



n° 25 juillet-sept. 2007

Le Roi Lear de William Shakespeare

Mise en scène
Jean-François Sivadier
Traducteur Pascal Collin

Créé au Festival d'Avignon 2007,
Cour d'Honneur du Palais des Papes

© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

Édito :

Le Roi Lear est une œuvre d'une rare densité. Un personnage mythique que l'on confie souvent comme récompense aux plus grands acteurs, le roi-fou et son fou du roi, les thèmes inépuisables du politique, du désir, de l'erreur, de l'amour filial ; un voyage sans fin, un parcours parsemé de secrets auxquels se sont heurtés les plus grands psychanalystes, auxquels n'ont pas fini de se confronter tous ceux qui aiment le théâtre.

Contextualiser le texte, appréhender sa complexité, cerner le parcours et les influences de Jean-François Sivadier, comprendre les enjeux de la nouvelle traduction, et de fait, ses rapports étroits à la représentation, tels sont les objectifs de ce *Pièce (dé)montée* qui préparera la venue au spectacle des enseignants et de leurs élèves.

Il est rédigé par Danielle Mesguich, professeur de lettres et d'histoire. La deuxième partie, « l'après spectacle », est rédigée par Anne-Marie Bonnabel, professeur de Lettres pour la tournée de ce spectacle créé dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. Un dossier *Pièce (dé)montée* réalisé en partenariat par les CRDP des académies de Paris et d'Aix-Marseille.

Le texte est à paraître aux éditions Théâtrales en juillet 2007.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du
► [CRDP de Paris](#) dans la rubrique arts et culture, dossiers.

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

**Une approche du continent
Shakespeare**

[page 2]

Le Roi Lear :
une œuvre complexe

[page 6]

**Parcours et interview
du metteur en scène**

Jean-François Sivadier

[page 7]

**Une nouvelle traduction
du Roi Lear :**

Biographie et interview
du traducteur Pascal Collin

[page 10]

Difficultés et enjeux

[page 14]

Après la représentation :
 pistes de travail

**La scénographie et son évolution
au cours de la représentation**

[page 16]

Analyse de fragments

[page 21]

Synthèse et prolongements

[page 24]

Annexes :

Comparaison de traductions

[page 26]

**Extraits de la nouvelle
traduction**

[page 27]

Entrer par la scénographie

[page 31]

Termes techniques

[page 32]

À voir, à lire

[page 33]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

Objectifs

- Aborder un des plus grands auteurs dramatiques du monde et son époque
- Permettre d'appréhender un texte complexe
- Comprendre les enjeux de la traduction d'une œuvre théâtrale étrangère

Plan

- Une approche du continent Shakespeare
- *Le Roi Lear* : une œuvre complexe
- Parcours et interview du metteur en scène Jean-François Sivadier
- Une nouvelle traduction du *Roi Lear* :

Biographie et interview du traducteur Pascal Collin

Difficultés et enjeux

Étude de deux extraits de la nouvelle traduction

LE CONTINENT SHAKESPEARE

William Shakespeare est considéré comme l'un des plus grands écrivains de tous les temps, mais l'on a peu de précisions biographiques sur lui. Certains érudits ont contesté son existence, y voyant un prête-nom pour quelque grand seigneur ou bien attribuant à Francis Bacon la paternité de ses œuvres. C'est la pauvreté des sources biographiques qui a conduit à ces controverses concernant l'identité réelle de l'auteur. Aujourd'hui authentifiée comme

telle, son œuvre demeure sans exemple par sa diversité stylistique et thématique : écrite en des temps troublés, elle a donné forme à l'héritage médiéval et accompagné la naissance de l'Angleterre moderne. Cet homme possédait à la fois un don d'observation, un sens poétique, une force de pensée et un génie dramatique si exceptionnels qu'il a pu produire d'immortels chefs-d'œuvre encore représentés aujourd'hui partout dans le monde.

Le théâtre élisabéthain

Pour bien comprendre l'œuvre de Shakespeare, il est important de maîtriser quelques uns des éléments qui ont présidé au développement de la période florissante du théâtre en Angleterre, qui s'étend de 1580 à 1630 environ, et qui est désignée par le terme de « **théâtre élisabéthain** ».

Les origines et les influences

- Au Moyen-âge, le rituel des cérémonies chrétiennes préfigure dès les premiers siècles du christianisme les jeux dramatiques qui passent de l'église dans la rue et se concrétisent dans des somptueux défilés de chars et des *mystères*, montés par les guildes ou les corporations.
- Les *moralités* apparaissent vers la fin du XIV^e siècle, sans supplanter les mystères. Ce sont de véritables pièces de théâtre avec conflit et dénouement qui dramatisent les difficultés du salut de l'homme.
- Les *interludes* marquent un progrès sur les moralités parce que de forme plus savante, plus libre, plus variée, puisque admettant une plus grande diversité de sujets (souvent empruntés à la vie quotidienne ou à l'Histoire) et des

éléments comiques voire bouffons. Ainsi le jeu dramatique élargit son champ d'action.

- Une influence capitale vint stimuler le développement du théâtre élisabéthain : le théâtre de Sénèque. Il fascina les dramaturges et éclaira le monde tragique d'une lumière nouvelle par le prestige de la haute poésie, d'une diction élégante et savante, de héros prêts à affronter leur destin avec des sentiments stoïques.
- Il restait aux auteurs élisabéthains à se donner une philosophie de l'action : ils la découvrent chez Machiavel ; la ruse et le courage sont proclamés vertus indispensables au prince qui veut assouvir son ambition. Cynisme et intimidation (entre autres) sont les moyens proposés pour conquérir le pouvoir et le conserver.

Le monde du théâtre

Les théâtres

- À l'origine : les églises pour les textes sacrés, la rue pour les mystères, la place publique et les cours d'auberge pour les moralités, interludes et comédies.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

- Les universités, les quatre écoles de droit de Londres, la cour, les châteaux avaient des lieux scéniques pour des représentations privées.
- Le premier théâtre public « *The Theatre* » (1576) est construit au nord de Londres, hors de l'enceinte de la Cité. Puis « *The Curtain* » (la Courtine) s'élève près de la courtine, fortification de la Cité en 1577. Vers 1590, au sud de la Tamise furent construits : les théâtres de la « *Rose* », du « *Swan* », de la « *Fortune* », du « *Globe* » (qui abrita la troupe de Shakespeare dès 1598). « *The Hope* » fut construit en 1613. Tous ces théâtres étaient à ciel ouvert. Il y avait aussi des théâtres couverts, notamment le « *Black Friars* », installé dans un ancien monastère que la troupe de Shakespeare utilisera dès 1608.
- Tous ces théâtres étaient bâtis sur le même modèle : une enceinte circulaire avec galeries de bois couvertes (« cet O en bois » comme dit le prologue de *Henry V*), ce qui a donné naissance à l'expression « théâtre en rond » ; un parterre à ciel ouvert (les spectateurs étaient debout) sur lequel se projetait le plateau scénique adossé au mur du fond et qui comportait deux ou trois étages. Il n'y avait pas de rideau de scène, ni de décors, mais seulement des accessoires. Les costumes étaient soigneux et parfois somptueux pour certains acteurs. Les représentations avaient lieu avant la tombée de la nuit.
- Dans les théâtres couverts les représentations se donnaient le soir en toute saison. On jouait

à la lumière des torches et des flambeaux et les décors étaient plus soignés, ce qui apporta des changements dans la présentation et la composition des pièces.

Les compagnies

- D'abord amateurs elles devinrent professionnelles quand Elisabeth obligea, par une loi, en 1572, les comédiens à appartenir à la maison de quelque grand seigneur, sous peine d'être poursuivis pour vagabondage. Shakespeare appartient à la troupe de Lord Hudson (grand chambellan) en 1599, qui devint troupe de Jacques 1^{er}, et ses acteurs furent appelés « serviteurs du roi » jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642. Les troupes étaient organisées en sociétés et avaient des parts dans l'exploitation des théâtres et des pièces qui étaient leur propriété. Les troupes étaient en but aux attaques d'une opposition puritaine qui les accusait de corrompre les bonnes mœurs. Elles ne durent leur survie (jusqu'à 1642 à la chute de la monarchie) qu'à la protection de la cour.

