce et humble Cendrillon.

Les deux premières, tels des tribuns, font valoir leur aisance corporelle et orale en scène en occupant pleinement l’espace, en joignant le geste à la parole et en marquant sentencieusement les termes forts de leur discours tandis que Cordélia propose un jeu révélateur de son affection et de sa sensibilité : absence de protocole et des rituels liés au pouvoir pour s’adresser au père (proximité), rapidité ou lenteur (jeu de silences), attitudes de prostration ou de maladresse enfantines.

– **Un embrayeur dramaturgique puissant, un levier scénique ;**

L’amour de la benjamine, fille préférée, apparaît comme la clé de voûte de la santé mentale de Lear. Non verbalisable, il se matérialise paradoxalement sur scène par la présence d’un « rien ». Ce « rien » provoque l’ire du père. En répudiant Cordélia, celui-ci commence à perdre la raison. À la scène 4, alors qu’il ressasse cette rupture, Lear parle d’arrachement, « wrench’d », comme s’il avait fait sauter un gond, désaxant le cadre. Le dispositif dramaturgique, en particulier mouvements et déplacements, rend compte de ce basculement.

Pour nourrir la réflexion des élèves, une étude d’images complètera la recherche dramaturgique :

Au XIX^e siècle, les scènes de la convocation au partage des terres et de la désaffiliation de Cordélia ont connu une certaine fortune iconographique¹. De nombreux dessins, peintures, et gravures traitent la cruelle scène de tribunal où l’amour est jugé à l’aune de l’éloquence. Le professeur pourra étudier notamment la composition triangulaire et les signes de la royauté déclinante.

¹ Iconographie disponible sur Internet

<http://www.borrowers.uga.edu/782784/display#subtitle1>

Voir aussi l’article d’Estelle Rivier [+ fichier pour télécharger les tableaux étudiés]

http://cle.ens-lyon.fr/anglais/l-art-de-representer-king-lear-analyse-textuelle-et-picturale-86092.kjsp?RH=CDL_ANG110200

1 : *Le Roi Lear déshonorant Cordélia*, John Rogers Herbert, 1850, fresque, palais de Westminster, Londres.

2 : *Le Roi Lear renvoyant sa fille Cordélia*, gravure de Richard Earlom d’après Henry Füssli, 1792.



Pour aller plus loin : étude du parti-pris du metteur en scène français, André Engel.

L'analyse de photogrammes, d'un extrait filmique ou de la jaquette du DVD de la mise en scène d'André Engel, publié par Scérén, Arte Vidéo (2006), montre Michel Piccoli en chef d'entreprise vieillissant, dans le décor-entrepôt des ateliers Berthier (l'Odéon-Théâtre de l'Europe). La scène père/filles inaugurale y est figurée comme un colloque sentimental où, en tête à tête avec chacune, Lear aspire à une déclaration tendre et intimiste, un duo amoureux.

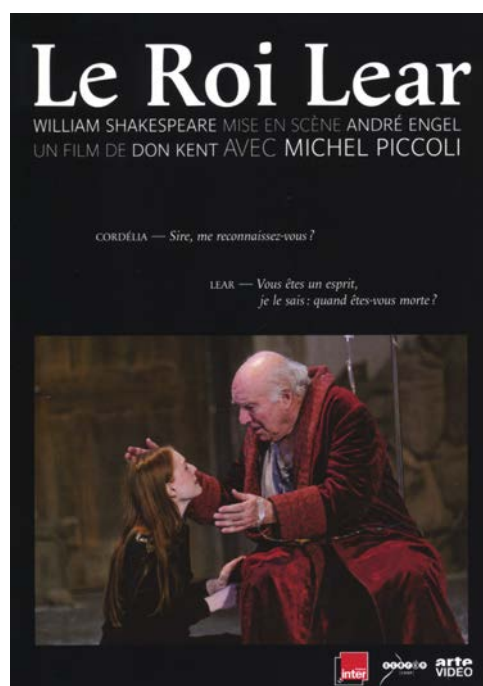
À noter, cette édition DVD contient également un dossier pédagogique : analyse du Roi Lear, historique des mises en scène-réécritures, étude des partis-pris d'André Engel mis en relation avec le film russe de Grigori Kozintzev (1969) et l'adaptation télévisuelle de la BBC (1982).

Envisager les liens entre les personnages / émettre des hypothèses dramaturgiques.

Le quatuor dissonant formé par Lear et ses trois filles est au centre des désaccords qui brisent l'harmonie du royaume. À ce stade de la compréhension des enjeux de l'intrigue, une étude des personnages permet d'élargir les hypothèses de lecture et « l'horizon d'attente » des élèves, selon la formule de l'École de Constance. Différents schémas actantiels peuvent être imaginés à partir de la liste des personnages remaniée par Olivier Py.

LISTE DES PERSONNAGES

LEAR, roi de la Grande-Bretagne.	LE COMTE DE KENT.
GONERIL, RÉGANE, CORDÉLIA, filles du roi Lear.	LE COMTE DE GLOUCESTER.
LE ROI DE FRANCE.	EDGAR, fils de Gloucester.
LE DUC DE BOURGOGNE.	EDMOND, bâtard de Gloucester.
LE DUC DE CORNOUAILLES.	LE FOU DU ROI LEAR.
LE DUC D'ECOSSE.	OSWALD, intendant de Goneril.



Jaquette du DVD *Le roi Lear*,
édition Scérén, Arte Vidéo, 2006
© Canopé, Arte Vidéo, 2015

À partir des dénominations des personnages, les élèves repèrent :

- la mention des territoires induisant des tensions politiques concernant le partage des terres.
- Deux intrigues en miroir : les relations complexes de filiation/héritage entre Lear, ses filles et ses gendres trouveront écho dans les liens de confiance et trahison qui unissent Gloucester et ses deux fils, l'un biologique, l'autre illégitime. De part et d'autre, des luttes de pouvoir sont envisageables. Observons que le renforcement de l'intrigue principale par une intrigue secondaire est un procédé récurrent chez Shakespeare.

Pour élaborer un résumé succinct de l'action de la pièce, nous conseillons le téléchargement de précédents dossiers de la collection *Pièce (dé)montée*² (éditions Canopé).

Le numéro 25, traitant de la mise en scène du *Roi Lear* de Jean-François Sivadier dans la Cour d'honneur en 2007³ contient notamment un résumé de l'intrigue p. 6 et 7, tandis que le numéro 168, consacré à *Lear is in town*, présenté à la carrière Boulbon, aborde certains aspects linguistiques⁴.

² <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/>

³ <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=le-roi-lear>

⁴ <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=lear-is-in-town>

Gloucester (Jean-Marie Winling) et Edmond (Nâzim Boudjenah de la Comédie-Française), son fils illégitime. Une deuxième intrigue tissant aveuglement paternel et ingratitude. Photographie prise lors des répétitions.

© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



OLIVIER PY, CHANTRE DE LA PAROLE

En préambule : « comment dire ? », une question centrale dans l'œuvre d'Olivier Py.

Dans ses fulgurantes *Mille et une définitions du théâtre*⁵, il tente par aphorismes, bons mots et courts dialogues de définir l'art dramatique... à moins que ça ne soit la vie elle-même.

1

Le théâtre est ce lieu où un homme qui ne parle pas est un homme qui se tait.

4

Le théâtre est cet amour qui vient dans la parole sous la forme d'une promesse.

150

Le théâtre c'est accorder ce qui s'accorde suffisamment pour discorder.

220

La faim de parole est ce qui fait la différence entre le pauvre et le misérable. Le misérable est celui qui ne peut s'inventer aucun théâtre. La représentation, c'est la vie. [...]

Le théâtre est la force qui transforme mon anecdote en récit.

292

Le théâtre est la cicatrice de l'accès à la parole.

S'appuyant sur ces citations, le professeur soulève des questions de dramaturgie qu'il rattache aisément à la singularité des problématiques du *Roi Lear* :

Pourquoi Cordélia refuse-t-elle de parler ?

Comment qualifier son comportement, sa personnalité ?

Pourquoi son « rien » provoque-t-il la colère de son père et sa répudiation ?

Ses réflexions introduisent la lecture de la note d'intention d'Olivier Py⁶ mise en parallèle avec une vidéo d'interview réalisée par les élèves de la Web TV *Jeunes Critiques en Avignon*.

<http://www.theatre-video.net/video/Olivier-Py-Le-silence-de-Cordelia-69e-Festival-d-Avignon?autostart>

« Le Silence de Cordélia », mentionné dans les deux documents, fait l'objet d'un questionnement. En quoi est-il fondamental ?

Est-il une faute ? N'est-ce pas plutôt Lear qui commet l'erreur primordiale, celle de vouloir prendre la mesure de l'amour ? Juger l'amour : par les mots ou par les actes ?

Pour Olivier Py, Cordélia « annule la possibilité de la parole ». Elle est un symptôme de la mise en doute des capacités du langage à dire, à nommer, à saisir le monde. Elle est donc la marque de la perte de l'espérance. Cette approche du texte de Shakespeare se nourrit des travaux de Jan Kott qui l'associe à l'œuvre de Samuel Beckett. Chez les deux dramaturges, en effet, la parole est inefficace, présence saisissante et cruelle d'une absence.

Olivier Py perçoit ainsi dans *Le Roi Lear*, pièce qu'il juge « la plus violente, la plus noire, la plus dure, la plus désespérée, la plus poétique », un discours prophétique sur le XX^e siècle et son effondrement des valeurs. Elle représente pour lui « une alarme, un état d'inquiétude ». Un relevé de ses arguments dans la note d'intention et la vidéo nourrit cette thèse.

⁵ *Mille et une définitions du théâtre*, coll. Le temps du théâtre, éditions Actes Sud, 2013

⁶ Voir en annexe 3 : note d'intention sur *Le Roi Lear*

UN THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ ?

Préparer les élèves au défi scénique que représentent les scènes les plus spectaculaires.

On a vu précédemment que la mesure de l'amour est au centre de cette œuvre qui, paradoxalement, se révèle une tragédie de la démesure. Est-ce présentable et, surcroît, représentable ?

Pour le pauvre Tom, puis pour le Fou, cela est avant tout « un triste spectacle », pathétique et terrifiant. De même Gloucester se lamente : « C'est une nuit irreprésentable. » La métathéâtralité, autoréférence au théâtre, se tient toujours en embuscade.

Aussi, dans une perspective proche de l'objet d'étude « texte et représentation » de la classe de Première, nous nous intéressons à la monstruosité si complexe à montrer, à exhiber sur un plateau. Nous envisageons son aspect à la fois spectaculaire et spéculaire.

Dans *Le Roi Lear*, la pulsion scopique est attisée et rudoyée. N'est-ce pas déjà ce brûlant désir de voir le pire ou l'inimaginable que cherchent à satisfaire les spectateurs des épiques et sanglantes séries télévisées nourries par l'Histoire (que l'on pense à *Game of Thrones*, *Borgia*, *Downton Abbey*, *Spartacus*) ? Le théâtre sait d'ailleurs s'inspirer de ces formats courts et rythmés, que l'on pense à l'haletante mise en scène au long cours de *Henry VI* par Thomas Jolly ou à la cruauté de certaines propositions de Vincent Macaigne ou Thomas Ostermeier dans leur exploration contemporaine de *Hamlet*.

Le texte de Shakespeare traîne ainsi une mauvaise réputation due à son exubérance. Geneviève Lheureux rappelle :

« Il ne subsiste aucun témoignage direct de la réaction des contemporains de Shakespeare à la tragédie du Roi Lear ; en revanche, il semble que dès la fin du XVII^e siècle, les éditeurs ou commentateurs aient souligné le caractère démesuré, excessif, parfois même outrancier de l'œuvre. En 1681, Nahum Tate la qualifie d'« extravagante ». (...) Au début du XIX^e siècle, Charles Lamb est tout aussi catégorique : « The Lear of Shakespeare cannot be acted », opinion qui semble encore prévaloir cent cinquante ans plus tard puisque selon Bradley, la pièce va au-delà des limites de l'espace théâtral — « King Lear is too huge for the stage » (1957). Les metteurs en scène du XX^e siècle sont passés outre ces jugements, mais la critique récente insiste toujours sur la dimension « colossale » de l'œuvre, pour reprendre une expression de Foakes.»⁷

⁷ article de Geneviève Lheureux, « Mesure et démesure dans le Roi Lear, de W. Shakespeare », *Cercles, Occasional Papers Series* (2009), 195-206. <http://www.cercles.com/occasional/ops2009/lheureux.pdf>



Violence et folie : Edgar (Matthieu Dessertine), Lear (Philippe Girard) et Kent (Eddie Chignara) errent dans la lande. Photographie prise lors des répétitions.

© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon

LA VIOLENCE : « À MORT ! » (LEAR)

Pourquoi tant de circonspection ? Tout d'abord, la violence physique est omniprésente dans le texte et la mise en scène d'Olivier Py choisit de s'y confronter.

Parmi les épisodes notables, nous pointons :

- Une scène où Edmond, faisant valoir ses talents de comédien, s'automutile pour faire croire à une attaque de son frère.
- Goneril apparaissant de façon récurrente en figure masochiste (personnalité qui n'est pas sans rappeler le ministre de la Culture dans *Orlando ou l'impatience*, réactivant la collision entre pouvoir et plaisir de souffrir) ou sadique lorsqu'elle envoie son seau d'aisance à la tête de son mari.
- Une scène de torture, l'énucléation de Gloucester. Elle est décrite par Samuel Johnson comme « *an act too horrid to be endured in dramatic exhibition* » (1765).
- De nombreux combats et meurtres : duel à l'arme à feu, coups (Lear giflant Cordélia, coups de poing dans le ventre de Kent...). Quinze morts finiront dans le grand trou.

Sur la scène élisabéthaine, les règles de bienséance ne sont pas de mise. Cela ne devra pas arrêter le professeur soucieux de préserver la sensibilité de ses élèves.

Rappeler le contexte historique justifie la présence de ces épisodes violents.

En effet, dans l'Angleterre de la Renaissance, certains théâtres londoniens étaient le lieu privilégié de dissections publiques pratiquées par les « barber-surgeons », des chirurgiens à la mauvaise renommée, sur des cadavres de condamnés à mort⁸. Le public était friand de ces spectacles sensationnels et pédagogiques. Les combats entre hommes ou animaux étaient également fort appréciés. Par ailleurs, le théâtre artisanal pratiqué par Olivier Py privilégie toujours l'inventivité scénographique au réalisme cru.

Aborder la scène-pivot de l'énucléation à l'acte 3, scène 16 permet de la distancier.

Un exercice de jeu au plateau crée un dispositif scénographique qui donne à voir cette torture.

- **Première proposition, l'ellipse** : l'acte violent n'est pas montré⁹, on relègue Gloucester en coulisses. Autre proposition, il se poste de dos à l'avant-scène ; un bras levé de Cornouailles et les bras en croix du supplicé suffisent à marquer la torture. Lorsque Gloucester revient au centre du plateau, face public, un bandeau, des lunettes noires ou un autre accessoire symbolique indiquent sa cécité.
- **Deuxième proposition, suggérer la violence avec humour** : Cornouailles est un savant-fou. Ses gestes sont démesurés, saccadés, clownesques. Des balles de ping-pong ou de golf peintes symbolisent les yeux, un accompagnement sonore, gong, trompe ou bruits de bouche, souligne l'instant fatal de leur arrachement.
- **Dernière proposition, la moins distancée** : Gloucester manifeste physiquement et concrètement la douleur par des cris, un corps qui résiste et se tord. Du sang macule ses vêtements. Son tortionnaire est un sadique qui effraie le public en exhibant les yeux comme un trophée (on trouve des imitations de globes oculaires dans les magasins de farces et attrapes).

On perçoit les effets sur le public de chacune de ces propositions.

Par ailleurs, la violence verbale est particulièrement virulente dans le texte original comme dans son adaptation. Une scène de combat de coqs provoquera indignation et amusement, celle de la confrontation entre Kent et Oswald. En voici un extrait:

KENT

Raclure, rognure, bouffeur d'ordure,
Enflure, crevure, pourriture
Magouilleur, lèche-cul, parasite !
Ringard en costume, connasse en chaussettes !
Enfoiré, trou du cul, avocat !
Trouillard, loufiat, clochard, esclave ! [...]
Si tu n'es pas d'accord avec la liste
Tu vas te prendre une raclée.

⁸ Lire à ce propos la communication de Clifford Armion, professeur agrégé, ENS de Lyon « Voir à travers la chair : lecture et mise en perspective du corps blessé dans *King Lear* »

⁹ C'est d'ailleurs le choix fait par Olivier Py dans la mise en scène *La Jeune Fille, le Diable et le Moulin* dans laquelle la jeune fille se fait couper les mains par son père, derrière le rideau.

Pour préparer cette scène, on organise un match d'insultes en improvisation.

Pratiquée par le Théâtre de l'Unité (avec sa brigade d'intervention théâtre)¹⁰ et par de nombreux autres aficionados du théâtre de rue et d'improvisation, cette pratique a pour but d'affiner l'adresse, la réactivité, la créativité...et le rire. Il s'agit, plutôt que de recourir au répertoire particulièrement vert de la langue française et aux mots composés de suffixes en -ard et en -asse (insultes homophobes, sexistes et racistes prohibées !), de jouer soit avec les sonorités et les rimes, soit avec les périphrases. Et surtout, de ne jamais se répéter, ni d'avoir la chique coupée. Sinon, c'est perdu !

Voici quelques exemples issus du vocabulaire :

- de la cuisine : casserole rouillée, passoire trouée, couteau émoussé, pique en plastique, lait en brique, banane noircie, courgette ramollie, œuf pourri, etc.
- des matières : bois pourri, chiffon mouillé, granit en poussière ...
- des transports : charette à purin, voiture cabossée, mobylette pétaradante, chambre à air crevée ...

TRAVESTISSEMENT ET NUDITÉ

À travers un rapide relevé des personnages travestis et une étude de l'iconographie picturale, les élèves notent que la dissimulation est omniprésente dans l'œuvre.

« Larvatus prodeo » pourrait être la devise de nombreux personnages.

- **Le fou** délaisse bien entendu les habits traditionnels. Sa fonction de bouffon induit naturellement un costume. L'incongruité de ses vêtements garantit son droit au décalage et à la subversion. De même, l'impertinence se retrouve dans son usage détourné de la langue. Son discours avance masqué, dissimulé tour à tour sous des jeux de mots et des chansonnettes qui, paradoxalement, mettent à nu la vérité.
- **Kent** se grime pour s'exiler sereinement et pouvoir protéger le roi malgré lui.
- **Edgar**, maudit par son père, se cache sous les traits du pauvre Tom, mendiant dans la lande tel un « ver tout nu ».
- **Lear** lui-même, traversant la tempête, au sens propre comme au figuré, quitte son costume de roi pour ne plus revêtir qu'une parodie de couronne. Sa quête de l'identité passe par le dénuement et la mise à nu.

Les occurrences sur la parure, le masque, le costume, le jeu sont nombreuses dans le texte. Les personnages aiment à commenter leurs transformations.

