

# Le Roi Lear

de William Shakespeare  
mise en scène  
Christian Schiaretti

**Création TNP**

**10 janvier - 15 février 2014**

**Grand théâtre, salle Roger-Planchon**

Dossier pédagogique

Deuxième partie

Après le spectacle

Dossier réalisé par Philippe Manevy, Christophe Mollier-Sabet et Isabelle Truc-Mien,  
enseignants missionnés par le rectorat au TNP.

# ACTIVITÉ 1

## Au début étaient les acteurs...

### **Tentative d'analyse de la distribution du Le Roi Lear Shakespeare / Schiaretti**

« On ne travaille pas la pièce de Shakespeare sans avoir son roi Lear. [...] Toute la motivation pour mettre en scène cette œuvre est totalement liée à la demande de l'acteur ». Le propos de Christian Schiaretti, dans le programme de salle, est clair: la distribution –et, sans doute, pas seulement celle de Lear– est à l'origine de la proposition scénique du metteur en scène. Choisir Serge Merlin (ou être choisi par lui...) pour jouer Lear, choisir Christophe Maltot, Julien Tiphaine ou Magali Bonat... c'est construire du sens, c'est donner une apparence physique, une énergie et une personnalité au rôle, une couleur vocale à la partition. Ce choix constitue donc un élément fort du sens de la mise en scène qu'il convient de questionner avec les classes.

**On pourra commencer par faire repérer aux élèves, dans le programme de salle, les 3 familles d'acteurs que le document fait apparaître. A savoir :**

- les comédiens de la troupe du TNP
- les comédiens de la maison des comédiens
- les comédiens extérieurs invités

#### **La troupe du TNP**

Dès son arrivée à la tête du TNP, en 2002, Christian Schiaretti s'est attelé à la constitution d'une «troupe» de comédiens et comédiennes permanents, pour l'essentiel formés à l'Ensatt. Ces jeunes acteurs participent aux créations mais permettent également au TNP d'élargir ses propositions artistiques (lectures, passerelles, cartes blanches, relations avec les publics) et d'autoriser la création d'un répertoire: « Depuis des siècles, c'est bien la constitution d'une bonne compagnie, autrement appelée troupe, collectif artistique, qui reste la source de toutes les grandes aventures théâtrales, réunie autour d'un auteur, d'un metteur en scène ou d'une cause (...) Une troupe permet l'entrelacement des répétitions et des représentations, augmentant ainsi considérablement la proposition artistique avec, de surcroît, la constitution d'un répertoire. Enfin, elle est garante de l'identité du lieu où elle s'épanouit, générant autour d'elle des connivences et des solidarités.<sup>1</sup> »

#### **La Maison des comédiens**

Elle regroupe des comédiens et comédiennes d'expérience, issus d'horizons plus divers, qui rejoignent la troupe sur des rendez-vous précis et réguliers, en formation ou en création. Ces comédiens sont tous convaincus de l'aspect poétique de leur travail. Ils partagent cette idée que l'œuvre théâtrale ne vaut que par l'affrontement avec une langue complexe.

<sup>1</sup>Site du TNP : <http://www.tnp-villeurbanne.com/le-tnp/la-compagnie>

## Les invités

Ils sont conviés ponctuellement mais régulièrement par Christian Schiaretti. La notion de « fidélité » est souvent mise en avant par le metteur en scène quand il parle de ces acteurs qui partagent souvent plusieurs aventures au TNP. Plusieurs acteurs, invités sur Lear, ont déjà travaillé pour Christian Schiaretti au TNP : Marc Zinga jouait Lumumba dans Une saison au Congo de Césaire (2013), Christophe Maltot jouait Adolf dans Les Créanciers de Strindberg (2012), Magali Bonat jouait L'Auteure dans Mai Juin Juillet de Guénoun (2012). Quand ils n'ont pas joué dans les spectacles de Christian Schiaretti, ces comédiens ont été accueillis au TNP dans d'autres créations, ce qui constitue une autre forme de fidélité. Ainsi, on a pu voir au TNP : Serge Merlin dans la mise en scène de Fin de Partie de Beckett, par Alain Françon, en 2013 ; Vincent Winterhalter et Philippe Duclos dans Stuff Happens de David Hare, mis en scène par Bruno Freyssinet et William Nadylam en 2010. Rares sont donc les auditions, les essais, les recrutements ponctuels. Sur les 16 comédiens de la distribution, seuls 4 n'avaient jamais travaillé avec Christian Schiaretti ou joué au TNP.

