

***Le Roi Lear de Shakespeare traduction de Pascal Collin mise en scène de Jean François Sivadier***

**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.

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

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

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

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

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

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

### Décrire

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

#### 1. On entre. Est-ce commencé ?

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

Des gens en costumes contemporains sont sur scène, parlent entre eux, bougent, regardent le public entrer.

Devant le mur de pierre, la scène est entourée de dizaines de "servantes"<sup>1</sup>, ces lampes posées sur un haut pied qui restent toujours éclairées dans les théâtres.

#### 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.

A 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

---

<sup>1</sup> 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.

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.

A 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.

**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.

A 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 praticables 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.

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.

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

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

### **Vers la folie et le chaos.**

J.F. Sivadier et son équipe ont lu *Les deux corps du roi*, ouvrage de l'historien allemand Ernst Kantorowicz<sup>2</sup> qui explique qu'à l'époque de Shakespeare, le roi a un corps politique et un corps naturel. Le corps politique ne vieillit pas, ne se dégrade pas. Quand le corps naturel du roi meurt, le corps politique est transmis à l'héritier de la couronne. En abdiquant avant sa mort, Lear introduit un désordre qui met le royaume en état de guerre et le conduit à la folie. Cette erreur ou faute initiale est suivie par d'autres : il met l'amour de ses filles au cœur d'un enjeu politique, il renverse l'ordre générationnel en faisant de ses filles ses mères nourricières, (voir la réplique du Fou, I, 4.), il refuse de reconnaître le bien fondé des protestations de Kent à la scène 1 de l'acte I

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

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

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.

### **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 ?

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

→ 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 ?

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

---

<sup>2</sup> Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Gallimard, 1989. Réédition, avec *Frédéric II*, Gallimard, collection Quarto, 2000.

### 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 ?

## 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.

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.

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 déréliction et de l'effroi devant l'avenir menaçant. Le tissu s'enfle de vagues et place l'actrice dans un paysage de dunes désolées.

L'image du grand parallépipède, 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.

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

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

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

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

Plus tard, à l'entrée de Kent, la bande son relaiera la soufflerie humaine et le grognement de Lear deviendra clairement bruit du tonnerre répercuté par les micros.

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

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

On sait que le bruit de 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 cieus 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.

### 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 totalement 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 JF 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.

### 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.

L'étude de Shakespeare est une introduction nécessaire à l'étude du **théâtre romantique**. L'ouvrage de référence est le *Racine et Shakespeare* de Stendhal. Nouvelle édition Kime **Editeur 2005**.

L'étude de Shakespeare fournit par ailleurs un contrepoint intéressant à une réflexion sur **genre et registre tragiques**.

L'étude de Shakespeare peut amener également à une réflexion sur **le tragique contemporain**. On se réfèrera 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.

## ANNEXES

### Annexe1 : 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 XXe 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 2 : 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'éléments 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.