¹⁰ voir article de presse <http://www.nordlittoral.fr/calais/le-match-du-theatre-de-l-unite-tous-a-vos-insultes-ia0b0n195201>



Le Roi Lear et le fou dans la tempête, 1851, William Dyce, huile sur toile, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

**Pour préparer les élèves aux enjeux de la nudité sur scène, on étudie tout d'abord un extrait de la pièce
Discours du nouveau directeur de l'Odéon :**

MOI-MÊME (à savoir un avatar d'Olivier Py alors nommé à ce poste) dialogue avec des « masques successifs » (LA MÈRE, LE POLITIQUE, LA MORT...).

Dans cet extrait, il répond à sa crémière qui s'insurge contre la « mode » de la nudité dans le théâtre contemporain.

Ma crémière : Est-ce vraiment utile qu'il y ait toujours des gens à poil dans les mises en scène modernes ?

Moi-même : Ce n'est pas utile, rien n'est utile en art. L'art est une catastrophe vécue comme une joie, je veux dire qu'un jour on découvre que l'on n'est rien, et aussi vaste que l'océan et plein de vents contraires et de monstres lumineux. Alors on cherche celui qui a vécu cette expérience et qui maladroitement appelle cet état d'exil et d'éblouissement de l'art. Même habillés, nous sommes nus.

Ma crémière : Je ne vois pas le rôle civique de ce déballage génital.

Moi-même : Le théâtre ne s'adresse pas au citoyen mais au mortel.

Ma crémière : C'est morbide.

Moi-même : C'est la fête pour la fête sur une fausse plage qui est morbide. [...]

Ma crémière : Le théâtre sert à donner du sens à ma journée ? Ce n'est pas le théâtre qui va pasteuriser mes saint-marcellins.

Moi-même : Hélas non. Le théâtre nous apprend à vivre dans l'absence de sens. Et parfois, dans cette joie du poème, il est comme un sens mais au-delà de tout sens.

Extrait du *Discours du nouveau directeur de l'Odéon*, Olivier Py, *Actes Sud*, 2007

Un travail interdisciplinaire lettres-philosophie peut permettre de s'interroger sur les fonctions de l'art.

On s'appuie notamment sur deux questions : la recherche du sens et la prise de conscience de la mortalité. On met cet extrait en perspective avec deux aphorismes d'Olivier Py tirés de *Mille et une définitions du théâtre*. L'un d'eux est agrémenté d'un court dialogue.

« Le théâtre est une intériorité nue qui marche dans la rue. »

« Le théâtre est un présent libéré de la figure du siècle. Autrement dit l'acteur, même habillé à la mode, est toujours nu.

- Je pourrais avoir une fleur au moins.

- Non

- Un ruban, des bas de soie, une perruque, des rivières d'émeraude ?

- Non, non.

- J'entrerais dans le contre-jour avec un éventail....

- La nudité c'est la nudité, une goutte de parfum et ce n'est plus tout à fait ça.

- Mais je vais avoir l'air d'une morte, sans ruban et sans fleur !

- C'est donc ça le problème.

- Ce n'est pas un problème, c'est une question. »

Extrait du *Mille et une définitions du théâtre*, Olivier Py, coll. *Le temps du théâtre*, Actes Sud, 2013

Sont ainsi abordées des questions d'esthétique et d'éthique : Que représente la nudité pour Olivier Py ? Comment la définit-il ? Un accessoire gâche-t-il une image ? Etre en scène, n'est-ce pas quoi qu'il en soit s'exposer ?

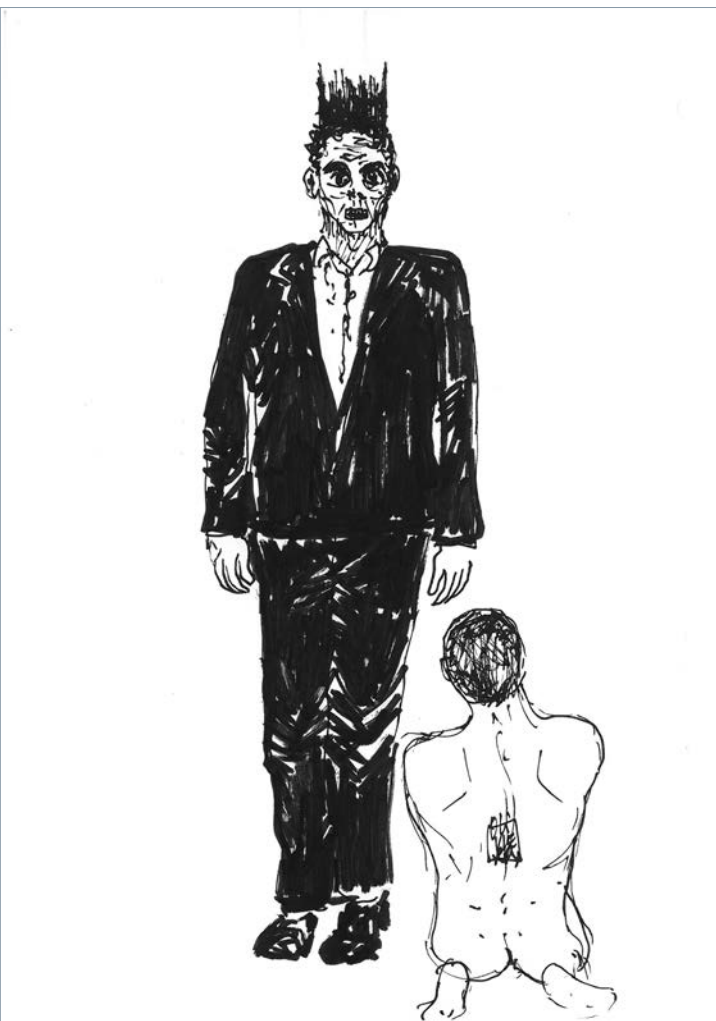
L'étude du dessin d'Olivier Py qui orne la première de couverture du *Roi Lear* aux éditions Actes Sud-Papiers (juin 2015) est l'occasion de prolonger la réflexion sur les symboliques de la nudité dans cette œuvre.

Il est demandé à la classe de tenter d'identifier les deux personnages et d'analyser leur posture.

Qui est l'homme en costume ? S'agit-il de Lear, mâchoires serrées, regard absent, yeux fous et cheveux dressés sur la tête, artefact de couronne ? Ou plutôt de Gloucester, orbites vides, perdu dans la bruyère ? Quelles connotations s'attachent à son vêtement ? Comment interpréter ce trait déshumanisant des traits du visage, presque un crâne ? Vers quoi ce personnage se dirige-t-il de ce pas rigide, figé ?

Ne porte-t-il pas trace de Frankenstein, de la Mort ?

Au sol, au premier plan, qui est ce personnage de dos paraissant nu et blessé ? Est-il en prière, implorant ou faisant allégeance ? S'agit-il du « ver tout nu » (Pauvre Tom) ? À moins que ça ne soit Lear ou son double, ayant tout perdu, ne possédant plus qu'un corps, « le roi en personne » ? Quelles relations ces deux personnages semblent-ils entretenir ?



Dessin d'Olivier Py, couverture du *Roi Lear*, éditions Actes Sud-Papiers, 2015.

© Olivier Py

« AU THÉÂTRE DES FOUS »

Représenter la folie est une gageure. Il s'agit de figurer ce « rien », ces revirements psychologiques qui, logés dans les tréfonds de l'âme, semblent irréprésentables.

La thématique de la folie ne figurait pas dans le texte-source: *The True Chronicle of King Leir and his three Daughters*. Shakespeare en fait un motif récurrent de sa réécriture. Dans le *Roi Lear* comme dans *Hamlet*, il lie continuellement la folie à une réflexion baroque sur le rôle du théâtre :

Le Fou : Toi, moi, lui et nous tous, des fous dans la nuit noire. (Acte III, scène 13)

Lear : Nous pleurons d'être nés au théâtre des fous et d'avoir sur la tête un drôle de chapeau ! (Acte IV, scène 22)

Lors des répétitions à la FabricA, s'arrêtant sur le jeu d'un comédien et lui demandant de prendre en compte ce que voit un autre personnage dans son accès de démence, Olivier Py précise : « Il faut écouter les fous. Les fous disent la vérité. » La pièce nous l'enseigne :

- Le Fou, bouffon du roi, occupe un « sale métier pour amuser le désespoir » mais son langage oblique dit vrai.
- Le désert que traversent d'autres figures de la folie (Edgar mendiant dans la lande, Kent vociférant, Lear dépossédé et aliéné, Gloucester aveugle) est un chemin vers la compréhension de soi et du monde.
- La folie, pour le roi, semble à la fois une protection et une révélation. Ceux qui l'accusent de sénilité (« pauvre fou », « il n'a plus toute sa tête ») ont les comportements les plus déraisonnables.

On rappelle le jeu de mots de Lacan pointant la recherche des personnages sur « les noms du père », qu'il glose en « les non dupes errent ».



Le roi Lear soutenu par Kent et le fou rencontre Edgar sur la lande, Henri Fuseli, 1772, Birmingham museums and art gallery.

Dans un exercice de jeu inspiré par la metteure en scène Agnès Régolo¹¹, nous envisageons différentes approches corporelles de la folie.

Sur le plateau, l'espace est divisé en trois parties, chacune d'elle est occupée par un élève. Les paroles d'une chanson ou comptine que les élèves connaissent par cœur tiennent lieu de texte. On peut aussi utiliser cet extrait, éloge paradoxal de la folie par le pauvre Tom, acte IV, scène 22 :

« Raison et déraison, vérité et folie !

Raison déraisonnable, déraison raisonnable

Vérité en folie et folie qui dit vrai ! »

Le premier espace sera consacré au discours : il est le lieu de l'adresse public. Le personnage y est politique tonitruant à sa tribune, vainqueur euphorique sur son podium...

Le deuxième espace est consacré à la chanson : comédie musicale, concert, air entonné sous la douche...

Le troisième, plus abstrait, est dédié à la solitude : dans une atmosphère nocturne ou diurne, le personnage se trouve dans un lit, au sol, sur une chaise dans une salle d'attente, enfermé dans une pièce sans issue, perdu au milieu d'un désert.

Chaque interprétation est envisagée comme le délire d'un fou.

Les trois élèves jouent leur texte l'un après l'autre, en ménageant des temps de silence, puis intervertissent deux fois leur place pour pouvoir tester chaque espace. Les élèves découvrent qu'un texte similaire, selon les situations de jeu proposé, peut revêtir différentes couleurs, modifier l'adresse et investir différemment l'espace. Ils envisagent différentes manières de jouer la folie : variations sur l'intonation, le volume (vocifération ou murmure), le geste large, discret ou répétitif, la posture, etc. Après le spectacle, ils réinvestiront ce travail en se remémorant diverses formes de représentation de la folie : chant libérateur, délire, hallucination, violence débridée...

FAIRE LA COUR À/POUR SHAKESPEARE : INTRODUCTION À LA SCÉNOGRAPHIE

LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN, LE GLOBE ET WILLIAM SHAKESPEARE

Concernant le théâtre élisabéthain, forme historiquement datée, nous conseillons aux professeurs de consulter les pages 2 à 4 de la *Pièce (dé)montée* numéro 25.

<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=le-roi-lear>

La biographie et la bibliographie polémiques du mystérieux dramaturge William Shakespeare sont évoquées p. 4 et 5.

En complément, des recherches documentaires sont organisées en autonomie, en groupes.

Le remarquable ouvrage d'André Degaine, *Histoire du théâtre dessinée* (éditions Nizet, 2000), richement illustré, est judicieusement mis à profit. Le chapitre « Angleterre : 16^e et 17^e siècles » dédie toutes ses pages (107 à 138) au théâtre élisabéthain, à la figure shakespearienne et à ses œuvres les plus célébrées.

Dessiner le théâtre du Globe et nommer les différentes parties qui le composent.

Les élèves consultent le site du Globe à Londres :

<http://www.shakespearesglobe.com/education/teachers/teaching-resources>

Ils s'intéressent plus particulièrement au fameux *Wooden O*, ainsi qu'à la devise de Pétrone érigée au fronton du Globe *Totus mundus agit histrionem*. Ils s'inspirent des croquis d'André Degaine pour figurer le bâtiment et le plateau.

¹¹ Comédienne au cinéma, metteure en scène depuis 2007, intervenante à l'ERAC et à l'université d'Aix-en-Provence.

Avec le perspicace critique, ils notent :

« Les différents dispositifs scéniques, qui font encore l'admiration des gens de théâtre modernes permettent la simultanéité des actions et une mise en scène en trois dimensions grâce à ses aires de jeu multiples : avant-scène en éperon, arrière-scène (alcôve fermée par une courtine), balcon sous auvent et scène proprement dite au-delà des piliers.¹²»

Pour aller plus loin :

Des recherches sur la redécouverte du théâtre de Shakespeare et son appropriation par les Romantiques au XIX^e siècle sont éclairantes. Le « mélange du Sublime et du Grotesque » prôné par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*, ainsi que l'esthétique du « double bind » sont proches des choix artistiques d'Olivier Py qui mêlent des personnages au jeu tour à tour humoristique, cruel, mystique, caricatural... dans des scènes au sein desquelles se percutent le tragique, l'épique, le comique, le lyrique.

Le théâtre élisabéthain ne s'embarrasse guère comme le canon classique français de l'unité de lieu. On sait qu'un simple écriteau posé à l'avant-scène indique le lieu où se déroule une scène.

Un recensement des différents lieux évoqués par Shakespeare (dans une autre édition que celle d'Olivier Py) fait prendre conscience de la diversité des espaces évoqués dans *Le Roi Lear*.

Ils sont facilement repérables en ouverture de scène :

Ex : *La grande salle du palais des rois de Grande-Bretagne.*

Dans le château du comte de Gloucester.

Une autre partie du château d'Albany.

Une cour devant le château.

Devant le château de Gloucester. La lune brille. On distingue vaguement à l'horizon les premières lueurs du jour qui va se lever.

Une bruyère. Il fait nuit. La tempête continue...

Pas moins de dix-sept lieux sont mentionnés.

Quelles difficultés scéniques vont-ils engendrer?

LA COUR D'HONNEUR, UN ESPACE LÉGENDAIRE

La Cour d'honneur du Palais des papes représente assurément un honneur, mais aussi un pari. Son histoire est solennelle. Elle a toujours été affectée à la parade et aux réceptions. Mais elle est également chargée de la mémoire de soixante-neuf ans de spectacles. Elle est le lieu légendaire qui connut la naissance du Festival en 1947, sous l'impulsion de Jean Vilar, avec *Richard II* (un Shakespeare déjà !). Pour le metteur en scène qui l'affronte, c'est donc un défi scénographique : lutter contre l'imposant mur de fond, mais c'est aussi mesurer son art, son style à l'Histoire du théâtre.

En préambule, demander une recherche documentaire sur les spécificités de ce lieu. On souligne :

- les dimensions exceptionnelles du plateau : ouverture de 37 mètres, profondeur de 14 mètres¹³,
- l'impressionnante jauge du public : 1928 places, une masse de spectateurs, un « mur humain »¹⁴,
- des murs habités par un *genius loci* (l'Histoire, esprit du lieu),
- les conditions météorologiques : jeu en extérieur, éventuellement dans le froid, le vent, la pluie (auxquels s'ajoute la présence de chauves-souris, de martinets et d'un chat, parfois),
- les interdits imposés par les Monuments Nationaux et le classement au Patrimoine Mondial de l'UNESCO (impossibilité de percer ou altérer le mur pour y accrocher perches et projecteurs...) qui nécessitent d'accrocher les feux à plus de 30 mètres au-dessus de la scène.

¹² *Histoire du théâtre dessinée*, André Degaine, éd. Nizet 2000, p. 111 à 113

¹³ A noter : gradins repliés, *la FabricA*, nouveau lieu de création et de diffusion depuis 2014, possède les mêmes dimensions afin de faciliter les répétitions en conditions réelles.

¹⁴ Expression utilisée par Valère Novarina. Lire les p. 3 et 4 de la *Pièce (dé)montée* numéro 24 consacrée à *L'Acte Inconnu* (2007)

L'étude de documents de nature variée offre aux élèves l'occasion d'approfondir les enjeux de ce lieu.

– Photographies de la Cour :

Voir notamment la page du site du Festival d'Avignon qui est consacrée à la Cour, palimpseste historique et culturel:
<http://www.festival-avignon.com/fr/les-lieux/cour-d-honneur-du-palais-des-papes>

– Vidéo réalisée par *Jeunes critiques en Avignon* évoquant les difficultés techniques et les « fantômes » de la Cour:
<http://www.theatre-video.net/video/Jeunes-critiques-en-Avignon-Cour-d-honneur-68e-Festival-d-Avignon?autostart>

– Deux films abordant le choix, les paramètres et l'imaginaire de la Cour :

DVD *Vilar ou la ligne droite* Bel Air Classiques, CNDP, 2013

DVD *Le Vent souffle dans la cour d'honneur*, un film de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval (avec Roméo Castellucci, Simon Mc Burney, Thomas Ostermeier...), Arte vidéo, 2013.

– Un extrait de *Avignon In – L'enfer comme jamais* de Bruno Tackels :

« Mais quand on y regarde de près, très rares sont les spectacles qui sont à la hauteur de la Cour.

Au mieux, ils négocient avec elle, réussissent à éviter l'écrasement radical, mais souvent très souvent, il faut bien le reconnaître, la Cour avale les œuvres comme un monstre mythologique se nourrit rituellement des héros qui l'affrontent.

Tout artiste qui accepte de « faire la cour » sait qu'il prend le risque majeur de se faire défaire, démonter et démanteler par elle. Il n'a finalement que deux stratégies, soit il accepte d'emblée la domination incontestable de la Cour (et il joue dans son ombre), soit il parle sa langue, mais alors il lui faut la comprendre intérieurement, saisir presque organiquement ce qui la constitue, sa violence et sa démesure, son élégance et son ingratitude, sa rigueur et sa sécheresse, son aura et force tellurique.

Pour ce faire, il lui faut l'affronter, l'arpenter, la mesurer (se mesurer à elle) et finalement trouver langue commune, d'égal à égal, comme un animal dompté, voir apprivoisé (...). Ensuite, le dialogue, la scène, le théâtre, tout devient possible. »

A rapprocher de cette remarque de Jean Vilar tirée du programme de la première Semaine d'Art en Avignon (ancêtre du Festival)

« Dans les murs de ce Palais, imposant dans la nuit sa quiétude et sa force, nous voudrions pouvoir donner chaque année des spectacles capables de se mesurer sans trop déchoir, à ces pierres et à une histoire. »

LE FESTIVAL D'AVIGNON ET SHAKESPEARE

Pour aller plus loin :

Mieux comprendre le choix d'Olivier Py de présenter son *Roi Lear* dans la Cour, « lieu suprême de l'invention de la tradition festivalière avignonnaise »¹⁵, c'est aussi comprendre les liens intimes qu'a tissés Jean Vilar avec le projet élisabéthain.

Florence March a consacré un ouvrage à la rencontre idéologique, architecturale et artistique entre le fondateur du Festival et le plus grand dramaturge anglais¹⁶.