Mais s'il y a une homogénéité poétique de la distribution, liée à la fidélité au projet artistique du TNP autour du travail sur la langue, la distribution de Christian Schiaretti se veut paradoxalement d'une « hétérogénéité de chaos<sup>2</sup> »

**On pourra attirer l'attention des élèves sur la dimension internationale de cette distribution :** deux comédiens anglophones (Andrew Bennett et Clara Simpson), un comédien congolais formé en Belgique (Marc Zinga) et un comédien lyonnais né au Congo (Paterne Bougou).

Cette hétérogénéité renvoie clairement au chaos politique et à la « balkanisation d'un royaume<sup>3</sup> » que Lear évoque, à cette force centrifuge qui éloigne Lear de son trône et le conduit à Douvres, aux frontières de son royaume, au contact des Français. Lear est, des tragédies de Shakespeare, la plus biscornue. Elle réclame, pour être jouée, des particularismes et des personnalités fortes.

Afin de réactiver la mémoire du spectacle, on leur distribue l'exercice donné en ANNEXE 1 sur lequel figure une brève description de chacun des douze rôles principaux de la pièce, avec, en regard, la photo des douze comédiens qui les ont interprétés. **On peut alors demander aux élèves, dans un premier temps, de relier, à l'aide d'un flèche, chaque rôle au bon interprète et d'indiquer ensuite, sous les photos, le nom de chacun des comédiens et comédiennes. On peut ensuite leur demander de classer acteurs et personnages en 2 ou 3 groupes, pas davantage<sup>4</sup>, selon leur rôle dans la pièce ou selon des critères de jeu, d'âge...** L'activité permet de susciter un grand nombre de classements qui pourront déboucher sur une analyse du texte et de la distribution :

Masculin / Féminin

Les « vieux » / Les « cadets »<sup>5</sup>

Les rouges / les bleus / Les marron / les noirs (couleurs des costumes)

Les fous / Les sages

Les amis de Lear / Les ennemis de Lear

Ceux qui meurent à la fin / Ceux qui survivent

L'ancien monde / Le monde nouveau

Intrigue Gloucester / Intrigue Lear

Les barbus / Les autres

Ceux qui se tachent de sang / Les autres

Les sacrifiés / Les sacrificateurs

Les traîtres / Les fidèles (...)

<sup>2</sup>Notes de Pauline Picot, stagiaire à la dramaturgie, pendant la session de travail préliminaire sur le texte en juillet 2013.

<sup>3</sup>Florent Siaud, « Les cercles de Lear », Cahiers du TNP n° 13, p. 3.

<sup>4</sup>Il s'agit de trouver de la cohérence pour dégager des lignes fortes de signification. Il faut donc veiller à ne pas multiplier les groupes, pour faire des choix qui susciteront le débat. On peut également laisser de côté certains rôles qui n'entreraient pas dans le classement.

<sup>5</sup>Distinction établie par Edgar dans la dernière réplique de la pièce.

Pour nourrir cette analyse de la distribution et des rôles, nous vous proposons quelques pistes de réflexion.