Les conventions

- Il n'y a pas, dans le théâtre élisabéthain, d'autre règle pour infléchir, encore moins pour régir la production que celle d'une expression artistique capable de plaire et d'émouvoir. On peut remarquer une grande indépendance, proche de l'anarchie, un manque de réalisme et des excès de toute nature.

La scène

- La scène exiguë, entourée par le public de trois côtés, sans décors, sans rideau, sans jeux de lumière réduit déjà considérablement le champ du réalisme ! L'absence de décors facilite les changements de lieux que l'on indique par des accessoires, des écriteaux ou des allusions dans le texte. D'où la fréquence des déplacements de l'action, cauchemar des metteurs en scène modernes.
- Les costumes avaient valeur de symbole : le blanc (l'innocence) s'opposait au noir (le vice) ; les vieillards avaient la barbe blanche (Lear)...
- Les accessoires aidaient à créer l'atmosphère de l'action : réalisme des objets et des effets spéciaux.
- Les sons divers, canonnades, tonnerre, fracas des combats étaient reproduits ainsi que la musique qui venait agrémenter l'action.

L'action

- Ce théâtre a un dénominateur commun : il est unique par sa richesse, sa diversité, sa complexité.

Tout regroupement par genre, thème, période envisagée, type de personnage ou style serait artificiel.

- L'action n'est pas toujours subordonnée aux personnages, ni ceux-ci modifiés par l'action. Elle n'est pas continue, ni soumise à une causalité logique (règle d'or du théâtre classique), elle admet des fragmentations, des éléments étrangers qui ne sont pas toujours incorporés (bouffonneries au milieu d'un climat tragique). Il y a parfois une pièce dans la pièce (voir *Hamlet*).

Les personnages

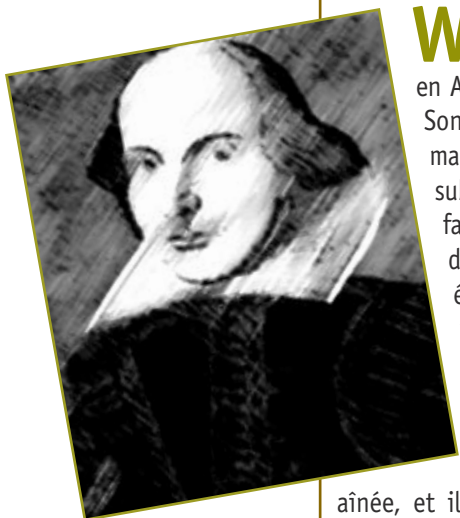
- Ils ne sont pas davantage soumis aux exigences du réalisme psychologique et ne peuvent être analysés en fonction des normes de la dramaturgie classique. Ils peuvent paraître incohérents, surhumains, inhumains, versatiles, mais toujours fascinants. Cependant, ils doivent toujours être conformes à ce que le public attend d'eux étant donné leur âge, leur rang, leur situation dans

la hiérarchie sociale et les fonctions qui leur sont imparties dans les pièces. D'autres rôles sont typés : le vengeur, le misanthrope, la vierge sage, le clown ironique, la prostituée lascive...

Le langage

- Le théâtre élisabéthain est aussi une façon de parler : de la langue parlée familière, directe, savoureuse et concrète à la langue savante et poétique ; de la prose (pour la comédie) aux vers (pour la tragédie), la rhétorique est reine : le discours est formel et structuré pour persuader et émouvoir. Les structures sont d'abord rigides et mécaniques (répétition, allitération, comparaison, etc.) puis elles s'assouplissent et se diversifient pour exprimer toutes les nuances de la pensée. Dans le domaine prosodique, le *pentamètre iambique* (cinq accents forts, dix syllabes : tel est le type parfait) prend le pas sur l'alexandrin et devient l'instrument d'expression par excellence.

Biographie possible de William Shakespeare



William Shakespeare est né à Stratford-sur-Avon dans le Comté de Warwick en Angleterre, en avril 1564.

Son père, Jean, est nommé premier magistrat de Stratford et doit, pour subvenir aux besoins de sa nombreuse famille se lancer dans le commerce des peaux et des laines. Shakespeare étudia à la Grammar School (école publique) de Stratford, où l'on enseignait le latin.

À l'âge de dix-huit ans, il se marie avec Anne Hathaway, fille d'un riche cultivateur, de huit ans son

ainée, et il a d'elle trois enfants (une fille en 1582 et des jumeaux garçon et fille en 1585).

On rapporte que la vocation de Shakespeare est née à l'occasion du vol d'un daim auquel il participe avec quelques jeunes gens amis dans le parc d'un baronnet Sir Thomas Lucy. Celui-ci irrité, poursuit les voleurs en justice et à cette occasion, Shakespeare compose une chanson (ou ballade satirique) contre son ennemi. La satire ne calme pas le gentilhomme qui redouble ses poursuites et elles deviennent si vives que Shakespeare se voit contraint de quitter Stratford pour Londres, abandonnant village, métier, femme et enfants.

On ne sait pas ce qu'il fait entre son départ de Stratford et 1592, date à laquelle il jouit déjà d'une certaine renommée à Londres.

Le premier emploi qu'il trouve est celui de gardien de chevaux devant une salle de spectacle. Il est

admis comme comédien au sein de la troupe et figure dans les distributions de l'époque. L'auteur fera partie, à partir de 1594, de la troupe de Lord Hunsdon, *The Lord Chamberlain's Men*, qui deviendra *King's Men* (Troupe du Roi) en 1603 et jouera successivement à la « Courtine », à la « Rose », au « Cygne », au « Globe », théâtre dont il deviendra actionnaire, puis au « Blackfriars ».

En 1594, il dédie au comte de Southampton qui devient son protecteur, deux poèmes, *Vénus et Adonis* (1593) et *Le Viol de Lucrece* (1594), ainsi que la plus grande partie des *Sonnets* (écrits peut-être entre 1593 et 1597), il en compose au moins cent cinquante six.

Les premières dates marquantes de sa carrière dramatique seraient 1590 avec l'écriture de sa première pièce originale, *Peines d'amour perdues*, et 1591, date de l'écriture des parties deux et trois d'*Henri VI*. Outre le drame historique, Shakespeare a abordé la comédie, avec *la Comédie des erreurs* (1591) et le drame sombre avec *Titus Andronicus* (1590), première de ses pièces imprimées (sous l'anonymat, en 1594).

Shakespeare écrit ensuite une série de pièces (*Le Songe d'une Nuit d'Été*, 1594, *Les Deux gentilshommes de Vérone*, 1595 et *le Marchand de Venise*, 1596) dont l'intrigue se déroule en Italie et où abondent des détails assez précis de topographie. On suppose qu'il séjourne un certain temps dans le nord de l'Italie entre 1592 et 1594 (peut être en compagnie de Southampton). En fait, Shakespeare avait peut-être appris ces

détails de Giovanni Florio (auteur de manuels de conversation italienne, d'un dictionnaire italien-anglais, et traducteur de Montaigne) en résidence à Londres, rencontré dans la maison de son protecteur.

En 1596, Shakespeare serait revenu à sa famille et à son pays natal ; on trouve consignée la mort de son fils Hamnet, et une pétition qu'il adresse au collège des hérauts pour que celui-ci accorde les armoiries à sa famille.

En 1597, il achète une propriété à Stratford, bien que résidant toujours à Londres.

Pendant la période qui va de la moitié de 1599 à 1601, Shakespeare se contente de donner trois comédies : *Beaucoup de bruit pour rien* (1599), *Comme il vous plaira* (1599) et *La Nuit des Rois* (1601).

Vers la fin du règne d'Elisabeth, Shakespeare atteint aux plus parfaites réussites avec les drames historiques *Richard III* (1593), *Richard III* (1594), *le Roi Jean* (1595), *Henri IV* (1597-98), *Henri V* (1599), *Jules César* (1600), dans la comédie avec *Les Joyeuses Commères de Windsor* (1599), et dans la tragédie avec *Roméo et Juliette* (1595).

Mais avec une nouvelle tragédie, *Hamlet* (1602), il impose une forme neuve et plus libre.