Elle y pointe la notion de théâtre populaire commune aux deux hommes, un « théâtre qui fait confiance à l'homme » selon les mots de Roland Barthes. Elle montre que le répertoire shakespearien a toujours connu une grande fortune au Festival de par l'hybridité de son art qui visait aussi bien les spectateurs des théâtres populaires de Londres que celui de la Cour royale, une « œuvre anthropologique » à « l'aspect universel et totalisant ». Elle remarque également que la conjoncture historique de la Renaissance anglaise (Shakespeare tentant par son théâtre de réconcilier des populations déchirées par les guerres de religion) peut s'apparenter à la recherche de reconstruction d'une unité nationale au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, (au cœur du projet vilarien). La France était en effet divisée par les conflits entre collaborationnistes, pétainistes et résistants. Vilar comme Shakespeare créent une expérience spectatorielle commune.

On rapproche ces remarques sur le désir de fédérer une réflexion citoyenne et de réactiver les valeurs humanistes qui sommeillent en chaque spectateur, de la note d'intention d'Olivier Py sur *Le Roi Lear*, ainsi que de son édito « Je suis l'autre » (Annexe 5) ouvrant le programme du Festival d'Avignon 2015.

¹⁵ Emmanuel Ethis « Quand le théâtre se fait la Cour. L'invention d'une tradition festivalière » dans *Le Palais des papes, monument de l'histoire*, édition RMG, Avignon, 2002

¹⁶ Florence March, *Shakespeare au Festival d'Avignon. Configurations textuelles et scéniques*, 2004-2010. coll. Champ théâtral, Montpellier, 2012

OLIVIER PY CHANTE SHAKESPEARE

Exposés oraux à partir de la lecture du portrait que le dossier de presse du Festival d'Avignon consacre à Olivier Py (voir Annexe 4), associée à des recherches au Centre de Documentation et d'Information.

Les élèves présentent d'autres pièces de William Shakespeare précédemment mises en scène par Olivier Py¹⁷. Ils élaborent une liste de métiers, disciplines et arts maîtrisés par cet artiste total :

Dramaturge, théoricien, directeur de théâtre, de festival, écrivain, traducteur, chanteur, comédien, poète, metteur en scène de théâtre et d'opéra...

Les élèves spectateurs savoureront cette adaptation du *Roi Lear* qui puise dans ses nombreux talents.

LA SCÉNOGRAPHIE EN MAJESTÉ

Pour préparer l'Après :

une étude comparative de photogrammes de deux récentes mises en scène d'Olivier Py (*La Jeune Fille, le Diable et le Moulin* ; *Orlando ou l'Impatience*, 2014) est garante de la reconnaissance de la signature visuelle et sonore d'Olivier Py et de son scénographe complice, Pierre-André Weitz. Les élèves prendront plaisir, lors du spectacle, à reconnaître des éléments du décor.

On observe les gradins, les escaliers, les podiums de théâtre, les palissades, autant de modules mobiles (rappelant les dispositifs de Craig ou Appia) qui permettent transformations, démontages et évolutions... La scénographie est conçue comme une « machine à jouer », tel un jeu de construction ouvrant à tous les possibles.

¹⁷ En avril 2014, dans *Libération*, il déclarait : « Shakespeare a toujours été la seule étoile qui m'ait fait avancer. »



1 : *La Jeune Fille, le Diable et le Moulin*.

© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

2, 3, 4 : *Orlando ou l'Impatience*.

© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon



Par ailleurs, on analyse les mises en abymes : micro-scènes surélevées ou tournantes, clins d'œil au théâtre de tréteaux, mais aussi néons, vocabulaire apparent, changements à vue, adresses public, redoublant le rapport scène/salle et exhibant les ficelles de la métathéâtralité.

Les scénographies réalisées par Olivier Py et Pierre-André Weitz privilégient toujours le modulable, l'interchangeable, le démontable. Elles exhibent l'endroit et l'envers du décor. Les élèves sont attentifs lors du spectacle au retour de ces éléments fondateurs de leur grammaire scénique.

Pour aller plus loin :

La lecture d'extraits de deux entretiens¹⁸ réalisés avec Olivier Py et Pierre-André Weitz éclairera les spécificités du nouveau projet scénographique construit autour du *Roi Lear*.

Extrait 1

Comment envisagez-vous d'investir la Cour du Palais des papes ?

Olivier Py : Un décor, à proprement parler, devient dans la Cour un accessoire: il est écrasé par la puissance du lieu.

La scénographie ne peut être qu'une installation qui permet de vivre la Cour pleinement.

Pierre-André Weitz : Il n'est en effet pas possible de poser un décor au milieu de la Cour. Nous découvrons donc le plateau brut, dans toute son ouverture de quarante-quatre mètres sur trente de profondeur.

Au départ, il s'agit presque d'une référence à Jean Vilar. Tout au long de la pièce, nous tâchons de retrouver le cercle, le rond, la terre première, en déconstruisant le plateau. Nous transformons cet espace, au départ très pur, en un vrai chaos. À la fin ne subsiste qu'un vaste chantier. L'essentiel de ce processus s'opère pendant presque tout un acte, c'est très physique. Nous allons jusqu'à creuser un trou dans la terre, un trou dans le trou, dans lequel Lear est happé. Entre le ciel et le sol, ne restent que les murs. Alors, il faut les faire disparaître, en particulier celui du lointain, afin que l'horizon soit le ciel. Vilar ne voulait jamais que l'on éclaire le mur du fond, transformant la Cour en un contenant, une grosse boîte: un gros cube de néant.

Extrait 2

Cette scénographie, une nouvelle et même machine à jouer ?

Pierre-André Weitz : Oui, j'essaie de trouver, systématiquement, dans toutes les pièces que nous faisons avec Olivier, une scénographie qui permette de représenter aussi bien les intérieurs que les extérieurs, et puis, c'est un principe : une grammaire. C'est-à-dire que nous changeons les espaces à vue, nous partons du principe qu'il y a un endroit et un envers, nous disons au spectateur que c'est un lego que nous allons monter et démonter devant ses yeux. Et donc, dans cette grammaire-là, nous inventons un vocabulaire. Le vocabulaire est souvent lié directement à la matière. Ce qui nous paraissait important, pour ce spectacle, c'était le bois, ainsi que la terre, l'eau, l'air et le feu : en fait, les éléments. Nous voulions être proches du théâtre élisabéthain dans le sens où le Globe, c'est un rond avec une scène carrée. Et nous, dans le Palais des papes, nous sommes dans un carré et nous allons refaire un rond.

Une scénographie jouant avec la cosmogonie de la Renaissance ?

(...) C'est une scénographie qui a été faite exprès pour le Palais des papes. C'est très important, on ne travaille pas au palais comme on travaille ailleurs ; on travaille avec et pour. Déjà pour les dimensions, pour la pierre, pour son histoire, pour le rapport avec le public, pour tout ce que le Palais amène et tout ce qu'il donne. Toutes ces contraintes, ce sont les archanges d'une réussite pour faire une bonne scénographie dans ce lieu. Et moi, c'est ma troisième fois. J'y ai aussi créé *Le Visage d'Orphée* et *L'Enigme Vilar*.

¹⁸ Le premier extrait figure dans le dossier de presse constitué par le Festival d'Avignon (Annexe 4). Le deuxième est extrait d'un entretien avec Pierre-André Weitz réalisé par Stéphanie Ruffier le 6 juin 2015 (Annexe 9).

On surligne d'une couleur les références au Palais des papes, d'une autre celles au théâtre élisabéthain.

Les élèves notent les partis-pris retenus en lien avec l'esthétique élisabéthaine : les éléments liés à la cosmogonie de la Renaissance attirent leur attention. Ils relient les enjeux spatiaux (trou, rond, carré, boîte...) au *theatrum mundi* précédemment étudié. Le monde est théâtre, le théâtre est monde. Les problématiques liées au Palais sont pointées.

Pour Olivier Py, dans la Cour, le décor devient un « accessoire ».

Pour Pierre-André Weitz, les contraintes du Palais sont des « archanges ». Il distingue « grammaire » et « vocabulaire ».

À partir des photographies de la maquette du Palais des papes et de leurs compréhensions des pistes nommées par Olivier Py et Pierre-André Weitz, les élèves dessinent le dispositif scénographique qu'ils imaginent sur la scène. Ils tiennent compte de la multiplicité des lieux déjà évoquée. Ils font figurer le motif du cercle et les éléments cités : terre, feu, bois...

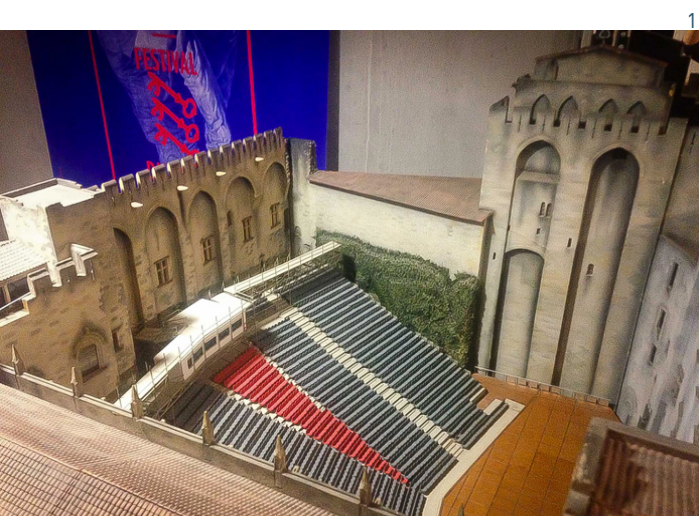
DES « LEAR MINIATURE » EN ANTIPASTI

Quoi de mieux qu'un hors-d'œuvre pour mettre en appétit ?

Olivier Py offre chaque soir, à 21 h une savoureuse mise en bouche aux festivaliers.

Sur la grande place devant la façade du Palais des papes, une version courte et remaniée de l'intrigue du *Roi Lear* sera jouée. Elle puise dans la grande tradition du théâtre populaire qui, des tréteaux du Moyen-Âge au rituel citoyen vilarien, en passant par les groundlings élisabéthains, revivifie la relation au public. En vingt-cinq minutes, on y verra les comédiens les plus jeunes de la troupe interpréter une histoire où l'Europe et la Grèce ont leur rôle à jouer.

1, 2: Maquette de la Cour d'honneur du Palais des papes



Après la représentation, pistes de travail

REMÉMORATION

Pour réactiver l'univers visuel du spectacle, inviter les élèves à constituer une collection d'objets.

Qu'est-ce qu'un « objet théâtral » ? Après une récolte de propositions de définition d'élèves, rappeler et discuter celle que propose Anne Ubersfeld¹:

« (Tout ce qui est) figurable sur la scène et manipulable par les comédiens ». « Tout ce qui est matériellement présent sur la scène y acquiert ipso facto le caractère d'objet (...) tout ce qui est sur scène, fût-ce un élément déposé là par hasard, devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique, univers recomposé par le travail artistique de la scène. »

En groupes, les élèves dressent l'inventaire des objets vus sur scène : accessoires, éléments des costumes, du décor... Celui-ci peut prendre différentes formes : liste de mots, dessins, collage d'images découpées ou objets collectés.

Oral : inviter les élèves à exprimer et à justifier leurs perceptions à travers ces objets.

- Nommer les objets attendus / les objets inattendus.
- Choisir quelques qualificatifs pour décrire l'atmosphère du spectacle à travers un objet (ex : royal comme cette couronne, extravagant/féroce/diabolique comme ce casque à cornes, anachronique, brillant comme cette couverture de survie, dégoûtant comme ce seau d'aisance...).
- Relier tel objet à tel personnage parce que...
- Se souvenir des objets liés à des moments forts du spectacle.

Afficher l'objet / le symbole / la couleur. Décrypter des affiches à travers les choix des objets.

Qu'est-ce que la mise en scène ? Dans l'ouvrage *L'Ère de la mise en scène*, publié en 2005 par le Scéren (collection *Théâtre aujourd'hui*, n°10), chaque artiste apporte sa réponse. Pour Stéphane Braunschweig, c'est : « un art de l'interprétation. » Pour Robert Cantarella : une « lecture de signes en mutation ». Pour Christian Schiaretti : « une clarification ». Pour Olivier Py : « interroger la matière ».

Insistant sur la polysémie du terme « matière » (base, fable, motif, substance...), nous envisageons l'affiche comme le lieu où s'esquissent des choix de lecture, une vision de la pièce. Aussi proposons-nous aux élèves d'observer une série d'affiches de différentes mises en scène du *Roi Lear*.

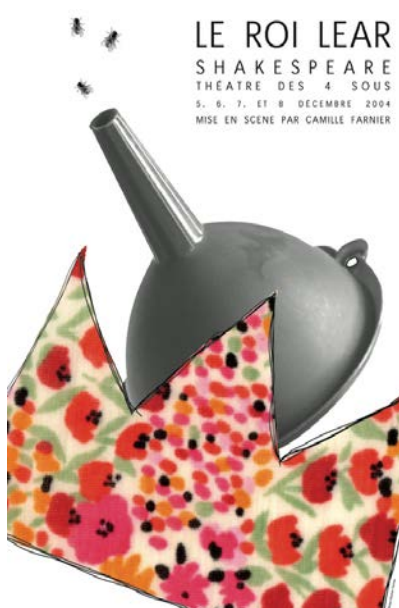
Dans un premier temps, il s'agit de les décrire, de repérer des choix graphiques et des symboles qui ont présidé à la composition de l'image, pour mieux en extraire une interprétation. Le professeur interroge les élèves sur les éléments clés de la fable qui semblent avoir été retenus. Cette approche permet une remémoration des grands thèmes qui irriguent la pièce.

¹ Lire le théâtre II, *l'école du spectateur*, publié en 1981 aux éditions Bordas Sup.

La restitution orale se fait sous la forme :

« Pour moi, *Le Roi Lear*, c'est une histoire de ... ».

- **Couronne / roi** : certaines d'affiches font le choix de cet ornement qui ceint la tête du roi. Rituellement, elle marque la dignité et connote le pouvoir. On constate que la matière n'est jamais l'or. Nez obscur au milieu d'une tête de mort malhabilement dessinée, brindilles volatiles et inflammables, miettes et débris du pouvoir, imprimés coquelicots symboles de rêve et du sommeil – Morphée – et de la mémoire de ceux qui sont tombés à la guerre, la couronne entre en corrélation avec d'autres thèmes forts.
- **Mort** : têtes de mort, visage souffrant et déformé, orbites noires, pictogramme du danger, de la toxicité, indiquent la tonalité tragique de la pièce et la méditation sur l'eschatologie.
- **Fou** : l'entonnoir accolé symboliquement à la couronne, l'arbre nu, les nuages amoncelés, le vol d'oiseaux noirs indiquent un trouble mental, un univers intérieur bouleversé, une tentative d'échappée, d'évasion, une recherche de direction.
- **D'héritage** : mains d'enfants, eau qui file entre les doigts, fumée, cendres, arbre d'hiver nu, photos de famille, trois mouches qui s'échappent de l'entonnoir sont autant de symboles de la stérilité et de l'impuissance, d'une vision pessimiste de la capacité à transmettre, léguer, laisser une trace.



- 1 : Affiche *Le Roi Lear*, Compagnie Alexandre Païta, 2012
- 2 : Affiche *King Lear*, Tower Theatre company, 2015
- 3 : Affiche *Le Roi Lear*, Compagnie Théâtre de l'Acte, 2007
- 4 : Affiche *Le Roi Lear 4/87*, Compagnie Théâtre de l'Aquarium, La Cartoucherie, 2009
- 5 : Affiche *Le Roi Lear*, Compagnie Théâtre des 4 sous, 2004

Observer un dessin préparatoire d'Olivier Py.

Le décrire et analyser sa composition. Aussi volumineux que le visage qu'il surmonte, le crâne attire immédiatement le regard. Vanité, il matérialise la perspective vertigineuse de la condition humaine et allégorise la Mort ricanant. Les orbites noires sont autant de trous noirs existentiels. Sur la tête du personnage, le crâne est porté comme une couronne. Épée de Damoclès, il semble constituer un puissant et pesant *memento mori*. L'homme, songeur, mélancolique, est torse nu. La moitié de son visage est sombre, quasi dévorée par l'ombre. La coloration rouge vif de sa peau paraît figurer les troubles qui le traversent et l'irriguent. Le torse viril, musclé, contraste avec la faiblesse ontologique de la condition humaine. En synthèse, interroger la classe : ce dessin pourrait-il constituer une bonne affiche pour *Le Roi Lear* ?

Pour aller plus loin : En interdisciplinarité avec les arts plastiques, proposer à la classe de réaliser une affiche pour *Le Roi Lear* d'Olivier Py.

Afin de mieux percevoir les récurrences oniriques, les images obsessionnelles, les symboles-clés de l'univers du metteur en scène, il est demandé aux élèves une recherche d'images de ses précédents spectacles. Internet, mais aussi le témoignage photographique d'Alain Fonteray², peuvent fournir une base documentaire riche. Cette recherche permet de constater la réapparition de certains objets, accessoires, meubles et costumes.

² Olivier Py, *Épopées théâtres* publié en 2004 aux éditions Grandvaux



Dessin préparatoire d'Olivier Py pour *Le Roi Lear*, 2015.
© Olivier Py

Voici un court relevé d'éléments visuels présents dans de précédents spectacles, également aperçus dans *Le Roi Lear*:

- *La Servante* : repérer le lit à barreaux, le bois nu en écho à la chair, le tutu, les crânes, les balles de ping-pong (aveuglement), le mot « silence » en néons, un cerf (blanc), contraste noir/blanc,
 - *Le Visage d'Orphée* : noter la présence d'animaux sur piédestal (blancs), d'un tutu, d'un trou dans le plancher, d'un slip kangourou blanc, d'une couronne, du ciel ouvert de la Cour du Palais des Papes, et du message « voir ce qui ne doit pas être vu », qui sont autant de signes lyriques et épiques.
 - *L'apocalypse joyeuse* : couronne, masques d'animaux (hommes porcins), palissades châteaux, corps nus (féminins), tutu, crâne, lit à barreaux, omniprésence de la couleur rouge sont relevés.
 - *Le Soulier de satin* : y sont repérés, couronne (de lauriers), nudité, gradins, clowns, palais doré (faisant songer au mini Lear), crâne, message « Dieu écrit droit avec des lignes courbes » en néon, couleurs rouge, or.
- On souligne l'usage récurrent de la symbolique des couleurs et de la nudité, l'omniprésence des thèmes de l'aveuglement, de la relation père/fils, de la méditation sur l'image (baroque, méta-théâtralité...).

Au terme de ce travail, inviter la classe à composer son affiche. Elle doit choisir un ou des objets-clés des collections pour symboliser de façon pertinente l'univers singulier de ce *Roi Lear*.

ESPACES VIDES, ESPACE SHAKESPEARIEEN

MÉTAMORPHOSES DU PLATEAU

Réaliser des croquis pour se remémorer les principales évolutions de la scénographie. Les dessins ont pour objectif principal de travailler sur la mémoire visuelle, de décrire avec précision et objectivité le plateau.