### **1. Le père et le fils : Serge Merlin et Christophe Maltot**

C'est peu de dire que le choix de Serge Merlin est à l'origine et au cœur du projet. **On relira avec les élèves le texte de Christian Schiaretti sur « Serge Merlin, acteur d'un métal inconnu ».** Acteur majuscule qui a fêté ses 82 ans lors des premières représentations de Lear au TNP (Nicolas Bouchaud avait plutôt quarante ans au moment où il jouait Lear dans la mise en scène de Sivadier; Paul Scofield ou encore Philippe Morier-Genoud avaient, eux, la cinquantaine dans les mises en scène de Brook et Lavaudant), Serge Merlin est un comédien singulier de la scène théâtrale française. Sa voix de caverne, proche de celle d'Alain Cuny, et son physique souvent comparé à celui d'Antonin Artaud caractérisent l'acteur. Proche de Camus et de Maria Casarès (il a joué dans Les Possédés de Camus, en 1959, dans une mise en scène de l'auteur lui-même), Serge Merlin a joué sous la direction des plus grands metteurs en scène : André Engel, Patrice Chéreau, Matthias Langhoff, Luc Bondy, Alain Françon... On l'a vu aussi au cinéma. Les élèves se souviendront sans doute de lui dans Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, où il joue le rôle du peintre qui souffre de la maladie des os de verre. Acteur spécialiste des textes complexes du XX<sup>e</sup> siècle, il a beaucoup joué Thomas Bernhard et presque tout Beckett. Il a confondu sa propre parole avec celle, si complexe de ces auteurs. Il explique à Philippe Lançon, journaliste à Libération, à propos de son travail sur Ham dans Fin de partie de Beckett «Moi, je ne dis pas le texte. Moi, je suis. Le texte ne m'intéresse pas, puisque je le suis devenu. Nous ne sommes plus là, ni l'un ni l'autre. Nous sommes partis.<sup>6</sup> » Serge Merlin avait déjà joué Lear dans la mise en scène de Langhoff en 1985, dans la même traduction d'Yves Bonnefoy ce qui ne l'a pas exempté d'un travail acharné pour le spectacle de Christian Schiaretti. Il confie volontiers avoir acheté cinq textes de la pièce et les avoir usés, mis en pièce à force de lecture et de travail : «Lear est devenu un ami. Je le regarde se lever avec terreur.<sup>7</sup>». On a l'impression que le texte de Shakespeare s'est dissous dans sa propre parole. Il a pris au personnage sa barbe et ses cheveux, qu'il a soigneusement laissé pousser depuis un an et demi (**la comparaison entre la photographie du programme de salle et celle proposée pour l'exercice est intéressante : elle montre la transformation de l'acteur**). D'abord impressionnant de force dans l'érucciation grave et vibrante de sa colère au début de la pièce, Serge Merlin devient fantomatique, échevelé, les bras décharnés et dénudés, flottant dans sa chemise trop grande. Sa voix se fait chevrotante et cassante. Excessif et transparent à la fois, vieillard aux accents parfois puérils, Serge Merlin est Lear mais étant Lear, il n'est plus tout à fait lui-même et emmène le rôle ailleurs. Tous les deux, ils sont « partis ». Il y a dans cet ailleurs qui fait exister au plateau, quelque chose de la folie ou de la transe.

Serge Merlin en écrase-t-il pour autant le reste de la distribution ? **On pourra proposer aux élèves de travailler sur les articles de presse qui rendent compte du spectacle et leur faire étudier la place que prend Serge Merlin dans ces articles.** La plupart de ces articles ont titré sur Serge Merlin et son interprétation de Lear, soulignant le plus souvent la forte présence de l'acteur. Les titres vont de « Merlin l'enchanteur<sup>8</sup> » à « Serge Merlin crépusculaire et magistral<sup>9</sup> » en passant par « Impérieux et impérial, Serge Merlin cannibalise le Roi Lear<sup>10</sup> ». Les journalistes insistent sur l'étendue de la palette de son jeu : la puissance, le désarroi, l'amour paternel, l'impuissance, la rage, la folie et multiplient les épithètes élogieuses. Les autres acteurs sont rarement évoqués, et beaucoup plus brièvement ; comme si l'acteur Serge Merlin avait « cannibalisé » le spectacle, comme l'affirme le titre d'Antonio Mafra. Mais, les journalistes, en tant que spectateurs expérimentés, connaissent parfaitement la place de Serge Merlin dans l'histoire du théâtre. Chez eux, l'aura de son talent et de sa personnalité a précédé son travail dans Lear, créant sans doute des attentes et des projections que les élèves n'avaient sans doute pas. Ce phénomène de « starisation » de l'acteur relève plus de causes sociales et culturelles que d'un propos de la mise en scène. Trina Mounier dans l'article qu'elle consacre au spectacle dans Les Trois Coups précise que, pour impressionnant