Au début du règne de Jacques I^{er}, Shakespeare est en proie à un grand trouble. L'ironie et le dégoût transparaissent à travers *Troïlus et Cressida* (1602), *Tout est bien qui finit bien* (1603), *Mesure pour mesure* (1603). Mais il n'existe plus aucune de ces ambiguïtés dans

les trois grandes tragédies, *Othello* (1604), *Le Roi Lear* (1606) et *Macbeth* (1606), « une fable racontée par un idiot, fable pleine de bruit et de colère, et qui ne signifie rien » (*Macbeth*, V, 5, 27). Parallèlement il écrit ses grandes pièces inspirées de l'Antiquité : *Antoine et Cléopâtre* (1606), *Coriolan* (1607), *Timon d'Athènes* (1607) et *Périclès* (1608). En 1609, il écrit *Cymbeline*. Puis, Shakespeare se trouve atteint d'une maladie soudaine, sur laquelle on ne possède aucune précision, mais qui aurait profondément transformé le poète ; il semble qu'il ait traversé alors une crise religieuse, car l'inspiration de ses dernières pièces, *Le Comte d'hiver* (1611) et spécialement de *La Tempête* (1611), peut être considérée comme chrétienne. C'est en 1610 que Shakespeare revient vivre définitivement à Stratford où il passe les dernières années de sa vie. Après *Henri VIII* (1612), il écrit, en collaboration avec le jeune dramaturge John Fletcher, son dernier drame, *Les Deux Nobles Cousins* (1613).

Il est probable que Shakespeare ne mourut pas subitement puisqu'il commença à faire son testament en janvier, l'acheva et le signa le 25 mars, un mois environ avant sa mort, le 23 avril 1616.

Seulement seize des pièces attribuées à Shakespeare furent publiées de son vivant ; la totalité de son œuvre fut réunie par des amis poètes dans une édition in-folio en 1623.

→ Faire formuler des hypothèses à partir des titres des œuvres de Shakespeare afin de dégager :

- l'importance de l'œuvre ;
- sa variété ;
- le fait qu'à côté de l'inspiration antique, il y a une inspiration historique nationale dont les romantiques s'empareront ;
- que certaines œuvres apparaissant comme des tragédies ou traditionnellement classées comme telles sont plutôt inclassables puisqu'elles intègrent des personnages comiques comme la nourrice de *Roméo et Juliette* ou un fou... D'où l'appellation de « drames » assez communément employée.

→ Faire classer les différents titres des œuvres dans le tableau en respectant la chronologie. Ou bien créer une frise chronologique des œuvres.

Drames historiques	Pièces inspirées de l'Antiquité	Tragédies	Comédies - Drames Comédies pures et féeries
<i>Henri VI</i> (1591)	<i>Titus Andronicus</i> (1590)	<i>Roméo et Juliette</i> (1595)	<i>Peines d'amour perdues</i> (1590)
<i>Richard III</i> (1593)	<i>Jules César</i> (1600)	<i>Hamlet</i> (1602)	
...			

LE ROI LEAR DE SHAKESPEARE = UNE ŒUVRE COMPLEXE

→ **La tragédie de Shakespeare est complexe : elle comporte une intrigue principale et une intrigue subordonnée qui en est très proche. Dans le résumé qui suit, faire dégager aux élèves les deux intrigues.**

L'action se passe en Angleterre. Le Roi Lear décide de partager son royaume entre ses trois filles, Régane (épouse d'Albany), Goneril (épouse de Cornouailles) et Cordélia (fiancée au Duc de Bourgogne), promettant la part la plus belle à celle qui saura le mieux lui exprimer son amour. Cordélia refuse de s'abaisser à flatter, comme ses sœurs, son père, bien qu'elle l'aime profondément. Celui-ci, furieux et dépité de cette attitude, la déshérite et la chasse ; elle part pour la France épouser le seul à paraître apprécier son honnêteté, le roi de France. Est banni aussi un autre proche du Roi, le Comte de Kent qui a pris sa défense. Travesti, il reviendra veiller sur le Roi et lui servira de messager.

Rejeté par Régane et Goneril qui refusent de l'héberger comme cela était convenu au moment du partage, le roi se rend compte de son erreur, et désespéré, s'en va errer sur la lande avec son bouffon, rejoint ensuite par Kent qui le persuade de s'abriter.

Parallèlement se déroule une seconde « intrigue » toujours sur le même thème de l'amour filial : le Comte de Gloucester a deux fils, Edmond (illégitime) et Edgar (légitime). Edmond fait

croire à Edgar que sa vie est en danger et à son père qu'Edgar complotte contre lui. Edgar s'enfuit et se déguise en Tom, mendiant fou. Sur la lande, Lear rencontre Edgar avec qui il converse en délirant, et Gloucester, qui ne reconnaît pas Edgar, et les emmène se mettre à l'abri.

Sur dénonciation d'Edmond, Régane et Cornouailles accusent Gloucester de trahison et lui font crever les yeux tandis que Goneril, accompagnée d'Edmond va dire à Albany de lever une armée pour combattre celle que Cordélia amène de France pour venger son père. On apprend la mort de Cornouailles.

Gloucester, aveugle, devenu fou (accompagné d'Edgar toujours déguisé) et Lear, fou aussi, se rencontrent sur les falaises de Douvres tandis que Cordélia cherche son père pour le mettre en sécurité, la bataille étant imminente. Lear, sauvé par sa fille, lui demande pardon. Goneril et Régane se disputent les faveurs d'Edmond. Lear et Cordélia sont fait prisonniers par les troupes de Régane et Albany. La rivalité entre les deux sœurs éclate au grand jour.

Edgar, masqué, provoque Edmond en duel et le tue. Régane meurt empoisonnée par Goneril qui se suicide.

Lear entre, portant dans ses bras Cordélia, morte, pendue sur ordre d'Edmond. Mort de Gloucester. Mort d'Edmond. Mort de Lear.

Les deux intrigues

L'histoire du roi Lear et de ses trois filles : Lear provoque la tragédie en décidant de partager son royaume sans quitter le pouvoir. C'est son dépit amoureux sénile pour sa fille préférée qui cause sa perte.

L'histoire de Gloucester et de ses deux fils est plus moralisatrice : Gloucester a commis une « faute », Edmond le bâtard n'est que l'instrument du châtement de son père par les dieux.

→ **Faire dégager les thèmes principaux de la pièce en précisant quelques-uns des protagonistes concernés :**

- les rapports de pouvoir : la politique (Lear lègue son royaume), les alliances (Cordélia épouse le roi de France), les complots (Edmond trahit son père), la guerre (l'armée d'Albany contre l'armée du Roi de France) ;
- rapports familiaux : père/fille, père/fils, entre sœurs, entre frères ;
- rapports nature/humain : les forces de la nature (l'orage, la lande, les Falaises de Douvres) sont invoquées ;
- la violence des sentiments ;
- la vieillesse impuissante et malheureuse (Lear et Gloucester) ;
- la folie comme seul échappatoire (Le bouffon,

- Lear, Edgar, Gloucester) ;
- l'ingratitude (de Régane et de Goneril) ;
- le besoin d'amour (de Lear) ;
- la trahison (d'Edmond, des filles de Lear) ;
- la jalousie (des filles de Lear), la vengeance (tous veulent se venger) ;
- les punitions (le bannissement de Cordélia, la fuite d'Edgar, le rejet de Lear, la torture et l'énucléation de Gloucester...) ;
- les travestissements (Kent quand il est banni, Edgar quand il s'enfuit devient Tom le mendiant fou) ;
- la correspondance, les messages, etc. ;
- la mort : présente à la fin de la pièce.

→ Lister les personnages principaux de la pièce et essayer de dégager certains traits de leur caractère

- le roi Lear : vaniteux, autoritaire, égoïste, injuste, pitoyable, faible et impuissant ;
- Goneril et Régane : opportunistes, ingrates, jalouses, cruelles ;
- Cordélia : orgueilleuse, intransigeante, honnête, aimante, fidèle ;
- Kent : dévoué, fidèle, franc ;
- Gloucester : naïf, fidèle, faible et impuissant ;
- Edgar : naïf, droit, vertueux, fidèle, courageux ;
- Edmond : ambitieux, traître, cruel ;
- le bouffon : ... ;
- Albany : ... ;
- Cornouailles : ... ;
- le Roi de France.