La qualité du trait et le réalisme importent moins que la fixation de quelques grandes lignes schématiques qui composent la scénographie : « décor », objets, formes, couleurs qui composent l'image. Il s'agit de donner une vision globale du plateau.

On propose aux élèves de se concentrer plus particulièrement sur trois moments fondamentaux du dispositif scénographique:

- l'ouverture du spectacle,
- la tempête,
- la clôture du spectacle.

1 : *L'Apocalypse joyeuse*, spectacle d'Olivier Py, 2000 © Alain Fonteray

2 : *Le soulier de satin*, spectacle d'Olivier Py, 2003 © Alain Fonteray



Oral : Mise en commun des réalisations. Comment est-on passé de la scénographie de la scène d'ouverture à celle de l'image finale ? On peut exploiter différentes pistes interprétatives :

- de l'énergie du désir (la libido motrice) au désordre-renoncement, en passant par le dénuement ?
- Du monde illusoire de la royauté à la désolation de la barbarie ?
- De l'ébauche du mouvement / pulsion de vie à la mort ?...

Pourquoi la tempête constitue-t-elle un pivot dramaturgique ?

La première image : une ouverture privilégiant le mouvement circulaire.

Un plateau quasi nu, en bois clair. Au lointain, une palissade sur laquelle figurent des ellipses noires. Quelques meubles : à cour, un lit à barreaux derrière une coiffeuse à miroir (meuble-loge) sur une petite estrade. À jardin, une table est dressée. Au centre, un piano à queue, sur estrade. Au lointain, des mâts barrés au sommet par un néon blanc, désaxé.

Peuvent figurer sur le croquis le baiser inaugural entre une ballerine et un jeune homme moustachu, en costume blanc. Ce baiser lance un concerto au piano³, qui lui-même entraîne une chorégraphie de pointes, arabesques et cercles. Quasi en simultané, une moto noire arrive des coulisses avec, sur sa selle, un conducteur en cuir noir portant un casque cornu, et derrière lui, une amazone en longue robe de satin rose. Le motard opère quelques tours et jette littéralement sa passagère dans un lit à barreaux, à jardin (derrière la loge)...

Rapidement, une longue palissade glisse au proscénium pour la première scène de convocation des trois filles. Deux cercles coexistent sur scène, celui de la pureté/beauté figuré par la ballerine amoureuse, celui du vice et de la bestialité incarné par Edmond.

La tempête : la catastrophe.

Le plancher est déconstruit, à vue, par les techniciens.

Au pied de l'armoire noire, le plateau est progressivement mis à nu. Petit à petit apparaît un « O de bois », au centre duquel est mise à nu un « O de terre », une arène de terre marron-noir arrosée par Cornouailles. Les planches arrachées forment deux édifices déséquilibrés à cour et à jardin. Le Roi se dévêt, délire, profère des malédictions. Il en appelle à son armée : un enchevêtrement de squelettes le recouvre au sol. Fumigènes, lumières et sonorités agressives.

C'est le moment symbolique de la défaite spirituelle, morale et psychologique du Roi Lear. Le renoncement au monde, tempête intérieure, est matérialisé par la déconstruction du théâtre. Lear est le moteur de l'autodestruction de son univers.

La tempête est littéralement une catastrophe, un phénomène brutal dont l'origine est ici humaine et naturelle. Elle provoque une rupture dans la continuité, une fracture dans la dramaturgie.

Rappelons l'acception théâtrale du terme *catastrophe* pour les Grecs : issue étymologiquement de « bouleversement », elle est la dernière des cinq parties de la tragédie, lieu de la punition funeste.

La dernière image :

Ne subsistent que les conséquences de la catastrophe : un monde dévasté, l'apocalypse, la destruction à grande échelle. Un plateau saccagé, un « O de bois » sur lesquels sont échoués des éléments de décors épars (lit, chaises, cerf...). Au centre, une ère boueuse au milieu de laquelle un « trou » a absorbé tous les morts. De longs rubans rouge vif, tombés du ciel, flottent au gré du vent. Reste Ecosse, à cour, à l'avant-scène.

Pour rappel, les derniers mots qu'il prononce :

« Il nous faut obéir à la loi du désastre
reste la vérité comme un dernier devoir
dans ces temps de malheurs à quoi bon des poètes ? »⁴

À noter : Le personnage de Kent, passeur, messenger, ange gardien, fait également partie des survivants.

Au début de la scène d'exposition, en compagnie de Gloucester, il arrive sur scène par la salle, descendant les escaliers des gradins. À la fin, il sort de scène (« je dois partir »), passant le quatrième mur, remontant ces mêmes escaliers.

³ Voir en annexe 7 la liste des morceaux musicaux utilisés dans la pièce.

⁴ Allusion à la fameuse question de Hölderlin "wozu Dichter in dürftiger Zeit ?" , à quoi bon les poètes en temps de détresse/crise.

La barbarie a totalement investi le plateau : rouge lacérant et fragmentant le mur et le plateau, éléments du décor et costumes sales et épars... Le chaos ne laisse qu'une seule échappatoire, le trou central. La catastrophe, « fin », « dénouement », ouvre toutefois sur le cheminement de la parole.

Au terme de cette analyse sera également évoqué le choix d'une scénographique de type « plateau nu », d'une mise en scène stylisée, symboliste, « anti-bourgeoise », chère à Vilar.

À cet égard, les propos tenus par Olivier Py dans le dialogue artistes/spectateurs⁵ organisé par les CEMEA sont révélateurs :

« La Cour ramène à Vilar ». Il précise qu'il n'a pas envisagé un spectacle révolutionnaire, mais plutôt « vilardien, populaire », à savoir « un plancher, des grands acteurs, un grand poème patrimonial ». Aussi justifie-t-il la présence quasi constante des pleins feux : « Vilar ne voulait jamais éclairer les murs pour ne pas qu'on confonde ce qu'il faisait avec un son et lumières. »

VARIATIONS CIRCULAIRES AUTOUR D'UN « RIEN »

Pour prolonger les remarques sur la figure du cercle, très présente dans la scénographie, donner aux élèves à lire intégralement l'entretien avec Pierre-André Weitz (annexe 9).

Envisager tout ce qui fait allusion au cercle, à l'ellipse, dans la mise en scène.

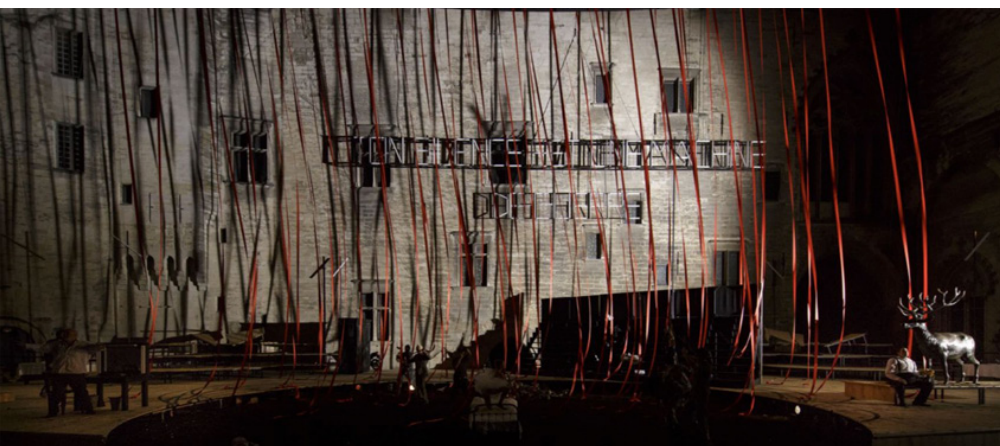
Parmi la collection d'objets sont relevés les graphismes au sol et sur les palissades, le wooden O (cercle de bois), le « trou » central, le seau, les assiettes, les globes oculaires, la couronne, le tutu...

À l'abondance de signes plastiques et sonores, s'ajoutent le jeu et les déplacements des comédiens sous le signe du cercle. Qu'ont en commun les trajectoires de différents personnages « perdus » : les chorégraphies de la muette Cordélia, les déplacements du motard, la course du Pauvre Tom, les errances du Roi Lear dans la tempête... ?

Les interprétations possibles de ce parti-pris visuel :

- la répétition peut figurer le cercle vicieux de l'erreur, l'esquisse, la métaphore théâtrale de ce qui se re-joue... ,
- le tourbillon est un signe de l'égarement, de la tempête, du désarroi, mais aussi de l'écriture, du mouvement, de l'élan, de la pulsion de vie... ,
- le Tout / Dieu est une aspiration à une perfection, à la transcendance en lien avec l'imagerie de la Renaissance.
- Les cycles naturels comme les cycles historiques figurent l'alternance vie/mort, la transmission, l'héritage, « le roi est mort, vive le roi ! »,
- le Globe, l'œil sont les métaphores et les synecdoques qui trahissent le théâtre/théâtron ... ,
- le cercle tragique est envisagé comme enfermement et aliénation.

⁵ Captation vidéo de la rencontre <http://www.theatre-video.net/Video/Dialogue-artistes-spectateurs-autour-du-Roi-Lear-avec-Olivier-Py-69e-Festival-d-Avignon>



Scénographie du dernier acte de la pièce *Le Roi Lear* dans la Cour d'honneur du Palais des papes,
© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon

Deux objets liés au cercle : la moto et le piano

Une attention particulière est accordée à la moto (parcours circulaires matérialisés par des graphismes noirs sur le plateau) et au piano (ritournelles et concertos à trois temps créant une ronde sonore). Notons que ce sont deux « machines » de haute technologie, cette technologie engendrée par l'homme, qui, selon Olivier Py, est à l'origine de la catastrophe au XX^e ⁶. Un extrait de l'entretien avec Pierre-André Weitz propose quelques clés pour comprendre le choix scénographique de les faire se rencontrer :

« (Ce sont) deux objets noirs, laqués, qui ont tous deux cette faculté incroyable de déplacer le temps, le temps musical et le temps architecturé, de se déplacer dans l'architecture du paysage et aussi dans l'architecture du temps. Ce sont deux façons de voyager : la musique et la moto. C'est poétique. Le spectateur au théâtre ne peut pas voyager. Il est fixe dans la Cour d'Honneur. La seule chose qu'il puisse faire, c'est comprendre que l'univers est en mouvement à partir du moment où on lui montre l'univers, et aussi à partir du moment où on le lui change devant les yeux. On part du principe que le spectateur, sans bouger, va voyager à travers les architectures qu'on va lui proposer, à travers les choses qui sont recto/verso, à travers les choses qui vont aussi bouger dans le vent, c'est important. À la fin, par exemple, cette pluie de larmes rouges –1,5 km de rubans –, on compte bien sûr que le vent la fasse encore plus pleurer, qu'on comprenne que ce ciel qui pleure des larmes rouges est lui-même en mouvement. Dans un théâtre, l'air ne bouge pas beaucoup, il est fixe. En extérieur, bien sûr, on a ce vent qui peut amener un mouvement perpétuel et une relation directe à l'univers. »

Analyse d'image : prolonger la réflexion sur le choix de faire tourner la moto et les personnages autour d'un « RIEN ».

« Bien sûr, c'est un rien polysémique. Le rien, c'est le rien. Et à la fois, c'est quelque chose puisque je l'ai matérialisé. Et puis on le dit et on l'écrit. Et en plus, je l'ai rendu presque charnel puisque ce rien est presque une allégorie, puisqu'il bouge. Donc, c'est presque un personnage. Il arrive, il repart, il se retourne. C'est l'allégorie du rien. Et ce rien est le tout. C'est parce qu'on n'est attaché à rien qu'on est attaché à tout. Sur le mur, il y aura d'autres façons de l'écrire : « Ton silence est une machine de guerre », par exemple. Et on essaie par le tube lumineux de montrer l'absence de la chose par la lumière, comme si la lumière était aussi matérielle, comme si elle était présence. »

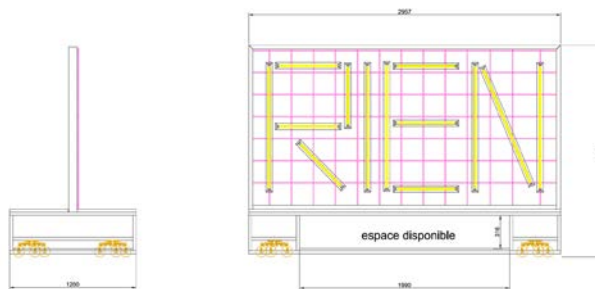
À partir des propos tenus par Pierre-André Weitz, de son croquis pour la fabrication du module « RIEN » et d'une photographie de Christophe Reynaud de Lage, faire élaborer des pistes interprétatives.

La moto est envisagée comme symbole d'une virilité, d'un moteur, d'une libido (désir au sens large du terme) qui tourment à vide, qui ne mènent à rien. Tant la machine, incapable de sortir du cercle que le « RIEN » lumineux (à la fois présent/absent) rendent tangibles la vanité, le vide existentiel et la mortalité. Leur proximité visuelle crée une nature morte contemporaine, renouvelant le *memento mori*. Qu'en est-il du « voyage » proposé, de la condition humaine ?

⁶ Voir la note d'intention d'Olivier Py en annexe.



1 : Croquis de Pierre-André Weitz pour la fabrication du module «RIEN»
© Pierre-André Weitz
2 : Photographie d'une représentation du *Roi Lear*, avec le module «RIEN» mis en scène
© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



POUR ALLER PLUS LOIN : CREUSER LA MÉTAPHORE DU « TROU »

Recherches documentaires sur le « wooden O » de Shakespeare.

Approfondir la réflexion sur le rôle dramaturgique et symbolique de ce trou creusé dans le plateau, cette arène de terre née de la tempête, mettant à nu un théâtre des origines. Si elle apparaît tout d'abord comme un hommage à la scène élisabéthaine, elle peut être envisagée comme une métonymie du théâtre tout entier.

S'intéresser plus particulièrement à l'architecture scénographique du théâtre shakespearien met en évidence la référence au O de bois dans le dispositif créé par Olivier Py et Pierre-André Weitz.

Anne Surgers⁷ rappelle la structure du théâtre élisabéthain:

« un cylindre de 25 à 30 mètres de diamètre, évidé en son centre, dans la partie pleine, la couronne extérieure couverte d'un toit, trois étages de galeries pour les spectateurs assis, au centre, la partie vide à ciel ouvert, occupée par l'espace de jeu et les spectateurs debout ».

C'est dans la pièce *Henry V* que sont utilisées les expressions devenues célèbres : « this unworthy scaffold, this cockpit, this wooden O » (ce tréteau indigne, cette arène pour combats de coq, ce O de bois) « the fat unraised spirits » (ces esprits frustrés, terre à terre). Anne Surgers évoque l'origine complexe de ce « O de bois ». Elle y rattache :

- la symbolique du cercle à la Renaissance : immanence, éternité, perfection.
- la religion : « Alberti préconise neuf formes pour les églises, neuf polygones inscrits dans un cercle. »
- Une « forme symbolique et image du Monde, correspondance entre microcosme et macrocosme ».
- Mais aussi, l'origine pragmatique du bâtiment héritée « des cours d'auberge (corrales espagnoles), arènes construites en périphérie pour les combats d'animaux (référence au « cock-pit » dans *Henry V*) »

Aussi, née de l'expérience des troupes, la scène élisabéthaine n'est-elle pas un plan, mais un volume de jeu. De ce volume, Olivier Py et son scénographe ont conservé des ersatz de « galerie » ou d' « étage supérieur », les palissades et gradins mobiles permettant un jeu en hauteur.

Le « wooden O », comme le souligne Anne Surgers est un « un espace circulaire, à la fois clos sur lui-même et ouvert sur le ciel, rayonnant et convergent, jeu d'imbrication complexe entre réalité du spectateur et fiction de la représentation. » Il offre donc « une multitudes de points de vues possibles (au sens matériel comme au sens figuré). »

Aussi pouvons-nous remarquer qu'à l'architecture scénographique répond la construction du texte. L'injonction à l'imaginaire « Play with your fancies », présente dans *Henry V* joue pleinement dans la mise en scène d'Olivier Py. On commente ainsi le choix de faire opérer les techniciens à vue, soulignant l'exhibition de l'aspect artisanal du théâtre.

⁷ Anne Surgers, chapitre consacré à la scène élisabéthaine in *Scénographies du théâtre occidental*, Armand Colin Lettres sup, 2^e édition 2007

Analyse de l'image

Révélatrice du basculement dramaturgique des scènes 13 et 15 de l'acte III, ces photographies illustrent la formule de Lear, empruntée à Hamlet : « l'histoire est sortie de ses gonds ». Les personnages sont devenus « Toi, moi, lui et nous tous, des fous dans la nuit noire » (le fou). On commente la collision entre l'exhibition de la théâtralité (matérialisation du cercle de bois, présence d'une chaise, fumigènes), la folie en mots, la folie en actes, et l'imagerie née de l'imaginaire sur le plateau. Le délire prend forme, envahit la scène mentale comme la scène concrète. Née du discours de Lear, l'armée devient amoncellement de squelettes (symboles visibles qui, par synecdoque deviennent allusion aux charniers du XX^e siècle).

De même, le dénuement physique devient signe du dénuement spirituel, du chemin de croix, de la folie toute nue. En témoignent les parcours décousus et vains dans l'arène.

Symboliquement, c'est sur ce vide, celui de la lande et de la folie, que Lear va désormais devoir se reconstruire après cette étape de dépouillement mystique.

1, 2 : Photographies de représentation du *Roi Lear*

© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



Analyse comparative d'une photographie du Roi Lear et d'un schéma préparatoire de Pierre-André Weitz. L'objectif de ce travail complémentaire est d'envisager les autres interprétations symboliques du « deuxième trou » au centre du « Wooden O », vertigineuse mise en abyme.

Seront commentés :

- l'« effet spécial » inventé par Pierre-André Weitz, clin d'œil à l'inventivité artisanale du théâtre shakespearien, évocation du monde des « dessous », de « la cave » (Hamlet) et des trappes élisabéthaines qui permettaient les apparitions maléfiques,
- l'astuce dramaturgique permettant l'évacuation des morts qui, sinon, s'amoncelleraient sur le plateau,
- la matérialisation symbolique d'un monde des dessous : tous les morts de la pièce empruntent ce passage vers l'outre-monde. C'est une ouverture vers les enfers, la coulisse, l'ailleurs, l'outre-monde. On note que chaque personnage, par son jeu lors de cet engloutissement dans le trou, illustre de manière singulière la façon dont il quitte le monde, celui de la vie, de la fable, comme celui du plateau.
- Les symboliques du trou à relier à des problématiques philosophiques existentialistes. La vacuité, le vide et la vanité invitent à la réflexion sur le silence et la mort. L'aspect corporel peut être évoqué, le « trou » comme origine du monde (entrée/sortie : bouche, vagin, anus...). On les relie à des questions eschatologiques et ontologiques.