<sup>7</sup>Interview donnée à Antonio Mafra dans Le Dauphiné libéré, 13 janvier 2014 .

<sup>8</sup>Exit, 13/01/14.

<sup>9</sup>Trina Mounier, Les Trois coups , 15/01/14. ([www.lestroiscoups.com](http://www.lestroiscoups.com))

<sup>10</sup>Antonio Mafra, Le Progrès, 13/01/14.

qu'il soit, Serge Merlin « n'écrase pas les autres pour autant. On sent chez lui, notamment au moment des saluts, une joie presque enfantine, un vrai bonheur d'être dans une telle équipe d'acteurs<sup>11</sup> ».

Pour jouer Edgar, Christian Schiaretti a fait appel à Christophe Maltot. Acteur de texte, Christophe Maltot est un grand pédagogue du jeu verbal, à l'Ensatt, au Conservatoire national d'art dramatique de Paris et dans les stages professionnels d'acteurs organisés par l'AFDAS. Il a donc la technique vocale pour dire le texte si complexe de la folie de Tom avec un débit rapide que sa virtuosité technique rend possible. Dans ces scènes, son « flow » parvient à allier la netteté de l'articulation avec une vitesse impressionnante. Sa partition demande également des changements de voix : quand Edgar joue Tom devant son père aveugle, quand Edgar se travestit vocalement en paysan au moment du combat avec Oswald. Physiquement, Christophe Maltot a travaillé sa ressemblance avec le Christ (la minceur et la barbe) dont il a approximativement l'âge qu'avait ce dernier au moment de sa mort. Comme Lear, Edgar se sacrifie : couronne d'épines contre couronne fleurie. Il renonce à son rang pour devenir une bête, vivre sous terre (sa cabane est dans les dessous du théâtre), et faire l'expérience du dénuement et de la folie. Mais contrairement à Lear, il reviendra de cette descente aux Enfers. Une renaissance suivra ce passage au désert. D'étudiant à lunettes (on dirait presque Hamlet dans sa première scène), Edgar devient un combattant masqué et bestial qui se venge à mains nues. La trajectoire finit par s'inverser avec celle de Lear : les derniers mots de la pièce reviennent à Edgar qui parle au futur, demandant une « allégeance » des « cadets » aux « plus vieux ». Parole réconciliatrice et royale, comme si Edgar allait devenir Lear à moins que cette fuite qui l'éloigne du plateau ne soit définitive... Edgar est le double inversé de Lear, le fils qu'il n'a pas eu mais dont il est le parrain comme le rappelle Régane : « Le filleul de mon père / (...) Lui, votre Edgar, / Celui auquel mon père a donné son nom ? » (Acte II, scène 1). Le couple d'acteurs Serge Merlin / Christophe Maltot, renvoie bien l'image d'un couple père-fils.

## **2. Les trois sœurs : Clara Simpson, Magali Bonat et Pauline Bayle**

Les choix de distribution de Christian Schiaretti opposent les deux sœurs aînées, jouées par Clara Simpson et Magali Bonat, à la cadette jouée par Pauline Bayle. L'écart d'âge entre elles est presque générationnel. On a d'un côté deux actrices d'une quarantaine d'années, qui se ressemblent physiquement tout en s'opposant par leurs cheveux bonds et bruns, pour jouer les deux filles de Lear qui ont attendu trop longtemps d'avoir leur part dans ce partage du royaume, et, de l'autre côté, une jeune actrice de vingt-cinq ans.