Il y a un parallélisme entre les deux filles « méchantes » de Lear et le cruel Edmond, entre les deux personnages « bons » : Cordélia et Edgar et entre les pères des deux intrigues. Lear choisit ses deux mauvaises filles et rejette la bonne, de même, Gloucester choisit le mauvais fils et rejette le bon. L'un et l'autre seront sauvés par l'enfant qu'ils ont rejeté.

PARCOURS DU METTEUR EN SCÈNE

Jean-François Sivadier est né le 11 juillet 1963. Comédien et metteur en scène, il s'est formé au Centre théâtral du Maine, où il rencontre Didier-Georges Gabily, puis à l'école du Théâtre national de Strasbourg.

En tant que comédien, il a joué dans des spectacles d'Alain Françon, Didier-Georges Gabily, Jacques Lassalle, Daniel Mesguich, Christian Rist, Serge Tranvouez, Yann-Joël Collin ou encore Laurent Pelly. Proche de Didier-Georges Gabily, il a travaillé à la mise en scène, laissée inachevée, du diptyque *Don Juan / Chimère et autres bestioles* en 1996 au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

Jean-François Sivadier a également été choriste et comédien dans des productions de l'Atelier Lyrique du Maine, mises en scène par Christian Fregnet.

En 1997, il écrit et met en scène *Italienne avec orchestre*, satire brillante du monde de l'opéra qu'il fréquente assidûment en mettant en scène *Madame Butterfly* de Puccini et *Wozzeck* d'Alban Berg, pièce créée au Cargo de Grenoble puis jouée, notamment, au Théâtre de l'Odéon, au Théâtre du Châtelet, à l'Opéra de Lyon et l'Opéra

de Nancy et reprise dans une nouvelle version en 2003 au Théâtre National de Bretagne à Rennes. Jean-François Sivadier crée ensuite *Noli me tangere* au Théâtre National de Bretagne à Rennes, puis, en 2000, *La folle journée ou le mariage de Figaro* (Beaumarchais), *La vie de Galilée* (Brecht) en 2002 et un diptyque *La Vie de Galilée* de Brecht – *La Mort de Danton* de Büchner en 2005.

Fidèle à son compagnonnage avec Didier-Georges Gabily, Jean-François Sivadier ne conçoit le théâtre que comme une œuvre collective qu'il ne peut réaliser qu'avec un groupe d'acteurs et d'artistes unis pour défendre un projet, unis pour aller vers les spectateurs dans un moment de temps suspendu où tout est possible. Meticuleusement attentif aux mots et au mouvement général des textes, il les met en valeur, les offre à un public hors de toutes les conventions. Il les rend proches sans les affadir, faisant du théâtre le lieu du plaisir qui enrichit par la découverte d'œuvres dramatiques réinventées dans l'instant de la représentation.



Il a fait siens avec ses compagnons les propos de Didier Georges Gabily adressés aux acteurs.

« L'art est tout, quoiqu'ils en disent. Ce qu'il en est de l'art de l'acteur - une toute petite partie de ce tout (quoiqu'ils en disent aussi) - est essentiellement parce qu'elle est une des seules voies qui nous parle, directement : un chant - le chant le plus simple et, évidemment, le plus difficile à mettre en œuvre. Ce qui n'est pas l'art n'est rien, quoiqu'ils en disent. Une singerie formelle (oui, formelle, voilà bien l'unique et total formalisme) où les hommes repus (la majorité) croient se reconnaître parce qu'elle semble leur parler. Il est si reposant de faire semblant dans ce monde de faux-semblant. Ne soyez pas de ce semblant-là, si c'est possible. Évitez-le, si c'est possible encore. Soyez, si c'est possible, et chacun à votre rythme, à votre force, celui qui fait le geste non reconnaissable, soyez la voix inouïe, le corps non repérable en ces temps de fausse sagesse et de vénale ressemblance. Et pour l'à-venir vous concernant, cette chose si petite, si humble, et d'orgueil lent et long mêlée, d'humanité mêlée, devenez, comme vous le pourrez, une durée d'exigence. Un seul mouvement, si c'est possible, qui va de chacun à tous, et qui ne s'impatiente pas de la surdité des hommes. »

→ **Faire dégager aux élèves les conseils que donne D.G. Gabily aux acteurs.**

Les acteurs doivent rechercher leur vérité, être uniques, exigeants, à l'écoute des autres et généreux.

Extrait de l'entretien avec Jean-François Sivadier réalisé pour la création au Festival d'Avignon 2007 par Jean-François Perrier en février 2007

Pourquoi avoir choisi de mettre en scène une pièce mythique, *Le Roi Lear* ?



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

J-F.S. : Après *Le Mariage de Figaro*, *La Vie de Galilée* et *La Mort de Danton*, un ensemble de trois pièces portant des messages politiques percutants, c'est comme si nous abandonnions un théâtre de la Raison. La langue au travail dans la pièce parle à l'inconscient du spectateur parfois plus qu'à son intellect. Pourquoi choisit-on de monter telle pièce ? Parce qu'on a l'intuition que les questions qu'elle pose vont nous faire grandir. Celles du *Roi Lear* sont considérables.

De nombreuses pièces de Shakespeare sont des pièces où le théâtre est au centre des préoccupations de l'auteur. En est-il de même avec *Le Roi Lear* ?

J-F.S. : *Lear* c'est tout le théâtre à partir de Rien. En posant ce mot au cœur du plateau au début de la pièce, Cordélia offre inconsciemment à son père, qui possède tout, de se confronter à l'épreuve du manque. N'est-ce pas l'essence même du théâtre de devoir tout réinventer ? Elle lui offre un désert pour qu'il découvre l'homme caché sous la couronne du roi. Les personnages dans la pièce passent leur temps à changer de

place et d'identité pour essayer de savoir qui et où ils sont. La grande question de Lear est « être et ne pas être ».

Beaucoup de psychanalystes se sont intéressés au Roi Lear, en particulier Jacques Lacan qui disait « Il croit qu'il est fait pour être aimé ce vieux crétin »¹, considérant que cette tragédie était aussi une tragédie de l'amour filial et donc des rapports père-filles. Cet aspect-là vous paraît-il essentiel ?

J-F.S. : Oui et plus largement l'amour entre les pères et les enfants qui est mis en crise tout au long de la pièce. [...] Le rapport entre Lear et ses filles est vertigineux car très vite on ne sait plus qui accouche ou conduit l'autre. On parle beaucoup de Bergman en répétitions, de comment se construit ce chaos intime, comment naissent des questions du genre: qui est au fond cette personne que je devrais, parce qu'elle est mon père ou mon enfant, aimer naturellement ? Est-ce que l'amour entre parents et enfants est naturel ?

Pensez-vous [...] que l'inversion de la filiation est contre nature, comme il est politiquement contre nature de donner son pouvoir ?

J-F.S. : Ce qui entraîne le chaos dans la famille et dans l'État est d'abord l'acte de Lear qui descend du trône en gardant le nom de roi et partage son royaume sans désigner de successeur, ensuite celui de mettre une histoire privée (l'amour de ses filles) au cœur d'un enjeu politique, et enfin de décider de ne pas reconnaître la vérité et la raison à l'instant où elles se manifestent...

1. *L'éthique de la psychanalyse* - Le Séminaire - Livre VII - éditions du Seuil, 1986.

Vous parliez de la scène de la tempête de l'acte III qui est sans doute la scène mythique de cette pièce mythique. Avez-vous déjà une image de ce qu'elle sera ?

J-F.S. : À l'instant de la tempête Lear n'a plus d'autre adversaire que lui-même. La colère dans son corps et dans sa tête est plus violente que celle du ciel. Il est dans la tempête comme un acteur sur un plateau, à la fois dieu et juste un homme exposé, nu. Le plus excitant dans cette scène est ce défi que lance Shakespeare de représenter l'irreprésentable. Il s'agit donc bien de théâtre. Il me semble que le plus important c'est le texte, « avant » le décor, le fracas dans la langue et pas les effets spéciaux.

La folie est double dans la pièce puisqu'il y a le fou du roi et le roi fou ?