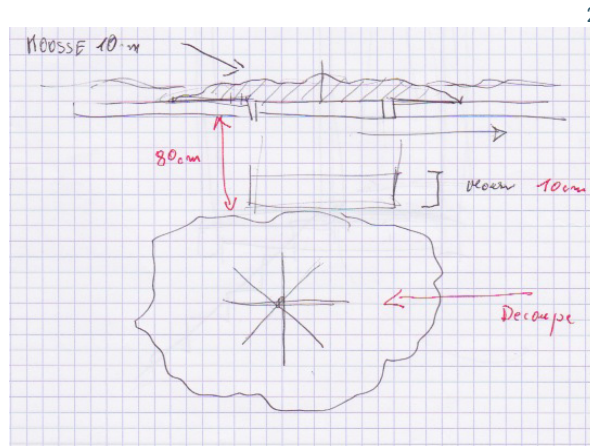
On peut prolonger la réflexion par la lecture d'un extrait d'Orlando ou l'impatience, pièce d'Olivier Py qu'il a mise en scène en 2014 à la FabricA, Festival d'Avignon (annexe 8).

Le comédien Jean-Damien Barbin (le Fou de Lear), campe dans *Orlando* plusieurs figures-relais de la philosophie d'Olivier Py. Il incarne successivement le professeur de diction fou, l'apnéiste fou (en quête de souffle), l'ostéopathe fou, l'affirmatologue fou, le théâtré fou... Le troueur fou intervient dans le dernier acte lorsqu'*Orlando*, clochard vivant désormais dans la rue, devant le théâtre, a choisi le dénuement. L'étude de cet extrait met à jour l'éloge du trou à travers une sémantique méliorative. Cette réhabilitation du trou est intimement mêlée à la célébration du théâtre comme lieu où peut se penser et se panser le manque. Synecdoque de l'homme, elle apparaît comme porteuse d'un manifeste politique et artistique : « l'énergie fondamentale ».



1

1 : Photographie de représentation du *Roi Lear*
 © Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon
 2 : Schéma préparatoire
 © Pierre-André Weitz



2

ÊTRE / PARAÎTRE, SE TAIRE / PARLER

DES COSTUMES QUI PARLENT

Réaliser des croquis des costumes des personnages, mentionnant couleurs et matières.
Interpréter la portée symbolique des couleurs :

- Rose : pastels, les chaussons de Cordélia, les robes de Goneril et Régane ; il représente le féminin, l'innocence et la tentation de la chair, le cliché de la petite fille. On note que le rose initial des robes de l'ouverture, lié à la blondeur des perruques, est très ambigu. Il fonctionne comme un signe dissonant, pouvant être interprété comme une image caricaturale et donc trompeuse de l'innocence – vision fantasmée du père qui n'a pas vu ses filles grandir ?–, un clin d'œil à l'imagerie des poupées *Barbie* et aux illusions du paraître.
- Rouge : il est le sang des blessures, les peintures de guerre sur les joues de Gondril, les rubans qui tombent du ciel... porteurs de mort, de guerre, et de violence
- Or : couronne, armure de Gondril (déjà présente dans *Orlando*), couverture du « ver tout nu » sont liés au métal, au pouvoir, à la dignité (dans *Le Soulier de satin*, l'or est la couleur du couchant, l'or de la Contre-Réforme, méditation sur l'image du baroque, or mystique).
- Blanc : le tutu de Cordélia, lumière des néons (« rien » « ton silence est une machine de guerre ») sont faits de tulle et de lumière, illustrent la présence d'une absence, sont symboles de pureté, silence, abstraction, transcendance.
- Noir : moto, piano, cuir d'Edmond, costumes de Goneril et Régane (fin du spectacle), ellipses tracées sur la palissade, peinture sur certains éléments de décor (gradins, cerf, loge...), la terre sont de teinte noire. Ils appartiennent au domaine de la technique, illustrent l'aspect culturel de l'être humain, sa « marque ». Ce sont souvent des éléments liés au cercle (infernale ?), à la morbidité, au mal, à l'immanence... Voir l'interview de Pierre-André Weitz rapprochant moto et piano.

Rapprocher cette interview des propos d'Olivier Py dans sa note d'intention, reliant la « catastrophe » du XX^e siècle, la fin d'un monde à la « trinité infernale » : « victoire de la technique », « doute incommensurable sur le langage » et « banalisation du mal ». « Car la toute puissance de la technique débute au règne de l'argent, la technique ne sert plus les hommes, mais les puissants, la technique elle-même inventera une guerre qui n'a plus de guerre que le nom, qui fera entrer la guerre dans l'innommable de l'extermination massive. »



Photographie de représentation du *Roi Lear*
© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon

Transposer au plateau la couleur d'un personnage.

Chaque élève (ou un groupe d'élèves) exploite ses recherches sur le costume en incarnant un personnage. Il fait une entrée, se poste à l'avant-scène et déclare face public :

- « Je suis... »,
- « J'aime... »,
- « Mes accessoires/objets / couleurs fétiches sont... »,
- « Je ressemble à ... » .

Il veillera à utiliser un vocabulaire, une gestuelle et des postures adaptées à l'univers de ce personnage.

Cette analyse des personnages à travers leur costume insistera sur le changement des couleurs au fil de la représentation et sur le volume des tissus ; l'évolution des tenues des deux sœurs aînées en particulier sont de plus en plus sombres, noires, laissant apparaître la chair (en lien avec la noirceur de leur âme, leur concurrence et leur sexualité morbide). Elles s'inscrivent dans la tradition des méchantes sœurs, des femmes fatales et maudites, Furies, Enydes. Cordélia et Edmond restent identiques du début à la fin de la pièce, ils annoncent la couleur, pourrait-on dire : blanc/noir, tulle et soie/cuir. Comme les « méchantes sœurs », ils sont les personnages types des contes de fée. Elle est la jeune fille pure, l'innocence blessée. Lui, le jeune démon vicieux, le Hell angel, le méchant des films américains.

Cette opposition caractérise le théâtre baroque d'Olivier Py. Le tutu, nous l'avons vu est un élément récurrent dans ses mises en scène, accessoire à la gloire de la légèreté, de l'apesanteur, éloge d'une présence au monde de l'ordre de la danse. Tandis que la plupart des personnages monolithiques, incapables de remises en cause, restent dans des vêtements d'apparat, de luxe et de pouvoir ostentatoires, costumes bourgeois, souvent clinquants et caricaturaux, les personnages qui opèrent une progression psychologique se défont de l'habit de parade pour adopter celui de la pauvreté : Kent se grime, Edgar et Lear se dépouillent jusqu'à la nudité. Le travestissement, oscillation entre dissimulation et vérité, est une autre problématique forte du metteur en scène (cf : le titre et l'esthétique de son spectacle *Miss Knife chante Olivier Py*).

Histoire et temps

De cette analyse, tirer une réflexion sur le traitement du temps historique au théâtre.

Une certaine typification des personnages semble les inscrire dans une temporalité mythique. Les questions de succession, liées à l'éternel retour du souverain (on pense aussi à *Henry VI*), s'inscrivent dans un temps « naturel », celui de la transmission père/fil(le)s. Elles illustrent le mythe éternel de la dépossession, la parabole de l'impossible transmission.

Mais Olivier Py semble également inscrire sa mise en scène dans un temps plus anecdotique, celui qui traite de l'histoire événementielle : moto, hommes cagoulés, kalachnikovs font référence au temps présent, voire à l'actualité la plus immédiate. Ils font muter le texte shakespearien en parabole de notre temps.

LE SILENCE, CETTE CATASTROPHE

La lecture singulière que fait Olivier Py de la pièce de Shakespeare tient principalement à la prédominance qu'il donne à la parole. Dans *Le Roi Lear*, son impuissance devient le creuset de la destruction du monde. Shakespeare, à travers sa mise en scène, devient le prophète de la fin de l'histoire et du doute sur les pouvoirs du langage que dénonceront au XX^e siècle linguistes, philosophes, théoriciens et hommes de théâtre (que l'on pense à Jan Kott, Eugène Ionesco ou Samuel Beckett).

La parole et le pouvoir illocutoire

Qu'il soit directeur de l'Odéon (voir « mise en appétit »), du festival d'Avignon, comédien, auteur ou metteur en scène, Olivier Py place la parole au cœur de son théâtre. *Cultivez votre tempête*, manifeste à la gloire des vertus de l'art dramatique, aborde avec vigueur la nécessité de revivifier la parole dans notre société. Cet ouvrage polémique se veut coup de semonce pour réveiller acteurs culturels, politiques et pédagogues. Le chapitre intitulé « la parole parlante » propose de former les « enfants de l'ère virtuelle » à « la parole qui sauve ».

« Parler cette langue qui parle, sortir de la communication triviale, c'est déjà affirmer un projet héroïque. (...) Cela commence par la lecture à voix haute, la lecture pour les autres. Et pour certains enfants, ce sera la première fois que leur voix s'élève. (...) Ce n'est pas une métaphore, ils s'adressent pour la première fois à un auditoire plus grand, plus universel que leurs amis et leur famille. (...) Pour s'élever, (leur voix) va commencer par s'élever au-dessus d'elle-même, au dessus d'eux-mêmes, au-dessus de leur identité de trois sous. Elle va supposer un auditoire plus grand, elle commence à tutoyer l'universel, elle s'aventure hors du temps. »⁸

Pour cet homme de théâtre polyvalent, la parole est au carrefour de l'art dramatique, de l'éducation, du politique et de l'universalisme. *Du theatrum mundi*.

ORAL : Demander aux élèves de commenter la phrase-clé que la mise en scène de *Lear* place au fronton du mur de la Cour d'honneur : « Ton silence est une machine de guerre ».

Comme le « RIEN », cette phrase est une matérialisation du silence (NB : elle figure dans le texte shakespearien).

- Le personnage de Cordélia, scotch noir sur la bouche apparaît comme l'allégorie du silence : tenter d'expliquer ce choix. Lors de la rencontre publique organisée par les CEMEA, une spectatrice évoque « une faiblesse », « une lâcheté ». Olivier Py préfère parler d'« héroïsme pur ». Il voit en Cordélia, le « plus grand hommage à la parole », « une sorte d'Antigone ». Selon lui, « elle se tait pour que la parole ait de nouveau une véritable valeur » ; le malheur n'est pas dans l'incapacité de *Lear* à entendre et discerner correctement ce silence ?
- Elle entre en résonance avec le précepte du fou : « Ce que l'on ne peut dire, il convient de le taire. Aimer dans le silence et aimer le silence. ». Il est inspiré de la dernière phrase du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (1921).
- Le trou est une autre métaphore du silence, à commenter. La scénographie est-elle une invitation au silence ou au retour d'une parole vraie, celle des poètes ?

⁸ Olivier Py, *Cultivez votre tempête*, Éditions Actes Sud, coll. Apprendre 2012, pages 39 à 41

Photographie de représentation du *Roi Lear*
© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



Personnages et jeu d'acteur : le rapport à la parole

Lister les différents personnages, rechercher dans la traduction d'Olivier Py des répliques révélatrices de leur rapport à la parole.

Au plateau, proposer une série de répliques issues, par exemple, des scènes 1 et 2 de l'acte I. En faire une lecture dans l'espace, en veillant à l'adresse, souligne la mise en scène du discours.

Goneril :

Mon amour est plus grand que le pouvoir des mots,
Plus grand que la lumière, l'espace, la liberté
Plus précieux et plus rare que tous choses au monde

Regane :

Je suis faite du même métal que ma sœur
Il y a dans mon cœur tout l'amour qu'elle a dit
Mais moi je vais plus loin et je veux proclamer
Que je suis l'ennemie de toute autre jouissance

Edmond :

Si cette lettre arrive, si ma ruse triomphe,
J'humilierai mon frère, j'aurai la gloire et l'or

Lear :

Comment ? Comment ? Cordélia répare ta parole ! L'avenir est en péril.
(...)
Rien ne naît de rien. Dis quelque chose... Dis autre chose...

Gloucester :

Oh ! Enigme ! Enigme !

Fool :

Voilà tout son malheur, son cœur n'a pas de langue
(...) si jeune et sans mensonge.

Kent :

Tu veux quoi ? Que je fasse taire ma conscience
Quand le roi s'incline devant la flatterie ?
Je mets tout mon honneur à dire la vérité
Le roi se perd dans la folie, je ne peux pas mentir.

Le choix de l'adresse, face public, prenant l'ensemble des personnages à témoin, dirigée vers un seul interlocuteur ou encore en aparté ouvre des pistes d'interprétation. Discuter la sincérité et l'efficacité de la communication (sa fonction expressive et référentielle selon la terminologie de Roman Jakobson) met en évidence des usages différents de la parole.

- La parole pervertie est représentée par Goneril, Régane et Edmond qui usent avec machiavélisme du langage. Ils utilisent des verbes performatifs emphatiques mais mensongers et une rhétorique qui confine au sophisme. Ces trois personnages manipulent et contrefont la parole à des fins personnelles. Ils sont à rapprocher, selon Olivier Py, des politiques qui ont vidé la parole de son sens. Ils usent souvent d'un jeu stéréotypé, apparaissent comme des comédiens au sens péjoratif du terme (postures, déclamation emphatique, simulation cf : l'automutilation d'Edmond, la falsification des lettres...).
- La parole inefficace est le fait de personnages sourds et aveugles. Les deux pères humiliés illustrent souvent son impuissance. A l'acte II, les ordres du roi déchu, « j'ordonne », « j'exige », « je demande », restent sans effet. Lear et Gloucester sont, selon Olivier Py « face à la vacuité de la parole », soit la « parole vide ». Lear (Philippe Girard), plus particulièrement, adopte une profération emphatique mais vaine. Le critique Alexandre Demidoff dans le journal suisse *Le Temps* daté du 6 juillet 2015 évoque une « lave lyrique », « un feu d'artifice continu », « c'est sa grâce, sa distinction, jusqu'à une forme d'épuisement du théâtre ». Aussi ces deux personnages-pères doivent-ils dépasser leur aveuglement, leur mauvais discernement face à la parole pour accéder au vrai.
- La parole vraie est souvent prise en charge par les « philosophes » : le fou, Kent (que l'on pense à la crudité de ses insultes) et Tom/Edgar. Olivier Py explique : « Il y a de la parole pleine, y compris dans les sottises du fou, pas seulement dans la poésie. (...) Une pièce de Shakespeare doit nous redonner le goût de la parole pleine. »

Photographie de représentation du *Roi Lear*
© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



SONS, MUSIQUE ET SILENCE

Demander aux élèves d'essayer de se remémorer tout ce qui concerne l'univers sonore du spectacle (or dialogues). Au besoin, on écoute quelques-uns des morceaux figurant dans le spectacle (voir annexe 7).

Ils repèrent :

- le piano : présent sur scène, musique jouée en direct,
- les parties chantées par le fou,
- les sons extra ou intra-diégétiques,
- la musique diffusée par le régisseur son.

Commenter leur rôle.

Musique, grâce et pureté

Dans la première partie du spectacle (et lors du retour de Cordélia dans la dernière scène), le piano représente l'univers de la grâce. Le concerto, la sonate sont synonymes de légèreté lyrique. Ils font de Cordélia la danseuse éternellement gracieuse de la boîte à musique. Olivier Py a choisi de faire incarner au pianiste, Damien Lehman, le rôle de France. Ce personnage représente lui aussi une forme de pureté puisqu'il recueille Cordélia après sa répudiation par Lear et Bourgogne : « La valeur de ton âme est tout ce que je veux / prendre ce qu'on délaisse est pour moi un honneur. » Le piano devient l'incarnation d'une technologie mise au service de la finesse et non de la barbarie (VS la moto).

Au fur et à mesure du spectacle, les morceaux joués deviennent plus abstraits, plus grinçants et dissonants. En crescendo, ils s'adaptent au basculement tragique du spectacle. L'usage de l'instrument fait alors songer à celui d'une bande-son de film dramatique, voire d'horreur.

Relire quelques chansonnettes du Fou (acte 4, scène II). Demander aux élèves s'ils ont reconnu l'air. Analyser la fonction de ces interventions intempestives du bouffon.

(Sur l'air de *Cadet Rousselle*)

« Ecoute Tonton :

Ferme ta gueule mon mignon

Si tu veux garder ton pognon

ET ne dis pas ce que tu penses

Si tu veux garder tes finances... »



1, 2 : Photographies de représentation du *Roi Lear*

© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



Les intermèdes chantés par le fou, de registre irrévérencieux, outrancier, voir grossier proposent des moralités parodiques. Analyses triviales et humoristiques, elles n'en dissimulent pas moins une vérité qui doit être entendue par Lear. Alexandre Demifoff évoque un « anxio-lytique », insistant sur le caractère rafraîchissant de ces pastilles sonores taillées sur mesure pour le badin Jean-Damien Barbin.

Notons par ailleurs que ces chansonnettes adaptées sur l'air de refrains patrimoniaux (*Frère Jacques*, *Le Bon roi Dagobert*, *Il était un petit navire*...) prennent ainsi valeur d'apophthèmes, expressions vivantes d'un sens populaire. Elles opèrent un effet de distanciation, tels les songs brechtiens. On rappelle leur rôle dans la dramaturgie brechtienne : processus épique, didactique et dialectique d'« étrangéification », de prise de distance vis-à-vis de la fable. Le Fou, par la parodie chantée, offre un contrepoint (« para oïdos », chant à côté), un contre-chant à la folie de Lear et à l'hymne officiel clamé par les sœurs. Il raille les mensonges et la langue de bois du pouvoir.

Exercice de chant au plateau, la « leçon chantée » :

Chaque élève rédige une courte morale pour cette pièce et vient la chanter, face public, sur un air connu. Il est possible de réaliser l'exercice en groupe, à la manière des « songs » de Bertolt Brecht et Kurt Weill.

Le bruit et la fureur

Un univers sonore agressif souligne fréquemment les moments dramaturgiques forts. On relève par exemple : un larsen quand Cordélia pose le ruban adhésif noir sur sa bouche, un son dissonant lorsque Lear transmet sa couronne... Ils sont interprétés comme des signes de la barbarie, un signal sonore de la catastrophe en marche. Cf : la notion de « théâtre à bruit et à musique » d'Anne Ubersfeld (p.250).

Faire écouter aux élèves la bande-son de la tempête et l'analyser avec le professeur d'éducation musicale. Il s'agit du troisième morceau de l'album Grisey : *Les Espaces Acoustiques* interprété par l'Ensemble court-circuit.

Le frottement des cordes à l'archet crée un univers lourd, menaçant, tandis que les silences intensifient la sensation de suspense. À côté de graves dissonants, des séries dans les aigus suggèrent une crise, une montée de l'angoisse. On rapproche cette analyse de celle des lumières (intermittentes et aveuglantes dans la scène dite de la tempête, du monologue furieux de Lear tombé dans la folie, du démontage du plateau...). Olivier Py multiplie les signes d'un écart funeste.

En prolongement de cette analyse de l'univers sonore de la mise en scène, on évoque une scénographie musicale qui convoque la petite comme la grande musique.

On peut dès lors réévaluer le mutisme de Cordélia comme un acte artistique autant que philosophique, le rapprocher du « Silenzio » du film *Mulholland Drive* de David Lynch, pivot central de la narration, mot-énigme à résoudre, prononcé par un Monsieur Loyal sur une scène de théâtre. De même, le déplacement des éléments du décor (gradins, modules, estrades...) peut être envisagé comme un ballet, une chorégraphie. Prenant appui sur les propos de Pierre-André Weitz, on discute ainsi la proximité entre le théâtre et l'opéra, ainsi que la notion d'art total :

« Je suis un architecte-musicien, ou un musicien-architecte. C'est-à-dire que je conçois mes scénographies comme de la musique parce que je conçois la musique comme de l'architecture. Ici, l'espace devient temps. Cette phrase n'arrête pas de me troubler parce qu'ici le temps devient espace. Et ici, l'espace devient temps. Ce que j'essaie de raconter par mes architectures qui sont toujours en mouvement, c'est la musique du temps qui passe. »⁹

⁹ Entretien en annexe 9.

BONDS ET REBONDS

QUÊTE DE SOI, QUÊTE MYSTIQUE

Une lecture chrétienne et mystique du *Roi Lear* est envisageable. La quête de soi, de l'identité, du père est à rapprocher de la quête de Dieu et de sens.

Proposer aux élèves de décrire et d'analyser les étranges mâts sur le plateau ainsi que la phrase en néon. Les interroger sur leur interprétation de ce choix scénographique en étudiant formes, matériaux et symboliques.

Les mâts par leur structure verticale suggèrent une élévation. Supports d'une barre de néon déséquilibrée, ils peuvent faire songer à un navire en perdition mais aussi à une croix christique désaxée. La barre de néon, également utilisée comme matière de la phrase programmatique accrochée au mur, cumule la blancheur et la lumière. Ce choix chromatique est associé, dans la culture occidentale, au sacré. Cette teinte s'oppose symboliquement à la souillure physique et morale. Matérialisant aussi le « RIEN », elle apparaît comme un signe de l'invisible (la lumière comme espoir et manifestation du divin) dont l'absence est soulignée. A proprement parler, elle est manifestation d'une métaphysique, de présence au-delà de la matérialité des mots et de la matière.

Relire des répliques à la lumière de cette interprétation spirituelle.

Dans la vidéo *Le silence de Cordélia* réalisée par *Jeunes critiques en Avignon*, Olivier Py évoque l'offense faite aux pères. Aussi, à travers son rapport à la filiation chaque personnage analyse-t-il sa destinée et se confronte-t-il au divin.

Edmond illustre une forme de libre-arbitre, une tentative de sortie de la prédestination : « Je n'ai qu'un Dieu, la nature. » tandis que Gloucester, son père, s'en remet à la destinée : « C'est écrit dans le ciel. »

Les paroles de Kent sonnent comme une formule christique : « Que de vos paroles d'amour naisse le pur amour. »

La tempête paraît dès lors comme une des étapes d'un chemin de croix que doit subir Lear : « Ciel, donne-moi ta force. » Nombres d'épreuves traversées rappellent les doutes traversés par le croyant et/ou les vœux monastiques : silence, souffrance/reniement (« une grande douleur annule une petite », « il faut savoir souffrir »), dépouillement, pauvreté (avec éloge du « théâtre de la pauvreté »), renoncement (« Dieu tout puissant, voyez, j'abandonne ce monde »), solitude et traversée du désert. « Je vais prier et dormir » apparaît comme l'attitude la plus sage. Le jugement dernier est également évoqué, version sublimé de la comparution des filles au tribunal d'amour du père : « Me voilà, monsieur le Juge, le procès d'abord. » De même, face à l'erreur, Gloucester prie : « Mon Dieu, pardonnez-moi ! » Tom, le retrouvant, l'absout : « Tes beaux yeux pleurent et moi je les bénis. »

La réflexion sur l'aveuglement tragique (« À quoi bon les yeux ? » / « Les malheureux sont les seuls à voir le monde ») innerve de nombreuses paraboles des Évangiles. La mise en scène d'Olivier Py fait ainsi abondamment référence à la culture religieuse.

Toutefois, on note que le texte shakespearien, tout imprégné de Renaissance, mêle souvent la symbolique chrétienne et une vision plus païenne (allusions aux étoiles, à la Roue de la Fortune).

Pour aller plus loin :

La méta-théâtralité, chère à l'auteur élisabéthain comme au metteur en scène, peut aussi être envisagée comme une mise en abyme de l'acte de création. La question de la représentation de l'amour en actes et en paroles, l'exhibition insistante du grand théâtre du monde (loge, miroir au premier plan...) liée à la visibilité du pouvoir (courtisanerie et vanité) peut se lire comme une invitation philosophique à privilégier l'invisible (silence, secret des cœurs, divin). En découle, à nouveau, la réhabilitation de la parole. L'esthétique-même du théâtre élisabéthain peut être lue comme un chemin spirituel.

« L'effet de miroir n'est pas obtenu par un visible illusionniste, mais par le verbe et la profération du verbe. Image de l'ordre de l'imaginaire. Une image mentale, intérieure, spirituelle, que le spectateur construit tant par l'intermédiaire du texte proféré, respiré, incarné, que par l'intermédiaire de l'architecture, de la scénographie. »

« Est-ce que la scène shakespearienne constitue une transformation renaissance et hermétique de l'ancienne scène religieuse ? Ses niveaux (...) constituent-ils une présentation de la relation du divin à l'humain, vue à travers le monde sous sa triple forme ? Le monde élémentaire et subcéleste serait alors la scène carré, sur laquelle l'homme joue ses rôles. Le monde céleste circulaire est suspendu au-dessus de lui ; c'est « l'ombre des idées », le vestige du divin. Au-dessus des ciels, enfin devait se trouver le monde supracéleste des idées. (...) »¹⁰

LE FOU, FIGURE CENTRALE, UN MOROSOPHE

Inviter les élèves à approfondir le personnage du fou :

Découvrir le morosophe qui, des textes d'Esopé I^{er} aux bouffons de métier du XVIII^e siècle, illustre les contradictions de la condition humaine. Comme le souligne son étymologie grecque, à la fois insensé et sage, ce personnage-paradoxe manie les sentences plaisantes avec maestria. Une recherche documentaire sur cette figure importante définira d'abord son rôle historique.

En effet, être fou est d'abord un métier : c'est une charge rémunérée, un titre d'office particulier. Rois et évêques possédaient leurs fous, dont certains sont passés à la postérité : de Goeffroy, fou de Philippe V Le Long à Langely, dernier en fonction auprès de Louis XIV, en passant par la première Folle, Mathurine. Attila et le Pape Léon X en avaient également un. Certains puissants mangeaient en leur compagnie ou les réclamaient sur leur lit de mort (lire à ce sujet *Le Fou, Roi des théâtres, Revue Bouffonneries*, n°13/14, 1985 de Serge Martin, publié par les éditions *L'Entretiens*). Le bonnet, en marque de dérision, était leur couvre-chef favori. Chez Olivier Py, il revêt un bonnet de laine lui permettant parfois de s'extraire d'une situation inconfortable ; il s'en sert pour se cacher les yeux ou les oreilles.

¹⁰ Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, éditions Gallimard, 1987



1, 2 : Photographies de représentation du *Roi Lear*
© Christophe Raynaud De Lage / Festival d'Avignon



Dans un second temps, revenant à la pièce, les élèves singularisent le Fou de la mise en scène de Py. À travers une analyse comparative de photographies où il apparaît, ils notent ses caractéristiques :

- le costume composite : tutu + bonnet + pantalon + bonnet + cravate + (rouge + pouvoir, signe prémonitoire de sa mort),
- la maîtrise de plusieurs moyens d'expressions : chant, danse, déclamation, tours,
- une parole paradoxale à la fois folle et vraie,
- maladroit, grossier, non respectueux des convenances (Kent travesti en clochard en est parfois très proche).... Son anticonformisme peut aussi faire songer à l'irrévérence de la jeunesse révoltée.

Le tutu est un fil conducteur entre Lear, son fou et sa fille. Ils envisagent plusieurs significations à ce costume : la légèreté comme attitude philosophique, la parodie comme parade, une forme de beauté par la distanciation... Ils peuvent également lire l'article publié par Jean-Pierre Thibaudat sur le site de Médiapart¹¹, qui célèbre ce personnage « le pivot du spectacle, avant que ne s'invite la guerre avec son charnier, c'est lui. »

Ils écouteront ce que dit Olivier Py à son sujet dans le dialogue acteurs/spectateurs¹² (à partir de la quinzième minute de la captation).

Les élèves envisagent le fou comme un double solaire et grotesque de Cordélia : porte-parole, traducteur de son silence (relire de la scène fondatrice 1, acte I où il prend en charge sa voix), il est comme elle une victoire expiatoire.

Parcourir l'histoire du théâtre permet également d'y déceler des avatars et des héritiers du fou du roi.

Le fou est le personnage de la relativité, aussi intervient-il dans les moments les plus sérieux où son sens de l'observation fait mouche. Le rire nous délivre ainsi de l'angoisse du sérieux, nous aide, par le truchement du « petit » à saisir le Tout.

Dans *Le Fou, roi des théâtres*, Serge Martin le décrit ainsi : « serviteur, amuseur, capricieux, imprévisible, dérisoire, superficiel, tel est celui qui suit chacun de nous comme une ombre, celui qui nous souffle sans relâche : "Ce n'est pas sérieux" Et pourtant. »

C'est que le fou, provocateur suprême, use d'un langage et d'un comportement obliques pour se faire « sage, confident, conseiller, révélateur ». « Si l'on fait cas de sa présence, alors, telle une résonance venue de sous-terre, ce nain fait soudain apparaître un miroir d'une profondeur non-mesurable. L'espace qu'il déclenche ne s'arrête pas à l'image virtuelle du miroir du salon. L'image elle-même se déforme vers une réalité plus aiguë. »

Faire un parallèle entre les fonctions du Fou et celles du théâtre.

Les problématiques du double et du miroir ressurgissent. Théâtre et fou agissent comme des révélateurs, sont des doubles qui nous invite à nous révéler :

- « simulacres dérisoires d'une insolente gratuité pouvant entraîner une résonance profonde » (Serge Martin),
- un travesti spirituel,
- un privilège : « La justesse de ses propos amorce un doute sur sa folie. »

Comique et tragique ne sont jamais éloignés au théâtre comme dans la construction de ce personnage. Tous deux ont une « fonction-outil du progrès social » : ils adoptent une attitude de révolte sous une apparence de soumission, rendant impossible l'exercice du pouvoir. Cela peut faire songer aux marionnettes de type *Bébêtes Show* ou *Guignols de l'Info*. Ils imposent une critique lucide du pouvoir en soulevant de vraies questions. C'est pourquoi le puissant et le fou, en marge du social, constituent un « couple dramatique exceptionnel »¹³.

Pour aller plus loin : un parcours de lecture¹⁴ sur la tension entre folie et pouvoir au théâtre dressera une galerie de portraits de différents descendants du fou.

¹¹ Olivier se fait « Lear », 9 juillet 2015

¹² Captation vidéo de la rencontre <http://www.theatre-video.net/video/Dialogue-artistes-spectateurs-autour-du-Roi-Lear-avec-Olivier-Py-69e-Festival-d-Avignon>

¹³ Georges Balandier, *Le pouvoir sur scènes*, Balland, Paris 1980

¹⁴ voir en annexe 6

LA CRITIQUE DE SPECTACLE

Affiner la perception du spectacle en lisant quelques critiques issues de la presse spécialisée. On s'interroge sur les fonctions de la critique.

Visionner la captation filmée du dialogue artistes-spectateurs autour du Roi Lear avec Olivier Py, organisé par les CEMEA

<http://www.theatre-video.net/video/Dialogue-artistes-spectateurs-autour-du-Roi-Lear-avec-Olivier-Py-69e-Festival-d-Avignon>

La traduction

« Lis ça, c'est un défi à la littérature » nous prévient Lear, à travers les mots de Shakespeare.

« Tradutore, traditore » ? La paronomase italienne dénonce en tout traducteur un traître. Ce n'est pas le cas d'Olivier Py qui, s'il revivifie le vers shakespearien en l'adaptant à la langue française et à son souci du rythme, s'est montré respectueux des images les plus audacieuses du texte originel. Aussi apprend-on dans le dialogue artistes/spectateurs que ce qui a pu être perçu comme des audaces (« footballeurs » « ton silence est une machine de guerre » ou encore « ce texte est nul », écrasement des yeux après énucléation ...) sont présents dans la version anglaise.

Il est intéressant pour les élèves de faire la distinction entre une émotion, une appréhension subjective du spectacle et une analyse basée sur des observations objectives mise en relation avec l'histoire du théâtre.

Proposer aux élèves de rédiger leur propre critique du spectacle.

Annexes

ANNEXE 1. LE ROI LEAR, ACTE I, SCÈNE 1

WILLIAM SHAKESPEARE *Le Roi Lear*, 1606

Traduction de François-Victor Hugo, Édition libre, Ebook, téléchargeable sur Internet : <http://www.atramenta.net/lire/le-roi-lear/5120>

La grande salle du palais des rois de Grande-Bretagne. Entrent Kent, Gloucester et Edmond.

Kent : Je croyais le roi plus favorable au duc d'Albany qu'au duc de Cornouailles.

Gloucester : C'est ce qui nous avait toujours semblé ; mais à présent, dans le partage du royaume, rien n'indique lequel des ducs il apprécie le plus : car les portions se balancent si également que le scrupule même ne saurait faire un choix entre l'une et l'autre ?

Kent, *montrant Edmond* : N'est-ce pas là votre fils, milord ?

Gloucester : Son éducation, messire, a été à ma charge. J'ai si souvent rougi de le reconnaître que maintenant j'y suis bronzé.

Kent : Je ne puis concevoir...

Gloucester : C'est ce que put, messire, la mère de ce jeune gaillard : si bien qu'elle vit son ventre s'arrondir, et que, ma foi ! Messire, elle eut un fils en son berceau avant d'avoir un mari dans son lit... Flairez-vous la faute ?

Kent : Je ne puis regretter une faute dont le fruit est si beau.

Gloucester : Mais j'ai aussi, messire, de l'aveu de la loi, un fils quelque peu plus âgé que celui-ci, qui pourtant ne m'est pas plus cher. Bien que ce chenapan soit venu au monde, un peu impudemment, avant d'être appelé, sa mère n'en était pas moins belle : il y eut grande liesse à le faire, et il faut bien reconnaître ce fils de putain... Edmond, connaissez-vous ce noble gentilhomme ?

Edmond : Non, milord.

Gloucester : Milord de Kent. Saluez-le désormais comme mon honorable ami.

Edmond, *s'inclinant*. Mes services à Votre Seigneurie !

Kent : Je suis tenu de vous aimer, et je demande à vous connaître plus particulièrement.

Edmond : Messire, je m'étudierai à mériter cette distinction.

Gloucester : Il a été neuf ans hors du pays, et il va en partir de nouveau... Le roi vient.

(Fanfares.) (Entrent Lear, Cornouailles, Albany, Goneril, Régane, Cordélia et les gens du roi.)

Lear : Gloucester, veuillez accompagner les seigneurs de France et de Bourgogne.

Gloucester : J'obéis, mon suzerain.

(Sortent Gloucester et Edmond.)

Lear : Nous, cependant, nous allons révéler nos plus mystérieuses intentions... Qu'on me donne la carte ! (On déploie une carte devant le roi.) Sachez que nous avons divisé en trois parts notre royaume, et que c'est notre intention formelle de soustraire notre vieillesse aux soins et aux affaires pour en charger de plus jeunes forces, tandis que nous nous traînerons sans encombre vers la mort... Cornouailles, notre fils, et vous, Albany, notre fils également dévoué, nous avons à cette heure la ferme volonté de régler publiquement la dotation de nos filles, pour prévenir dès à présent tout débat futur. Quant aux princes de France et de Bourgogne, ces grands rivaux qui, pour obtenir l'amour de notre plus jeune fille, ont prolongé à notre cour leur séjour galant, ils obtiendront réponse ici même... Parlez, mes filles : en ce moment où nous voulons renoncer au pouvoir, aux revenus du territoire comme aux soins de l'État, faites-nous savoir qui de vous nous aime le plus, afin que notre libéralité s'exerce le plus largement là où le mérite l'aura le mieux provoquée... Goneril, — notre aînée, parle la première.

Goneril : Moi, sire, je vous aime plus que les mots n'en peuvent donner idée, plus chèrement que la vue, l'espace et la liberté, de préférence à tout ce qui est précieux, riche ou rare, non moins que la vie avec la grâce, la santé, la beauté et l'honneur, du plus grand amour qu'enfant ait jamais ressenti ou père inspiré, d'un amour qui rend le souffle misérable et la voix impuissante ; je vous aime au-delà de toute mesure.

Cordélia, à part : Que pourra faire Cordélia ? Aimer, et se taire.

Lear, le doigt sur la carte : Tu vois, de cette ligne à celle-ci, tout ce domaine, couvert de forêts ombreuses et de riches campagnes, de rivières plantureuses et de vastes prairies : nous t'en faisons la dame. Que tes enfants et les enfants d'Albany le possèdent à perpétuité !... Que dit notre seconde fille, notre chère Régane, la femme de Cornouailles ?... Parle.

Régane : Je suis faite du même métal que ma sœur, et je m'estime à sa valeur. En toute sincérité je reconnais qu'elle exprime les sentiments mêmes de mon amour ; seulement, elle ne va pas assez loin : car je me déclare l'ennemie de toutes les joies contenues dans la sphère la plus exquise de la sensation, et je ne trouve de félicité que dans l'amour de Votre Chère Altesse.

Cordélia, à part : C'est le cas de dire : Pauvre Cordélia ! Et pourtant non, car, j'en suis bien sûre, je suis plus riche d'amour que de paroles.

Lear, à Régane : À toi et aux tiens, en apanage héréditaire, revient cet ample tiers de notre beau royaume égal en étendue, en valeur et en agrément à la portion de Goneril. (À Cordélia.) À votre tour, ô notre joie, la dernière, mais non la moindre ! Vous dont le vin de France et le lait de Bourgogne se disputent la jeune prédilection, parlez : que pouvez-vous dire pour obtenir une part plus opulente que celle de vos sœurs ?

Cordélia : Rien, monseigneur.

Lear : Rien ?

Cordélia : Rien.

Lear : De rien, rien ne peut venir : parlez encore.

Cordélia : Malheureuse que je suis, je ne puis soulever mon cœur jusqu'à mes lèvres. J'aime Votre Majesté comme je le dois, ni plus ni moins.

Lear : Allons, allons, Cordélia ! Réformez un peu votre réponse, de peur qu'elle ne nuise à votre fortune.

Cordélia : Mon bon seigneur, vous m'avez mise au monde, vous m'avez élevée, vous m'avez aimée ; moi, je vous rends en retour les devoirs auxquels je suis tenue, je vous obéis, vous aime et vous vénère. Pourquoi mes sœurs ont-elles des maris, si, comme elles le disent, elles n'aiment que vous ? Peut-être, au jour de mes

noces, l'époux dont la main recevra ma foi emportera-t-il avec lui une moitié de mon amour, de ma sollicitude et de mon dévouement ; assurément je ne me marierai pas comme mes sœurs, pour n'aimer que mon père.

Lear : Mais parles-tu du fond du cœur ?

Cordélia : Oui, mon bon seigneur.

Lear : Si jeune, et si peu tendre !

Cordélia : Si jeune, monseigneur, et si sincère !