J-F.S. : La folie de Lear dans la pièce ne va pas de soi. Ce qui lui fait perdre totalement la raison, au troisième acte, est quelque chose de forcément plus profond que la douleur causée par ce qu'il appelle l'ingratitude de ses filles. Pour aller à la rencontre de lui-même, Lear va devoir réaliser sensiblement qu'il y a deux corps en lui, le corps politique du roi et le corps naturel, mortel de l'homme. Tout comme il y a d'un côté le corps de l'acteur et de l'autre le rôle qu'il incarne. Cette folie-là est comme celle de l'acteur, à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du personnage. Quant au thème du double il ne concerne pas seulement le roi et son fou mais tous les personnages. Chacun est le double de quelqu'un d'autre. Dans Lear tout est altérité.

Il y a donc une surabondance de thèmes et d'événements dans ce *Roi Lear* ?

J-F.S. : C'est tout le génie de Shakespeare d'aborder en une seule pièce autant de sujets de réflexion extraordinaires sans s'y appesantir. Il n'y a ni discours ni bavardage mais on peut discourir des heures sur telle ou telle scène. Le sens de la pièce est incroyablement ouvert. Certaines répliques du Fou sont comme des sujets de philosophie.

Victor Hugo disait de Shakespeare qu'il faisait partie des « hommes océans » comme Eschyle, Dante, Michel-Ange. Est-ce dangereux de naviguer dans cet océan-là ?

J-F.S. : C'est excitant d'apprendre à naviguer dans un océan comme celui-là. Comme au théâtre on ne fait jamais que des hypothèses, des expériences, il est impossible d'avoir des certitudes, surtout avec Shakespeare. Le plus important n'est pas la réponse mais la manière dont on pose la question sur le plateau.

Quelle traduction utilisez-vous ?

J-F.S. : C'est une traduction nouvelle que j'ai commandée à Pascal Collin.

Le rôle du Roi Lear est souvent considéré comme une récompense pour acteur en presque fin de carrière. Qui jouera ce rôle dans votre mise en scène ?

J-F.S. : C'est Nicolas Bouchaud qui a une quarantaine d'années. Le roi Lear pose plus la question de la maturité que celle de la vieillesse. Il n'y a pas d'âge pour parler de la maturité. Ce qui m'intéresse dans le travail avec les acteurs c'est comment ils interrogent en eux les thèmes de la pièce qu'ils jouent.

Dans vos précédentes mises en scène, vous avez toujours créé un lien direct entre le public et la scène. En sera-t-il de même avec *Le Roi Lear* ?

J-F.S. : Cette question du rapport au public peut se résumer en un désir que j'ai toujours eu de faire du public un acteur de la représentation en train de se faire sous ses yeux. Il ne s'agit donc pas de participation, mais de la conscience que le spectateur doit avoir d'être partie intégrante de la construction de la pièce au moment même où elle se construit. Même dans un lieu comme la Cour d'honneur, les acteurs doivent pouvoir s'adresser directement aux spectateurs et les associer à ce qui se crée sur le plateau, au moment où cela se crée. C'est l'utopie même du théâtre que de faire en sorte qu'il puisse se créer chaque soir avec ceux qui le regardent.

Vous travaillez avec des comédiens qui vous accompagnent sur presque tous vos spectacles. Est-ce encore le cas ?

J-F.S. : Oui bien sûr. Cela est aussi valable pour les techniciens. Nous grandissons tous ensemble, et j'ai besoin de ce compagnonnage.

Comme beaucoup de metteurs en scène français qui seront présents au Festival cette année, vous avez eu une formation d'acteur avant de devenir metteur en scène. Comment vous est venu ce désir de mettre en scène ?

J-F.S. : Mon désir de monter des textes vient avant tout de celui de diriger des acteurs, et d'écrire. Mettre en scène c'est construire l'écoute d'une œuvre donc pratiquement la réécrire à vue, dans le présent du plateau. Ce prolongement de l'écrit dans le corps de l'acteur est peut-être ce qui m'intéresse le plus sur le plateau.

→ Interroger les élèves sur les raisons qui ont amené Jean-François Sivadier à choisir de monter le roi Lear.

Les questions que pose le texte sont considérables et vont faire grandir ceux qui travaillent sur la pièce. Le sens du texte est extrêmement ouvert.

On peut lister les questions clés.

- La principale question est celle du manque : Cordélia fait prendre conscience à son père de l'existence du rien. J.F. Sivadier associe ce thème pivot à la problématique même du théâtre : tout se réinvente toujours ;
- La seconde question est celle de l'identité : qui est qui ? « Être ou ne pas être » ;
- L'amour filial, la folie...



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

→ Faire trouver une référence qui aide Sivadier et ses acteurs dans l'approche de la pièce :

Le cinéaste et homme de théâtre Ingmar Bergman

→ Trouver l'état d'esprit du metteur en scène face à « l'océan » Shakespeare :

L'excitation, la passion...

→ Commenter la façon de travailler de Jean-François Sivadier

- Un compagnonnage avec l'équipe (acteurs et techniciens) qui inclut les spectateurs dans le processus de création du spectacle.
- La construction de l'écoute de l'œuvre en la réécrivant dans le présent du plateau ;
- Le prolongement de l'écrit dans le corps de l'acteur.

UNE NOUVELLE TRADUCTION DU ROI LEAR

→ Faire remarquer aux élèves que c'est à un traducteur, dramaturge et metteur en scène que Jean-François Sivadier a demandé la nouvelle traduction du Roi Lear et que cette spécificité de Pascal Collin va influencer sa traduction.

Parcours de Pascal Collin

Né en 1960, Pascal Collin est agrégé de lettres, écrivain, traducteur et dramaturge. Enseignant d'études théâtrales en hypokhâgne et khâgne, il encadre des stages de théâtre professionnels à Caen et a publié plusieurs articles et ouvrages sur le théâtre contemporain, en particulier sur l'œuvre de Didier-Georges Gabily.

Son parcours l'a conduit à conjuguer différents métiers en lien avec la scène et le texte : codirecteur artistique de la compagnie *La Nuit surprise par le jour* (avec Cyril Botharel, Yann-Joël Collin et Éric Louis), auteur de textes dramatiques créés par lui-même ou par d'autres (*La Nuit surprise par le jour*, mise en scène par Yann-Joël Collin, *Ceux d'ici*,

l'Impromptu des cordes, la Douzième), metteur en scène, acteur.

En tant que dramaturge, il a participé à toutes les créations de sa compagnie, dont *Le Bourgeois, la mort et le comédien* (trois pièces de Molière, mise en scène d'Eric Louis, qui se jouera à l'Odéon - Théâtre de l'Europe en 2007-2008).

Il a traduit Marlow (*Massacre à Paris*), Ibsen (Peer Gynt avec Grete Kleppen) et Shakespeare (*Henri IV, 1^{re} et 2^e parties, Richard III, les Sonnets* qu'il crée avec Frédéric Fresson, Norah Krief et Éric Lacascade en 2001). Il conçoit également avec Frédéric Fresson des spectacles musicaux (*Les Challengers en 2003*).

Entretien avec le traducteur Pascal Collin

Réalisé par Danielle Mesguich le 15 juin 2007

Danielle Mesguich : Comment Jean-François Sivadier en est-il venu à vous demander cette nouvelle traduction du *Roi Lear* ?

Pascal Collin : Au départ, Jean-François Sivadier avait demandé cette traduction à André Marcowicz qui était à Rennes, et qui traduit Shakespeare depuis quelques années. Et c'est un formidable traducteur. Mais il se trouve aussi qu'il a un principe de traduction qu'il applique à Shakespeare, qui est de traduire le pentamètre iambique anglais en décasyllabes (ça correspond aussi à son l'habitude quand il traduit le vers russe). Jean-François ne comprenait pas bien ce principe, ça ne correspondait pas à sa vision de la mise en scène, André est resté évidemment sur son principe et ils en ont discuté. Finalement ils se sont dit que ça ne convenait pas. Jean-François s'est donc retourné vers moi au mois de décembre 2006 et il me fallait terminer la traduction pour mars 2007. J'ai travaillé dans l'urgence mais cela a été formidable de ce point de vue-là, parce que cela a été une plongée directe pendant trois mois dans le monde de la langue de *Lear* - quasiment en apnée - tout en étant aussi constamment en relation avec Jean-François Sivadier, évidemment très disponible pour lire, pour tout de suite renvoyer ses commentaires, et ceux de Véronique (son assistante), souvent pertinents et qui m'ont aidé à aller au bout du travail.