Lear : Soit !... Eh bien, que ta sincérité soit ta dot ! Car, par le rayonnement sacré du soleil, par les mystères d'Hécate et de la nuit, par toutes les influences des astres qui nous font exister et cesser d'être, j'abjure à ton égard toute ma sollicitude paternelle, toutes les relations et tous les droits du sang : je te déclare étrangère à mon cœur et à moi dès ce moment, pour toujours. Le Scythe barbare, l'homme qui dévore ses enfants pour assouvir son appétit, trouvera dans mon cœur autant de charité, de pitié et de sympathie que toi, ma ci-devant fille !

Kent : Mon bon suzerain !...

Lear : Silence, Kent ! Ne vous mettez pas entre le dragon et sa fureur. C'est elle que j'aimais le plus, et je pensais confier mon repos à la tutelle de sa tendresse... Arrière ! hors de ma vue !... Puisse la tombe me refuser sa paix, si je ne lui retire ici le cœur de son père !... Appelez le Français !... M'obéit-on ?... Appelez le Bourguignon !... Cornouailles, Albany, grossissez de ce tiers la dot de mes deux filles. Que l'orgueil, qu'elle appelle franchise, suffise à la marier ! Je vous investis en commun de mon pouvoir, de ma prééminence et des vastes attributs qui escortent La Majesté. Nous-mêmes, avec cent chevaliers que nous nous réservons et qui seront entretenus à vos frais, nous ferons alternativement chez chacun de vous un séjour mensuel. Nous ne voulons garder que le nom et les titres d'un roi. L'autorité, le revenu, le gouvernement des affaires, je vous abandonne tout cela, fils bien-aimés. Pour gage, voici la couronne : partagez-vous-la !

(Il se démet de la couronne.)

ANNEXE 2. LE ROI LEAR, ACTE I, SCÈNE 1

WILLIAM SHAKESPEARE *Le Roi Lear*, 1606

Traduction et adaptation d'Olivier Py, Éditions Actes Sud-Papiers, juin 2015.

(Texte version comédiens)

Extrait à travailler au plateau :

De Lear : «il faut vous dévoiler mes plus secrets désirs» (...) à «voici ma couronne.»

Kent :

Je pensais que le roi préférait Ecosse à Cornouailles !

Gloucester :

On le croyait.

Le démembrement du royaume ne nous en dira pas plus,

Même en pinaillant, les parties sont égales.

Kent (*désignant Edmond*) :

C'est votre fils, non ?

Gloucester :

J'ai payé ses études.

Mais j'ai tellement rougi à le reconnaître

Que j'en suis bronzé !

Kent :

Inconcevable !

Gloucester :

Sa mère, elle, l'a bien conçu.

Un fils dans le berceau

Avant d'avoir un mari dans son lit, où est le mal ?

Kent :

L'enfant est beau, le mal est pardonné.

Gloucester :

J'ai aussi un fils légitime d'un an plus vieux,

Je ne l'aime pas plus que mon bâtard.

Ce salaud a débarqué sans prévenir.

Sa mère était jolie, on s'est bien amusés à le faire,

Je devais bien reconnaître ce fils de pute !

(*Designant Kent.*) Edmond, tu connais ce monsieur ?

Edmond :

Non.

Gloucester :

Kent, mon grand ami.

Edmond :

Très heureux.

Kent :

Soyons amis, venez me voir.

Edmond :
Avec plaisir.

Gloucester :
Il a passé neuf ans à l'étranger.

Entre Lear avec sa cour.

Lear :
Gloucester, allez accueillir Bourgogne et France.

Gloucester :
Oui, mon roi.

Gloucester et Edmond sortent.

LEAR :
Il faut vous dévoiler mes plus secrets désirs ;
Donnez-moi la carte, le pays est partagé en trois !
L'angoisse et le travail ne sont plus de mon âge.
Pouvoir et force à la jeunesse !
Et quant à moi,
Libéré de tout, je vais ramper vers la mort,
Je vais faire connaître la dot de mes filles publiquement,
Pour éviter tout conflit !
Je dois aussi une réponse à Bourgogne et France
Qui rivalisent pour ma cadette depuis longtemps.
Dites-moi, mes filles, puisque je renonce
À mon royaume et aux tourments de la couronne,
Laquelle de vous m'aime le plus ?
Je veux donner la meilleure part
À celle qui fera du langage l'égal de la nature.
Goneril, tu es l'ainée, commence.

Goneril :
Mon amour est plus grand que le pouvoir des mots,
Plus grand que la lumière, l'espace, la liberté.
Plus précieux et plus rare que toutes choses au monde :
La vie, la grâce, la santé, la beauté, et l'honneur,
L'amour pour son enfant et l'amour pour son père,
La parole et le souffle ne peuvent pas l'atteindre.
Mon amour est au-delà de tous les au-delà.

Le Fou :
Ce que l'on ne peut dire il convient de le taire.
Aimer dans le silence et aimer le silence.

Lear (*montrant une carte.*) :
Part-delà cette ligne,
Ces forêts sombres, ces campagnes fertiles,
Ces torrents puissants, ces prairies infinies
Sont à toi, à ton mari et à tes enfants.
Mais comment parlera mon autre fille Régane ?

Régane :
Je suis faite du même métal que ma sœur,
Il y a dans mon cœur tout l'amour qu'elle a dit.
Mais moi je vais plus loin et je veux proclamer
Que je suis l'ennemie de tout autre jouissance,
Que je ne connais rien de plus grand dans mon âme.
La joie de vous aimer suffit à mon bonheur.

Le Fou :
Pauvre Cordélia !
Ta langue est misérable et ton amour est riche.

Lear :
A toi et tes héritiers, un tiers de notre beau pays
Aussi grand, riche et heureux que celui de Goneril.
Maintenant, notre joie, ma chérie, ma dernière,
Les vignes de la France et le lait de Bourgogne
Rivalisent pour toi, alors c'est à toi, parle
Pour un tiers plus précieux encore que tes sœurs.

Le Fou :
Rien.

Lear :
Rien ?

Le Fou :
Rien.

Lear :
Rien ne naît de rien...
Dis autre chose...
Quelque chose...

Le Fou :
Voilà tout son malheur, son cœur n'a pas de langue.
Elle vous aime comme une fille, ni plus ni moins.

Lear :
Comment ? Comment ?
Cordélia, répare ta parole !
L'avenir est en péril.

Le Fou :
Bien, vous m'avez donné le jour, nourrie et aimée
Je suis reconnaissante autant que je dois l'être.
Et je vous obéis, vous aime et vous honore.
Pourquoi mes sœurs se marient-elles
Puisque vous êtes leur seul amour ?

Lear :
Si jeune et sans amour !

Le Fou :
Si jeune et sans mensonge !

Lear :

Alors que ta vérité te serve de dot.
Par les rayons sacrés du soleil,
Par les mystères de la lune noire et de la nuit,
Par les astres qui président à la vie et la mort,
Tu n'es plus rien pour moi, tu n'es plus dans mon cœur.
J'aime mieux le donner aux cannibales et aux barbares
Qu'à cette fille qui fut autrefois ma fille.

Kent :

Mon Roi...

Lear :

Tais-toi ! Ne te mets pas entre le dragon et la flamme.
C'était ma préférée, c'était mon adorée,
Je rêvais de la paix à l'ombre de son âme.
Pars ! Hors de ma vue ! Ma tombe sera ma paix,
J'arrache mon cœur de père pour le donner à d'autres,
Allez vous tous ici, partagez-vous sa dot.
Son orgueil qu'elle appelle vérité lui servira de mari.
Vous avez mes pouvoirs, mes droits et mes devoirs,
Moi et cent chevaliers à votre charge, nous viendrons
Chaque mois à tour de rôle chez l'une et l'autre.
De Roi je n'ai plus que le nom et ce qu'il représente,
À vous le pouvoir, l'impôt et le gouvernement.
Mes filles chéries, voici ma couronne.

ANNEXE 3. NOTE D'INTENTION

« Est-ce la fin du monde ou seulement une image de la fin du monde ? », demande Kent à Edgar au cœur de la catastrophe du *Roi Lear*. La fin du monde, chaque génération s'en fait une idée en contemplant la fin d'un monde, la fin de son monde. Le XX^e siècle a été le plus abominable de tous les temps, il était fait de la victoire de la technique, d'un doute incommensurable sur le langage et de la banalisation du mal. Cette trinité infernale n'a jamais cessé de grandir, de s'armer, de régner. C'est pourquoi plus encore que *Macbeth* qui est postérieur, *Le Roi Lear* est une oeuvre qu'on a qualifiée de moderne, une oeuvre que le XX^e siècle a confirmée jusque dans sa plus grande noirceur.

Tout commence avec un doute sur le langage, avec la possibilité que le langage ne soit plus pensé comme créateur du monde, mais comme un ange déchu qui se mette à parler pour son propre intérêt, un langage qui a oublié qu'il est l'enfant du Père. Cordélia semble suivre les préceptes de Wittgenstein, qui conclut son *tractatus philosophicus* par cette formule lapidaire, seul espoir à l'impuissance du langage : « Ce que l'on ne peut dire il convient de le taire. » Mais c'est bien plutôt Wittgenstein qui se prend pour Cordélia essayant de désigner une vérité d'outre-mots encore possible mais exilée de la vie des hommes. Régane et Goneril acceptent que le langage serve l'intérêt et l'argent. Car la toute puissance de la technique débute au règne de l'argent, la technique ne sert plus les hommes mais les puissants, la technique elle-même inventera une guerre qui n'a plus de guerre que le nom, qui fera entrer la guerre dans l'innommable de l'extermination massive.

Par la catastrophe de l'impossibilité du langage à rendre compte de l'amour du père, Cordélia met fin à la perspective métaphysique de la Renaissance, le langage ne sert plus à rien, ne servira plus à rien. *Le Roi Lear*, écrit peu avant que la philosophie issue du *cogito* embrase le monde et qu'une métaphysique de l'histoire devienne l'idole des peuples, prend acte de la fin de la Renaissance, ce monde où la parole du fou est considérée comme sagesse, ce monde où il n'y a pas LA folie, mais DES folies, et des folies qui parlent. Quand Cordélia se tait, le fou prend la parole, et avec lui l'héroïsme poétique de Shakespeare qui voit la fin imminente de son monde.

Dans un domaine théologique, l'outrage fait au père, et qui commence par la prostitution du langage, est l'ouverture de l'Apocalypse. Shakespeare, qui croyait encore à l'astrologie dans *Roméo et Juliette*, s'en moque douloureusement dans *Le Roi Lear* ; le ciel est noir, comme dit Gloucester, « tout est noir », nous ne sommes pas aveugles, la lumière s'est éteinte. La tragédie de Lear ne tient pas à la faute de Lear, Œdipe perd ses yeux parce qu'il a commis l'irréparable, mais Gloucester énucléé l'est presque gratuitement, pour qu'il voit ce qu'il faut voir : « Tout est noir. » Lear lui-même n'a pas commis de faute morale, seulement une erreur politique, et pourtant il a provoqué la fin du monde. Il a accepté la falsification du langage et cette faille a suffi à détruire le monde. Et c'est sans doute sa volonté de faire le bien, de démocratiser le pouvoir, d'abandonner sa propre violence, qui a été le moteur de sa déchéance.

Le bien hors norme est la faute du siècle de la raison. *Le Roi Lear* est une prophétie de ce que deviendra le monde moderne, de ce que deviendra le monde de la raison, le monde où le fou est celui qui ne refuse pas sa folie.

Et voici le massacre à la fois original et originel, le frère tue son frère pendant que la sœur tue sa sœur, cela n'a plus le nom de guerre, nous sommes entrés dans la possibilité de l'extermination systématique. Comme souvent dans les pièces de Shakespeare, un effet d'emballement laisse les personnages incapables de contrôler leur destin. Mais si *Roméo et Juliette*, la première tragédie est une tragédie de la liberté, *Le Roi Lear* est une tragédie sans liberté, une tragédie dans laquelle on ne demande jamais leur avis aux personnages, une tragédie sans voix, dans laquelle on n'entend plus que le souffle de la tempête. La folie de *Lear* est conscience aiguë de la perte de tout sens.

Outrage fait au père, outrage fait au nom du père, qui détruit l'ordre primordial. C'est dans le corps du père et dans le corps du roi que l'ordre est fissuré, que s'ouvre une brèche où la totalité du monde est aspirée. Le nom du père, comme le révélait Lacan dans son séminaire, est la pierre de voûte de la construction du langage, et donc nécessairement de l'inconscient. Ce nom du père est nié, oublié, moqué et anéanti dans un long chemin de croix, d'insultes et d'injures successives jusqu'à la lumière de Cordélia. Lacan, dans un de ses jeux de mots énigmatiques, transcrivait le nom du père par « les non dupes errent ». On pourrait trouver le jeu de mots abracadabrant, s'il n'y avait cette pièce où ceux qui ne croient pas errent. Où la perte de la foi conduit à l'errance, l'errance de ceux qui croient au mal comme l'errance de ceux qui croient au rien. Et sur quoi repose la foi, la foi en soi, au lendemain, à l'autre ? Rien que sur un acte de langage. Rien que sur une promesse du langage.

Le XX^e siècle met fin à l'ère politique, cet espoir plus grand que les religions et qui a connu une fin aussi tragique que celle de Lear, c'est-à-dire une fin sans survivants. C'est cette histoire que nous devons raconter encore et encore, pour trouver dans ses ruines les pierres de touche de la reconstruction. *Le Roi Lear* est l'occasion de voir encore ce que nous ne pouvons voir à l'échelle d'une vie, l'agonie d'un messianisme.

Olivier Py, extrait du dossier de presse du Festival d'Avignon, 2015

ANNEXE 4. PORTRAIT D'OLIVIER PY

Auteur, metteur en scène et acteur, Olivier Py est né en 1965.

Après des études à l'École nationale supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre (Ensatt), il entre au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique en 1987, tout en faisant des études de théologie.

En 1988, sa première pièce, *Des oranges et des ongles*, est créée par Didier Lafaye au Théâtre Essaïon. La même année, Olivier Py fonde sa compagnie et assure lui-même la mise en scène de ses textes, entre autres *Gaspacho*, *un chien mort*, *Les Aventures de Paco Goliard*, *La Servante*, *histoire sans fin*, cycle d'une durée de vingt-quatre heures présenté au Festival d'Avignon en 1995, ou encore *Le Visage d'Orphée*, créé à Orléans puis présenté au Festival d'Avignon dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 1997. Olivier Py met également en scène des textes d'Élizabeth Mazev et de Jean-Luc Lagarce.

Nommé en 1998 à la direction du Centre dramatique national d'Orléans, il y crée *Requiem pour Srebrenica*, *L'Eau de la vie*, *L'Apocalypse joyeuse*, *Épître aux jeunes acteurs*, *Au monde comme n'y étant pas...* D'autres metteurs en scène montent ses pièces : *Théâtres* par Michel Raskine, *L'Exaltation du labyrinthe* par Stéphane Braunschweig, *La Servante* par Robert Sandoz... Olivier Py monte en 2003 *Le Soulier de satin* de Claudel. Il écrit et met en scène en 2005 une trilogie, *Les Vainqueurs*. La même année, il met en scène *A Cry from Heaven* de Vincent Woods à Dublin. En 2006, à l'invitation de Jean-Michel Ribes, il présente au Théâtre du Rond-Point « La Grande Parade de Py », six spectacles dont il est l'auteur et le metteur en scène, cinq reprises et une nouvelle création : *Illusions comiques*, jouée également dans toute la France.

En 2006, à l'occasion de la clôture du 60^e Festival d'Avignon, Olivier Py met en scène dans la Cour d'honneur du Palais des papes un hommage à Jean Vilar, *L'Énigme Vilar*. C'est également au Festival d'Avignon, en 1996, qu'il interprète pour la première fois son personnage de *Miss Knife*, dont le tour de chant a été présenté à Paris, Lyon, New York, Bruxelles, Madrid, Athènes... et qui a fait l'objet de deux disques édités par Actes Sud. En 2012, *Miss Knife* repart sur les routes de France et du monde avec un nouveau spectacle.

Portrait d'Olivier Py

© Christophe Raynaud de Lage, Festival d'Avignon



En tant qu'acteur, Olivier Py a également joué dans des mises en scène de Jean-Luc Lagarce, François Rancillac, Éric Sadin, Pascal Rambert, Nathalie Schmidt, ainsi que dans les films de Jacques Maillot, Cédric Klapisch, Michel Deville, Laurent Bénégui, Peter Chelsom, Martin Provost ou Noémie Lvovsky. Il a, par ailleurs, réalisé deux films : *Les Yeux fermés* en 1999 pour Arte et *Méditerranées* en 2011 pour Canal +.

Nommé en mars 2007 à la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, il y crée *L'Orestie* d'Eschyle en 2008, *L'Eau de la vie*, *La Jeune Fille*, *le Diable et le Moulin* ainsi que *La Vraie Fiancée*. De 2009 à 2012, il traduit, adapte et met en scène une trilogie d'Eschyle (*Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliantes*, *Les Perses*), «théâtre d'intervention» joué hors les murs et destiné au non-public. En 2009, il reprend à l'Odéon *Le Soulier de satin* de Claudel et crée *Les Enfants de Saturne* aux Ateliers Berthier. En 2011, il crée *Adagio [Mitterrand, le secret et la mort]*, met en scène *Roméo et Juliette* à l'Odéon, repris en tournée en France et à l'étranger, et crée, en allemand, *Die Sonne*, commande de la Volksbühne à Berlin. En 2012, il termine son intégrale des textes d'Eschyle avec *Prométhée enchaîné*.

En avril 2011, malgré un bilan salué par tous, le ministre de la Culture et de la Communication annonce qu'il ne reconduit pas Olivier Py pour un second mandat : ce dernier quittera l'Odéon en mars 2012, après cinq saisons. Peu de temps après cette annonce, devant l'ampleur des réactions, Olivier Py se voit confier la direction du Festival d'Avignon à partir de l'édition 2014. Une fonction qu'il occupe depuis septembre 2013.

De mars 2012 à septembre 2013, outre un nouvel album de *Miss Knife* et une tournée, il met en scène à Athènes, à la demande du Théâtre national de Grèce, *Vitrioli* de Yannis Mavritsakis, ainsi que plusieurs opéras en Europe. Depuis une douzaine d'années, Olivier Py a en effet régulièrement abordé l'opéra avec, entre autres, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, *Tristan und Isolde* et *Tannhäuser* de Wagner, *Curlew River* de Britten, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *The Rake's Progress* de Stravinsky, *Mathis der Maler* de Hindemith, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *Carmen* de Bizet, *Claude* de Robert Badinter et Thierry Escaich, *Alceste* de Gluck, *Aïda* de Verdi ou encore *Dialogues des carmélites* de Poulenc.

En 2014, pour la 68^e édition du Festival d'Avignon, Olivier Py crée *Orlando ou l'Impatience*, une comédie dont il est auteur et metteur en scène.

La plupart de son oeuvre est éditée chez Actes Sud, dont un *Théâtre complet* en trois volumes. Il a été traduit en anglais, italien, allemand, slovène, espagnol, roumain et grec. Il a publié en 2012 chez Actes Sud un essai politique, *Cultivez votre tempête*, et, en 2013, *Les Mille et une définitions du théâtre* et *Siegfried, nocturne*.

En tant qu'artiste et citoyen, Olivier Py prend position et s'engage dans de nombreux combats politiques ou sociétaux : la guerre en ex-Yougoslavie, les sans-papiers ou encore les exactions russes en Tchétchénie. Il dénonce le projet de loi Sarkozy sur l'immigration, « l'intolérable intolérance sexuelle de l'Église », soutient dans leurs combats des personnalités comme José Bové, Jovan Divjak, Mahmoud Darwich, Denis Robert ou Florence Hartmann, offre une tribune aux Roms, au syndicat de la prostitution, aux altermondialistes, à la résistance syrienne...

Extrait du dossier de presse du Festival d'Avignon, 2015

ANNEXE 5. EDITO D'OLIVIER PY

JE SUIS L'AUTRE

Edito d'Olivier Py, Festival d'Avignon 2015

Il aura fallu la tragédie du mois de janvier pour que la classe politique convienne que la culture et l'éducation sont l'espoir de la France. Qu'en reste-t-il ? La culture sera-t-elle demain cette éducation citoyenne de l'adulte qui changerait réellement le lien social ? L'éducation deviendra-t-elle enfin le réel souci de la nation, la volonté de créer des êtres pourvus de sens critique et capables de s'inventer un destin ? Et les citoyens, passée la prise de conscience, oseront-ils parier sur la culture plutôt que sur l'ignorance, sur le partage plutôt que sur le repli, sur l'avenir plutôt que sur l'immobilité ? Ce réveil douloureux de la France ouvre-t-il le temps où la culture ne sera plus un ornement touristique ou un luxe superfétatoire mais un lien transcendant les classes, une richesse à faire fructifier et le destin même de la Politique ? Le mot de culture s'est élargi d'un coup aux définitions fondamentales de la république, de la laïcité, de la citoyenneté et de la fraternité. Qu'en restera-t-il quand, dans quelques mois, les fausses évidences économiques nous auront fait perdre le goût du possible ?

Artistes, spectateurs, citoyens, notre tâche est grande car il ne s'agit plus seulement de préserver une part de culture dans la rapacité des temps marchands, mais de faire entrer la culture dans un projet de société qui n'existera pas sans elle. C'est bien en cela que nous devons pousser ce subit élargissement du terme culture jusqu'aux conditions de l'organisation générale d'une société meilleure. Le mot de politique lui-même, nos concitoyens ne l'entendent plus que comme machination de partis, stratégie de pouvoir, affairisme sans civisme, et il nous appartient de lui redonner des lettres de noblesse et un avenir. Dans ce combat, il n'y a ni hiérarchie ni clivage ; le public, les professionnels de la culture et de l'éducation partagent un même engagement, combattent coude à coude. Il faut agrandir le destin de chacun avec le destin de l'autre, offrir une alternative au communautarisme, promouvoir l'amour de l'esprit, donner sa chance à toutes les formes d'intelligence, faire que les enfants de notre pays ne rêvent pas uniquement d'être milliardaires, mais d'être au monde dans l'ouverture et la joie.

Quelle belle idée de penser que l'immense mouvement qui a réuni la France a finalement convergé vers cette formule parfaite « je suis l'autre ». C'est dans le phénomène humain le plus grand mystère et la plus grande nécessité. On imagine l'artiste narcissique, mais sa liberté inaliénable n'existerait pas si elle n'était tournée vers une altérité habillée d'or, vers une ivresse d'échapper à soi-même, de connaître tous les destins et en particulier de ceux qui n'ont pas la parole.

Avignon ouvre son champ utopique à la manière d'une question incessante : avons-nous renoncé à un monde meilleur ? La force d'Avignon, toujours reconduite par son public, c'est de poser cette question non pas seulement en termes intellectuels, mais dans ce moment d'expérience partagée que sont les trois semaines du Festival. Qu'est-ce qu'un festival réussi ? Peut-être celui qui prend acte d'un changement du monde et arrive par la force des artistes et des applaudissements à accueillir ce changement avec un plaisir paradoxal. Bien sûr, la lucidité sera au rendez-vous, elle n'a jamais été absente des plateaux contrairement à ce qu'un certain nombre voudrait croire, imaginant l'artiste hors du réel, quand ce sont souvent les politiques et les élites qui s'en trouvent forclos. Mais cette lucidité n'est pas synonyme de désespoir ; elle n'a pas la violence des statistiques, le dogmatisme des évaluations. Elle est chargée de ferments et de vie, elle est faite d'indignation non de résignation, elle s'oppose au glacial silence des chiffres. Même si la guerre est présente dans beaucoup d'oeuvres de l'édition 2015, c'est pour limiter son pouvoir de séduction et comprendre les moyens d'arrêter sa fatalité.

Avignon, c'est trois semaines de grand et beau bruit, non pas de celui qui empêcherait d'entendre le chant du monde mais de ce bourdonnement des foules désirantes, de ce tohu-bohu des fêtes, de ce tintamarre des espérances. On peut parfois être épuisé de ce bruit et se rafraîchir à l'ombre d'un silence plein de bruisante intériorité, il y a, au sens propre comme figuré, assez de jardins dans cette ville-festival. Mais quelque chose est rompu du silence désespéré ou coupable, du silence où l'on se sent dépareillé et seul. Au-dessus de nous, les étoiles du ciel d'Avignon jaloussent nos questions et notre impatience, car on n'apprend pas à être humain en étant séparé de l'humanité.

Edito extrait du site Internet du Festival d'Avignon, 2015

ANNEXE 6. PARCOURS DE LECTURE : LE FOU AU THÉÂTRE

Dans *Le Fou, Roi des théâtres*, un chapitre est dédié aux « descendants du fou au pouvoir », le parcours Lear y est présenté comme « la chute d'un roi sage jusqu'à la folie d'un homme qui n'a plus rien et n'est plus rien ». De même, le suicide naïf et généreux de Gloucester peut-il être considéré comme une nécessaire épreuve du ridicule, de dépouillement. Ces deux personnages opèrent un mouvement vertical vers le bas, typique du théâtre grotesque des bouffons.

Un groupement de textes permet d'explorer des personnages qui tissent des liens ambigus entre pouvoir et folie. Hamlet, prince de la contradiction, qui est pour Brecht « victime tragique de la contradiction entre ses actes déraisonnables et ses beaux discours », Lorenzaccio, recherche désespérée d'une pureté à jamais perdue (comme le fou de Lear, il doit mourir en avec son maître), Falstaff, véritable héros de Henri IV, mi-Capitan, mi-Gargantua, Figaro, l'ange du comte Almaviva, virtuose et marginal, Iago, le Neveu de Rameau...

Un exercice au plateau permet de prendre conscience que le jeu du fou repose principalement sur une déformation du corps telle qu'on la pratique à l'école Jacques Lecoq.

Là où la tragédie travaille la dignité à travers l'axe vertical, le fou privilégie le bas : le ventre, la terre, le grotesque, la grimace. Il s'inspire de l'animal, du démon. Lear fou rampe, se roule dans la boue, déclame nu, à genoux...

Sur le plateau, un couple d'élèves, face public, lance les mêmes répliques l'un après l'autre. Le premier des deux prend en charge le texte de manière emphatique et tragique. Par exemple, le monologue d'Edmond dans l'acte I, scène 2 peut servir de base de travail :

« Je n'ai qu'un dieu, qu'une loi : la nature
 La société et la tradition me privent de mes droits
 Parce que je suis né quatorze lunes après mon frère
 Bâtard, inférieur, au nom de quoi ? J'ai un corps parfait !
 Je suis beau et brillant et prince à ma manière... »

Son corps doit privilégier la verticalité, l'élévation. L'autre élève reprend les mêmes répliques vers à vers à la manière du fou du roi, il cherche le monstre ou le clown dans son interprétation : grimaces, chant, ruptures de ton, de registre, jeux de regards, parodie animale...

ANNEXE 7. MUSIQUES DE LA MISE EN SCÈNE DU ROI LEAR PAR OLIVIER PY

1. Frédéric Chopin, *Prélude n°16*
2. Salvatore Sciarrino, *Sonate n°2*
3. Philippe Hersant, *Ouragan*
4. Gérard Grisey, *Partiels*
5. Giacinto Scelsi, *Okanagon*
6. Salvatore Sciarrino, *Due notturni crudeli, n°2*
7. Georges Crumb, *Makrokosmos 1*
8. Galina Ustvolskaïa, *Sonate n°6*
9. Giacinto Scelsi, *Sonate n°2*
10. György Ligeti, *Musica ricercata, n°2*
11. Krzysztof Penderecki, *Thème à la mémoire des victimes d'Hiroshima*
12. Georges Crumb, *Makrokosmos 11*
13. Giacinto Scelsi, *Quattro pezzi su una nota sola n°4*
14. Philippe Hersant, *La lande*

ANNEXE 8. EXTRAIT DE ORLANDO OU L'IMPATIENCE D'OLIVIER PY

Extrait de l'acte 5, le Père recommencé

Texte et mise en scène Olivier Py, Éditions Actes Sud-Papiers, 2014.

Le troueur fou:

Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils méprisent les trous. Ils n'ont de cesse que de les boucher ! Dans le sol, dans leur genève, dans leur mémoire...

Alors que le trou est l'énergie fondamentale, la potentialité transcendante, le magma du futur. Le trou plus grand que les philosophies, les religions... Le Trou c'est l'homme.

La grande actrice:

À la fin, quand toutes les vérités nous ont trahis, il reste le théâtre (...)

À l'approche des coulisses, c'est comme à l'approche des forêts, le verbe devient plus lourd, et l'oreille plus sensible à l'appel de la béatitude. À l'approche des théâtres, c'est comme à l'approche de la mer, on respire une mesure plus ample et l'on s'accorde aux choses immortelles, on peut alors fredonner une chanson idiote, elle fait trembler les mondes. À l'approche de la scène, c'est comme à l'approche des déserts, on abandonne l'impatience, on échange sa douleur pour un grand assentiment léger, et l'eau nous devient moins précieuse que la soif, à l'approche des plateaux c'est comme à l'approche des nuits, tout s'éteint en nous qui ne valait pas la peine de briller et ces choses : l'impuissance, l'inquiétude, le remords, voilà qu'elles volent dans le grand ciel noir toutes vibrantes de couleurs éternelles ; à l'approche des théâtres, c'est comme à l'approche du feu on sent bien qu'il y a une vérité qu'on ne pourra pas formuler, il n'y a pas d'autre possibilité que de fermer les yeux, et s'offrir à une chose plus grande. (...)

Le troueur fou:

(...) Tu n'imagines pas tout ce qu'on peut faire avec un gant troué... Goûter, sentir, gratter... D'ailleurs, ce projet, c'est à la fois politique et artistique, de faire un trou dans à peu près tout... Les drapeaux, les frontières, les banques, les religions, tout ça n'a de sens qu'avec un trou...

ANNEXE 9. ENTRETIEN AVEC PIERRE-ANDRÉ WEITZ

Cette scénographie, une nouvelle et même machine à jouer ?

Oui, j'essaie de trouver, systématiquement, dans toutes les pièces que nous faisons avec Olivier, une scénographie qui permette de représenter aussi bien les intérieurs que les extérieurs, et puis, c'est un principe : une grammaire. C'est-à-dire que nous changeons les espaces à vue, nous partons du principe qu'il y a un endroit et un envers, nous disons au spectateur que c'est un lego que nous allons monter et démonter devant ses yeux. Et donc, dans cette grammaire-là, nous inventons un vocabulaire. Le vocabulaire est souvent lié directement à la matière. Ce qui nous paraissait important, pour ce spectacle, c'était le bois, ainsi que la terre, l'eau, l'air et le feu : en fait, les éléments. Nous voulions être proches du théâtre élisabéthain dans le sens où le Globe, c'est un rond avec une scène carrée. Et nous, dans le Palais des Papes, nous sommes dans un carré et nous allons refaire un rond.

Une scénographie jouant avec la cosmogonie de la Renaissance ?

Oui, exactement. Moi, j'essaie toujours d'être classique au niveau de mes références, et même au niveau du théâtre. Et ensuite, c'est simplement l'esthétique qui va apporter une touche différente (à chaque pièce), en gros, le vocabulaire. Mais la grammaire, pour moi, est toujours la même.

Avec Lear, pourrait-on dire que le vocabulaire tourne autour de « rien », de différentes acceptations du « rien » ?

(rires) C'est ça. C'est rien. Bien sûr, c'est un rien polysémique. Le rien, c'est le rien. Et à la fois, c'est quelque chose puisque je l'ai matérialisé. Et puis on le dit et on l'écrit. Et en plus, je l'ai rendu presque charnel puisque ce rien est presque une allégorie, puisqu'il bouge. Donc, c'est presque un personnage. Il arrive, il repart, il se retourne. C'est l'allégorie du rien. Et ce rien est le tout. C'est parce qu'on n'est attaché à rien qu'on est attaché à tout. Sur le mur, il y aura d'autres façons de l'écrire : « Ton silence est une machine de guerre », par exemple. Et on essaie par le tube lumineux de montrer l'absence de la chose par la lumière, comme si la lumière était aussi matérielle, comme si elle était présence. Il y a énormément d'éléments lumineux. Et puis il y a, je dirais, des gestes graphiques, sur les murs et sur le sol, qui, bien sûr, sont des références à l'art contemporain. Mais qui sont aussi des références à la folie, à une moto qui tourne en rond, ou à quelqu'un qui tourne en rond, un crayon qui tourne en rond, quelque chose qui tourne en rond. Qu'est-ce que la chose qui tourne en rond, si ce n'est la Terre, l'univers, le Globe, la piste de cirque ? Ce graphisme-là, que j'ai commencé à peindre, qu'on voit sur le mur, il va être aussi au sol. Il est décliné. Cette chose-là, pour moi, est liée directement à la moto aussi.

La moto, votre idée, votre moteur ?

Nous l'avons eue ensemble, avec Olivier. Ce que nous aimons, c'est cette ouverture d'une pure beauté puisqu'il y a un piano à queue qui est sur un podium de théâtre qui, lui-même, est sur un podium de théâtre. Ensuite, il y a une ballerine habillée en tutu classique, avec un tutu plateau. Et puis, il y a un personnage qui arrive en moto avec des cornes de diable, avec un casque noir, et puis il a une divine femme sur la croupe de sa moto, habillée tout en rose, avec une immense traîne, les cheveux roux dans le vent. C'est ce mélange poétique entre un concerto de piano, une ballerine qui fait des pointes, une moto, et puis le bois et la cour. C'est aussi une rencontre entre le sol qui est en bois brut avec la pierre. Cette rencontre des matières est aussi très poétique avec le ciel et les étoiles. C'est la même chose qu'une moto avec une ballerine. Ce sont deux choses qui ne sont pas faites pour se rencontrer dans le réel, mais qui sont faites pour se rencontrer dans la réalité du théâtre. La réalité du théâtre, c'est ça, pouvoir faire un concert de piano avec une moto.

Une belle image : un piano à queue, une moto, deux merveilles de technologie ; cette technologie qui, selon Olivier Py, est une des origines des malheurs du XX^e siècle.

Oui, c'est très fort ces deux merveilles qui arrivent. C'est ça que nous essayons de montrer : deux objets noirs, laqués, qui ont tous deux cette faculté incroyable de déplacer le temps, le temps musical et le temps architecturé, de se déplacer dans l'architecture du paysage et aussi dans l'architecture du temps. Ce sont deux façons de voyager : la musique et la moto. C'est poétique. Le spectateur au théâtre ne peut pas voyager. Il est fixe dans la Cour d'Honneur. La seule chose qu'il puisse faire, c'est comprendre que l'univers est en mouvement à partir du moment où on lui montre l'univers, et aussi à partir du moment où on le lui change devant les yeux. On part du principe que le spectateur, sans bouger, va voyager à travers les architectures qu'on va lui proposer, à travers les choses qui sont recto/verso, à travers les choses qui vont aussi bouger dans le vent, c'est important. À la fin, par exemple, cette pluie de larmes rouges –1,5 km de rubans–, on compte bien sûr que le vent la fasse encore plus pleurer, qu'on comprenne que ce ciel qui pleure des larmes rouges est lui-même en mouvement. Dans un théâtre, l'air ne bouge pas beaucoup, il est fixe. En extérieur, bien sûr, on a ce vent qui peut amener un mouvement perpétuel et une relation directe à l'univers.

C'est le vivant qui surgit dans la Cour, comme un cheval ?

La moto est le cheval de feu. Quand on avait monté *Orphée*, on était entré avec une DS noire. Il y a cette idée un peu provoquante de faire entrer ces objets qui n'ont peut-être pas le droit d'être là. Faire entrer une voiture dans la Cour du Palais des Papes, c'était un sacrilège. De même, faire entrer une moto avec un gars portant des cornes de diable sur son casque intégral, c'est carnavalesque. C'est très fort aussi au niveau de ce que ça dit de notre monde, sur son évolution. Shakespeare est tellement contemporain qu'on arrive à y mettre une moto.

Craig, Appia affectionnaient les modules et les escaliers. De qui vous sentez-vous l'héritier ?

C'est très compliqué. Je suis l'héritier d'un théâtre traditionnel qui remet tout en cause. Je suis aussi l'héritier d'un très grand classicisme qui utilise le classicisme à des fins de modernités. Je suis l'héritier d'un savoir-faire artisanal... qui ne l'utilise pas. Je pense qu'il faut connaître un maximum de techniques pour pouvoir s'en éloigner. Je suis l'héritier aussi, et je le revendique vraiment, de l'architecture et de la musique à la fois. Je suis un architecte-musicien, ou un musicien-architecte. C'est-à-dire que je conçois mes scénographies comme de la musique parce que je conçois la musique comme de l'architecture. Ici, l'espace devient temps. Cette phrase n'arrête pas de me troubler parce qu'ici le temps devient espace. Et ici, l'espace devient temps. Ce que j'essaie de raconter par mes architectures qui sont toujours en mouvement, c'est la musique du temps qui passe. Je suis peut-être l'héritier de troubadours qui changeaient en direct les mouvements du décor. On disait déjà au XV^e siècle que lorsque ces changements de décor sont réussis, ils plaisent énormément aux spectateurs. Après, voilà, j'aime le théâtre, le théâtre dans toute sa beauté traditionnelle et surtout, dans toute sa remise en question permanente.

Vos couleurs, oscillant entre tradition et contemporanéité, sont adaptées à la Cour d'Honneur...

C'est une scénographie qui a été faite exprès pour le Palais des Papes. C'est très important, on ne travaille pas au Palais comme on travaille ailleurs ; on travaille avec et pour. Déjà pour les dimensions, pour la pierre, pour son histoire, pour le rapport avec le public, pour tout ce que le Palais amène et tout ce qu'il donne. Toutes ces contraintes, ce sont les archanges d'une réussite pour faire une bonne scénographie dans ce lieu. Et moi, c'est ma troisième fois. J'y ai aussi créé *Le Visage d'Orphée* et *L'Enigme Vilar*.

Entretien réalisé par Stéphanie Ruffier, le 6 juin 2015.