À partir de quelle version du *Roi Lear* avez-vous traduit le texte ?

P.C. : Je signale dans l'édition du texte que j'ai utilisé l'infolio, le texte canon publié en 1623 et l'inquarto qui a été élaboré à partir des acteurs, des recopiates et qui précède puisqu'il est de 1608 et qu'on considère qu'il est plus proche mais aussi parfois peut-être moins travaillé, moins poétique, mais enfin tout ça est très complexe en réalité. Il y a en Grande-Bretagne des érudits qui ont fait un travail immense là-dessus. En fait, je fais confiance à une collection particulière intitulée *The Arden Shakespeare*, parce que, dans cette collection, sont répertoriées toutes les variations entre les quartos et les folios et il y a aussi un appareil critique très important établi en l'occurrence par M. Foakes. Je ne suis pas parti du folio qui parfois fait autorité, parce que ce qui m'intéressait, c'était toute la matière. Je ne pouvais pas en disposer autrement que dans une édition anglaise, faite par un chercheur anglais, en qui j'avais confiance. Ceci pour avoir

à ma disposition facilement, dans un anglais évidemment début dix-septième, modernisé uniquement quant à son orthographe, toutes les variations du texte. Parce que Jean-François Sivadier comme Yann-Joël Collin ou comme moi-même, et comme Didier-Georges Gabily qui fut notre mentor à tous, avons toujours eu tendance, dans le travail de mise en scène, à donner au texte une grande place, sans lui attribuer cependant un caractère sacré. Ce n'est pas d'abord de l'admirable littérature mais une matière. Qui fait autorité pour nous, certes, mais surtout c'est une matière pour le travail de plateau. Et ainsi — j'avais déjà travaillé comme cela avec mon frère pour *Henry IV — Le roi Lear*, c'est sa matière étendue, toutes les versions plutôt additionnées. Avec simplement, quand certaines versions étaient contradictoires entre le quarto et le folio, ce qui correspondait le mieux au jeu, à la situation scénique, à la cohérence de la scène ou du moment dramatique. Il s'agit pour moi de prendre toute la matière pour que Jean-François Sivadier qui travaille avec une équipe, pour qui chaque spectacle est une aventure, puisse l'utiliser et en faire sa mise en scène. Et que ce soit aussi une aventure pour tous les acteurs.

Avez-vous suivi le travail de répétition et êtes-vous intervenu sur le texte en cours de répétition ?

P.C. : Chaque fois que j'ai vu un bout de travail ou que j'ai assisté à une répétition, j'ai fait des propositions nouvelles, j'ai rectifié. Parfois cela venait des acteurs et c'était tout à fait pertinent. Par exemple, quand les deux filles du roi Lear remettent en cause le nombre de personnes de la suite accordée à leur père (cent chevaliers), lors d'une scène très violente, le roi Lear est consterné devant la méchanceté et l'ingratitude de ses filles et il répond, globalement (ce n'est pas comme cela que je traduis) : « ne comptabilisez pas le besoin, le superflu peut être le besoin, c'est ce qui caractérise l'humanité ». Lors de ce dialogue, Régane et Goneril alternent leurs répliques, elles mettent la pression sur le roi Lear, elles sont plus fortes que lui. « Qu'avez-vous besoin de cinquante, qu'avez-vous besoin de vingt-cinq ? » Et la dernière réplique, que j'avais traduite ainsi : « et même d'un seul ? » et ça me semblait direct, drôle, concret. Mais en fait en anglais, il y avait le mot « need » (besoin) que j'avais moi supprimé dans cette réplique pour plus d'efficacité me semblait-il. Et on s'est rendu compte en le jouant qu'on n'entendait plus *le besoin*. Il manquait.

Le mot besoin était plus haut et était ensuite repris dans la réplique du roi Lear. Les acteurs ont alors proposé de reprendre le mot et j'ai repris la réplique : « qu'avez-vous besoin d'un seul ? » Parce que ce qui paraît plus lent, plus lourd à la lecture, en réalité dans le mouvement dramatique, dans le mouvement vivant de l'écoute de la scène devait être remis, était plus juste et finalement plus vivant. Ça prouve bien d'ailleurs que Shakespeare a raison et que la marge du traducteur est en fait, et heureusement, réduite. Et puis à d'autres moments, c'est moi qui en écoutant la répétition disais à Nicolas Bouchaud (qui joue le roi Lear) que peut-être là ce serait mieux de dire telle ou telle chose.

Puisque vous parlez de Nicolas Bouchaud, que pensez-vous de l'interprétation du personnage du roi Lear par un acteur d'une quarantaine d'années ?

P.C. : Pour moi cela ne constitue pas un problème. C'est complexe. Là, je ne vais pas répondre en tant que traducteur mais en tant qu'homme de théâtre. On fait un travail qui ne se conforme pas au principe de l'illusion théâtrale, qu'on a coutume d'appeler dans l'histoire du théâtre « antinaturaliste » ; un théâtre qui a détruit depuis longtemps le quatrième mur, un théâtre de la participation très directe avec le public. On voit des acteurs prendre en charge des parcours, des partitions, des paroles, on peut aussi les appeler des personnages, même si on a quelque réticence à parler de personnages vue la manière dont on travaille. À partir de là, un acteur peut tout jouer. Mais il faut pour nous que cela ait du sens. Par exemple dans le théâtre amateur ou scolaire, on fait comme si on ne voyait pas que le même rôle est partagé entre plusieurs acteurs habillés de la même façon, alors que cela se voit évidemment, et ça joue sur le sens ! Inversement et c'est encore beaucoup plus fréquent, dans un texte de Shakespeare, quand il y a une quarantaine de personnages, la production n'a pas les moyens d'embaucher quarante acteurs, surtout dans les compagnies, donc il y a dix, douze acteurs qui jouent des rôles différents, mais on fait comme si ce n'était pas la même personne en réalité. Or on voit bien que c'est la même personne qui joue tous ces rôles différents. Alors au lieu de faire comme si on ne voyait rien, au contraire, on joue sur le fait que c'est le même acteur qui jouet tous ces rôles différents et on essaie de tracer à l'acteur un parcours de plateau qui

soit cohérent et qui rende compte du sens dramaturgique, en plus, de la pièce - alors c'est très compliqué.

Donc, que l'acteur ait quarante ans ou qu'il en ait quatre-vingts, à priori, cela ne devrait pas poser de problème. Il faut affirmer la théâtralité, le fait que c'est un acteur qui joue, alors on peut le désigner comme étant une femme, un homme, un personnage âgé, un bébé, pourquoi pas, ce qu'il faut c'est que le public ait bien compris qu'on se situe dans l'ordre du théâtre. Quel sens cela a ici ? Ici, une équipe raconte la condition humaine à travers *Le Roi Lear* qui n'est pas une pièce épique puisqu'elle joue sur des rapports intimes qui atteignent une telle violence qu'ils produisent la mort. Il faut alors que l'équipe assume complètement le fait qu'un acteur de quarante ans joue le rôle et c'est ce travail qu'ils font.

Notre façon de faire du théâtre est d'abord une histoire de troupe qu'on met sur le plateau. Ce n'est pas un procédé. Cette mise en jeu de la représentation est une nécessité politique et artistique : mettre en jeu le fait qu'on fait du théâtre n'est pas « casser le spectacle », contrairement à ce que peuvent supposer des gens qui ont plus l'habitude que l'on assume l'illusion théâtrale idéale. Ils peuvent se demander alors : « où est le divertissement, où est mon émotion, comment rentrer dans l'histoire, comment être en empathie avec les personnages ? », puisque finalement c'est tout juste si la scène ne donne pas l'envers du décor. J'ai l'impression au contraire que ce qu'on propose a plutôt tendance à accroître le plaisir et l'émotion du spectateur qui ne perd rien de l'histoire, simplement parce qu'on met en jeu la représentation.

D'autres personnes voient d'autres nécessités et mettent l'acte politique, ou l'acte de résistance ou l'acte esthétique ailleurs, mais pour moi il est là d'abord, parce que montrer comment on fait du théâtre permet de faire participer le public à la construction de l'aventure, au mouvement de l'écriture et peut amener à lier lucidité critique et émotion, à atteindre ainsi à un plaisir peut-être supérieur dans la mesure où il a non seulement vécu toute l'histoire du *Roi Lear* mais aussi cette aventure de la troupe. Et quand je dis que c'est politique, c'est parce que cet acte artistique-là, qui dévoile qu'on est en train de faire du théâtre, d'inventer une aventure théâtrale, permet de dire au spectateur que ce n'est pas si compliqué, ce n'est pas de la magie. Avec du désir et beaucoup de travail, tout le monde idéalement peut faire de l'art, faire du théâtre.

Ne pensez-vous pas que c'est aussi une façon plus ludique d'aborder le continent Shakespeare et cette pièce complexe qu'est le *Roi Lear* ?

P.C. : Oui, c'est très ludique et c'est une manière d'entrer dans Shakespeare, mais pour moi, c'est le théâtre même de Shakespeare en même temps. Complexe et simple à la fois. Parce que je ne sais pas si Shakespeare déborde d'imagination, dans l'écriture certainement, dans la fiction je n'en ai aucune idée. Il a quand même repris des histoires qui existaient déjà. Lear en l'occurrence. En revanche, ce qui est intéressant chez Shakespeare et c'est là qu'il dresse un continent, ce n'est pas seulement la démesure de la fiction, mais comment il parvient à cette démesure.

Bien sûr, il y a l'imagination et l'invention de situations qui enrichissent le thème ou la fable de départ. Shakespeare complexifie l'intrigue, par exemple dans le *Roi Lear*, même si c'est plus simple qu'il n'y paraît, puisqu'il y a deux intrigues en parallèle : il y a celle du roi Lear et aussi celle de son alter-ego Gloucester avec son fils bâtard et son fils légitime. Gloucester, âgé et rempli de certitudes comme le roi, n'a rien compris lui non plus, se fait berner et va accomplir un parcours tragique à l'instar de son maître le Roi Lear. Il aura les yeux crevés, l'aveuglement réel devenant paradoxalement le symbole de son aveuglement mental, affectif, intellectuel.

Mais surtout, il y a l'invention du théâtre par Shakespeare. À partir de la situation de départ avérée, Roi Lear fait l'erreur de partager son royaume et de se démettre du pouvoir, Shakespeare va décliner, théâtralement, toutes les situations et va les mener jusqu'à leurs ultimes possibilités, au bout de la violence, de la cruauté, mais aussi du comique et de la drôlerie qu'elles contiennent... Car ce qui est mis en jeu, c'est la condition humaine. Comme disait Kantor à propos de la représentation originelle qui donne « l'image tragiquement clownesque de l'homme ». Dans le jeu, sur la scène, la mise en dérision est toujours là, pas seulement avec le fou. Il est constamment question de la mort, elle est même la mesure de la représentation, mais c'est précisément cette conscience tragique qui permet la mise en dérision, voire le comique. Ce n'est donc pas qu'il y ait et du tragique et du comique clairement séparés chez Shakespeare : c'est le plus souvent très ambivalent parce que c'est d'abord du théâtre. Il y a une logique théâtrale parce que ce que craint par-dessus tout Shakespeare, j'imagine, c'est d'avoir un manque de théâtre. On le sait bien : il n'y a rien sur la scène élisabéthaine, c'est toujours le même décor, le même proscenium, les piliers, un parterre : à l'époque au Théâtre du Globe, au Swan. Et puis un balcon qui est utilisé de

temps en temps pour un orchestre ou pour Juliette. Mais c'est tout. Et à partir de là, c'est la langue qui crée le théâtre, un monde qui n'est pas la copie conforme de notre monde, un monde de théâtre, qui nous permet de mieux comprendre le nôtre, c'est un médium, le moyen de la mimesis, saisie symbolique de notre réalité humaine.

On retrouve dans ce spectacle Norah Krief pour laquelle vous avez traduit les *Sonnets de Shakespeare*, spectacle qui a connu un grand succès. Que joue-t-elle ?

P.C. : Je la connais et je travaille avec elle depuis longtemps, et ici elle joue Cordélia et Le Fou. Cordélia disparaît après la première scène quand le fou apparaît et elle revient quand le fou disparaît. À tel point qu'on s'est demandé, ce que les historiens réfutent - mais il y a une petite légende autour de cela - si Cordélia et le fou n'auraient pas, à l'origine, été joués par le même acteur puisque seuls les hommes jouaient à cette époque. C'est possible, à défaut d'être plausible, et en tout cas c'est pertinent : Cordélia est dans la première scène et elle est exclue du plateau. Elle ne peut revenir, elle qui ne dit que la vérité, que sous les auspices d'un personnage complètement différent mais qui dit également toute la vérité, mais qui va la dire autrement, qui va mettre le Roi Lear devant la réalité de l'acte absurde qu'il a commis, de manière très tranchante, très théâtrale et finalement le tournant constamment en dérision, sous des formes très variées, énigmes, chansons, etc. Et le fait que Norah joue ces rôles a compté dans ma façon de traduire. Une remarque : traduire pour le plateau ne veut pas dire adapter et certains spectateurs qui peut-être connaissent la traduction de François Victor Hugo ou d'autres plus contemporaines, mais pas celle-là, vont par exemple être frappés par le lexique très contemporain, des termes très grossiers, voire connotés vulgaires, donc on interprète aussitôt qu'il s'agit d'une actualisation du texte pour aujourd'hui. Mais je n'aime pas trop ce terme d'actualisation, ce n'est pas pour faire joli, c'est parce que ce qu'on essaie de traduire est moins le mot que la fonction théâtrale, par exemple si on traduit les injures shakespeariennes de l'époque par faquin, maraud, pendar... l'efficacité immédiate du texte de l'époque a tendance à disparaître, et le sens même de Shakespeare est dévalué. Si on veut monter *Le Roi Lear*, donc, il y a une nécessité par exemple à renouveler le lexique, sinon on tombe dans une historicité dont on n'a pas grand-chose à faire sur la scène, mais le renouveler au sein d'une syntaxe, au sein d'une prosodie où tout d'un coup, on « ré-entend » une langue à l'œuvre et sa force, et sa puissance. Sinon le renouvellement par lui-même n'offre aucun intérêt.

Difficultés et enjeux

→ Après avoir fait lire aux élèves l'entretien de Pascal Collin, leur faire dégager les difficultés et les enjeux de cette nouvelle traduction du *Roi Lear*.

Difficultés :

- Temps limité et emploi du temps chargé ;
- Langue anglaise du début du XVII^e ;
- Plusieurs versions : infolio, inquarto ;
- Éviter l'affadissement du lexique, l'archéologie sans efficacité.

Enjeux :

- Traduire pour que la langue produise du théâtre ;
- Traduire pour mettre le texte au cœur du plateau ;
- Traduire pour la troupe joue une aventure d'acteurs ;
- Traduire pour représenter la condition humaine.

→ Faire retrouver aux élèves dans les deux entretiens les éléments en commun que trouvent le traducteur et le metteur en scène entre le théâtre élisabéthain et la pièce du *Roi Lear* de Shakespeare.

Étude comparée de la première tirade du *Roi Lear* dans plusieurs traductions (annexe 1 complétée de l'annexe 2)

→ Faire étudier les différences de style, de lexique, de sens, et en faire dégager le constat que la traduction est un véritable travail de respect du texte original et de re-création pour le traducteur et qui dépend aussi de l'époque et du contexte de création du texte.

On peut évidemment multiplier les exemples. Cet exercice peut être fait avec le professeur d'anglais. Ce qui suit ne constitue que quelques pistes.

- On peut remarquer que les trois traductions maintiennent la solennité du discours et se tiennent dans un registre très soutenu ;
- Le texte anglais est en vers (pentamètre iambique). La traduction de Pascal Collin est également en vers, mais irréguliers ; les deux autres traductions sont en prose ;
- La traduction de Letourneur est plus emphatique, les phrases plus longues et complexes que celle de Copeau, plus simple. Jacques Copeau est un metteur en scène du début du XX^e siècle qui a

remis au goût du jour les sources traditionnelles du théâtre (dont le théâtre élisabéthain) en réaction contre le théâtre bourgeois qui triomphait en 1900 ;

- Le comparatif « darker » accolé à « purpose » est traduit dans les trois cas par le mot secret. En fait, Lear l'emploie à cause de son intention de donner la meilleure part à Cordélia ;
- L'adjectif « fast » (intent) est traduit par « fermement » et « ferme » chez Copeau et Collin, et n'est pas traduit du tout chez Letourneur ;
- Le verbe « crawl », qui indique plutôt une idée de lenteur que le fait de « ramper », à l'époque, est traduit par « nous nous traînerons » chez Letourneur et Collin, « nous nous acheminerons péniblement » par Copeau.

→ Faire apprendre et jouer la tirade de Lear dans les trois traductions (et pourquoi pas en anglais) et essayer de voir celle qui paraît la plus performante sur scène.



Étude de quelques extraits: I,1 et III,6 (cf. annexes 2 et 3)

Les deux extraits sont choisis pour faire goûter aux élèves la traduction de Pascal Collin.

- Dans la scène 1 de l'acte I, on pourra faire apprécier, par la lecture, d'abord, à travers la traduction, toute la saveur et la richesse du texte anglais avec un style très recherché, une syntaxe complexe, un lexique riche...

- Dans la scène 3 de l'acte III, la modernité judiciaire de certains passages du texte qui permet de rapprocher ce texte du début du XVII^e siècle du public d'aujourd'hui ;

- Faire mettre en scène et interpréter les deux extraits par deux groupes d'élèves en réfléchissant à la mise en place des différents protagonistes et leur type de jeu.

Acte I - Scène 1 (annexe 2)

→ On peut faire travailler les élèves sur cet extrait du texte à partir de plusieurs pistes.

- Le style très soutenu du discours de Lear en faisant dégager les marques de son autorité ;
- Les marques de la surenchère hypocrite d'amour de ses deux filles aînées, dans leurs réponses ;

- Les « apartés » de Cordélia. En quoi préparent-elles sa réponse ? Étudier les pronoms personnels ;

- L'affrontement Lear/Cordélia : les injonctions insistantes de Lear et l'impuissance lucide de Cordélia. Son « rien » qui claque comme une gifle publique. La malédiction de Lear.

Acte III - Scène 6 (annexe 3)

→ On peut aborder à partir de cet extrait :

La modernité de la traduction : faire relever tous les termes, toutes les expressions qui rapprochent le texte de Shakespeare de notre époque ;

- Les signes de la folie de Lear : la convocation du procès imaginaire de ses deux filles aînées,

mais à l'intérieur de cette folie, une véritable lucidité ;

- Le rôle d'Edgar : entre raison et folie, entre jeu et réalité ;

- Les effets comiques : les tentatives du bouffon ;
- Les interventions de Kent.

Prolongements

- Recherche historique sur l'époque de Shakespeare, le règne d'Elisabeth I^{re}. Dossier documentaire

- Le Globe Théâtre : la reconstitution. Dossier documentaire

- Les sources de Shakespeare

- Igmarm Bergman : sa biographie. Visionner un de ses films et en faire la critique

- Recherches sur Copeau, Kantor et Didier-Georges Gabily et exposé oral



Après la représentation

Pistes de travail

AVANT-PROPOS

La méthode proposée se fixe les objectifs suivants :

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

La scénographie est apparue comme une entrée riche et porteuse.

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

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

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

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

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

LA SCÉNOGRAPHIE ET SON ÉVOLUTION AU COURS DE LA REPRÉSENTATION

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

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

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

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

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

Décrire

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

1. On entre. Est-ce commencé ?

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

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

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

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

2. En avant-scène devant la toile

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

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

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

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

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

- ce que nous appellerons par commodité le

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

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

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

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

Des acteurs et techniciens exécutent très rapidement tous ces changements à vue.

À l'arrivée de Lear, acte I scène 4, la presque totalité du plateau est découverte. Une chaise est posée au lointain.

5. Le rideau s'ouvre

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

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

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



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

6. Le plateau est entièrement nu

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Nouveau glissement des praticables

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

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

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

10. En avant-scène et « hors plateau »

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

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

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

11. Les praticables à la face s'écartent

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

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

12. L'ébranlement

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

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

13. Deux linceuls rouges ou l'ecclème antique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vers la folie et le chaos

J.-F. Sivadier et son équipe ont lu *Les deux corps du roi*, ouvrage de l'historien allemand Ernst Kantorowicz³ qui explique qu'à l'époque de Shakespeare, le roi a un corps politique et un corps naturel. Le corps politique ne vieillit pas, ne se dégrade pas. Quand le corps naturel du roi meurt, le corps politique est transmis à l'héritier de la couronne. En abdiquant avant sa mort, Lear introduit un désordre qui met le royaume en état de guerre et le conduit à la folie. Cette erreur ou faute initiale est suivie par d'autres : il met l'amour de ses filles au cœur d'un enjeu politique, il renverse l'ordre générationnel en faisant de ses filles ses mères nourricières, (voir

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

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

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

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

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

La condition humaine en question

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

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

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

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

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

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



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

Le tragique

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

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

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

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

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



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

ANALYSE DE FRAGMENTS

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

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

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

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

Avant le début du spectacle

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

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

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

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

Le message adressé à la salle concernant les

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

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

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

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

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

Le commencement de la pièce

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

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

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

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

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

Élaborons des hypothèses

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

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

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

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

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

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

Deuxième fragment : la tempête, acte III scène 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

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

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

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

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

La scène se doit donc d'être vide.

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

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

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

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

SYNTHÈSE ET PROLONGEMENTS

Quelle esthétique pour cette représentation ?

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

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

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

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

Prolongements

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

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

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

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

(historicité, souci du détail) ;

- celles qui jouent sur un déplacement dans le temps ou même l'anachronisme (réactualisation ou modernisation) ;

- celles qui mettent en valeur les éléments symboliques (couleurs, formes, abstraction symbolique, références picturales) ;

- celles qui soulignent, comme Sivadier, la « théâtralité » le pur plaisir du jeu théâtral en montrant le théâtre en train de se « faire », ici et maintenant.

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

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

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

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

À propos de Shakespeare

Pour mémoire, on rappellera le retour toujours utile à *Racine et Shakespeare* de Stendhal⁵. L'étude de Shakespeare enfin peut amener à une réflexion sur le **tragique contemporain**. On se référera aux ouvrages de Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Points Seuil, 1967 et de George Steiner, *La mort de la tragédie*, Folio Essais, 1961. Une comparaison entre le *Roi Lear* et *Fin de Partie* de Beckett est éclairante. On consultera à ce sujet l'excellent ouvrage

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



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

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

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

Comité de pilotage et de validation

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

Auteurs de ce dossier

Danielle MESGUICH
Anne-Marie BONNABEL

Directeurs de la publication

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

Responsabilité éditoriale

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

Responsable de collection

Vincent LÉVÊQUE

Chargé de projet

Éric ROSTAND

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

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

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

Annexes

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

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

ANNEXE 2 = ACTE I - SCÈNE 1

[...]

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

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

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

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

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

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

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

Cordélia – Rien, Monseigneur.

Lear – Rien ?

Cordélia – Rien.

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

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

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

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

Lear – C'est vraiment ton cœur qui parle ?

Cordélia – Oui mon cher seigneur.

Lear – Si jeune et si insensible ?

Cordélia – Si jeune monseigneur, et si vraie.

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

[...]

ANNEXE 3 = ACTE III - SCÈNE 6

[...]

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

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

Lear – Un roi, un roi.

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

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

Edgar – Le démon puant me mord les fesses.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lear – Elle ne peut le nier.

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

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

Edgar – Bénis soient tes cinq sens.

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

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

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

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

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

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

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

Il s'endort

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

[...]



ANNEXE 4 = ENTRER PAR LA SCÉNOGRAPHIE

La notion d'espace

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

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

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

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

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

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

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

Lieu et scénographie

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

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

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

ANNEXE 5 - QUELQUES TERMES TECHNIQUES POUR PARLER DE SCÉNOGRAPHIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANNEXE G : SITOGRAPHIE

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

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

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

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

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

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

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

http://www.lefigaro.fr/culture/20070720.FIG000000121_shakespeare_une_farce_philosophique.html : critique de Marion Thébaud dans *Le Figaro* ;

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

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

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

http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=12201 : dans la revue *Mouvement*, la critique de différents spectacles du festival 2007, dont *Le Roi Lear*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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