**Clara Simpson** joue Goneril, l'aînée, sans descendance, qui a pris la place de la mère absente. Son léger accent irlandais marque sa singularité par rapport à ses deux sœurs. Si Lear pouvait accepter que ce premier enfant fût une fille – le fils allait venir – Régane, la puînée, porte la douleur de la déception de Lear de n'avoir pas eu de fils. La voix, grave, vibrante et gutturale de Magali Bonat fait écho à celle de Serge Merlin comme un rappel cruel de cette descendance, cet autre lui-même féminin.

**Magali Bonat** propose une Régane guerrière, séductrice et combattante, qui a tout du garçon manqué, jusqu'à la violence cruelle quand elle refuse de répondre à l'appel à l'aide de son mari qu'elle laisse mourir seul sur le plateau. Il faut dire que sa mort lui permet d'espérer une alliance avec Edmond qui la comblerait sur le plan affectif et politique. En choisissant Clara Simpson et Magali Bonat, Schiaretti a choisi de faire de Goneril et Régane, deux rivales, que leur père a trop fait attendre, et qui vont se déchirer pour le pouvoir.

<sup>11</sup>Trina Mounier, *Les Trois coups*, 15/01/14. ([www.lestroiscoups.com](http://www.lestroiscoups.com))

**Pauline Bayle** va faire de Cordelia une enfant qui pourrait être la fille de Goneril plutôt que sa sœur. Aux deux extrémités de l'échelle des âges de la distribution, on trouve donc Lear, le père, Serge Merlin et Cordélia, la fille, Pauline Bayle. Ils forment donc un couple extrême: celui de l'enfance et de la mort réunis, à la fin de la pièce, dans le manteau de Lear. Par sa petite taille, son visage aux traits encore souples et son sourire enfantin, Pauline Bayle installe le personnage dans le monde de l'enfance, en dehors du monde des adultes. Schiaretti l'associe au fou dans la première scène: elle est assise, à même le sol, à ses côtés; c'est à lui qu'elle adresse les apartés de la scène 1... Ils incarnent alors le jeu et l'amusement au milieu de cette scène politique « pour les grands ». Le refus de Cordélia de parler, lors de la cérémonie d'hommage organisé par Lear, correspond alors à ce statut d'enfant, étymologiquement in-fans, celui qui n'a pas la parole et qui ne peut dire que « Rien ». Cordélia confond tout au long de la pièce l'amour filial et l'amour conjugal: reprochant à ses sœurs d'avoir pris mari alors qu'elle disent aimer leur père (Acte I) et installant la relation à Lear des scènes finales dans un schéma oedipien (Acte V). Mais Pauline Bayle sait faire exister une autre facette du rôle: celle de la femme politique (Pauline Bayle est diplômée de Sciences-Po) et de la guerrière. Cette enfant, n'est pas une fillette évaporée et lénifiante, consolation des derniers jours d'un père ingrat, elle devient, dans l'acte V, un chef de guerre du côté des Français, en jupe et en armure. L'image scénique de cette enfant-guerrière évoque clairement Jeanne d'Arc et ses représentations (on pourra regarder le tableau d'Ingres de 1854, intitulé « Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VII »). Le choix de Pauline Bayle pour le rôle de Cordélia est le seul de la distribution à avoir fait l'objet d'une forme d'audition, avec des essais au plateau, sur la scène 1 de l'acte I en septembre 2013. **On pourra montrer aux élèves des images des autres comédiennes envisagées pour le rôle et les interroger sur les raisons du choix de Christian Schiaretti qui s'est finalement porté sur Pauline Bayle.** Il s'agit de:

- Pauline Vaubailon : [www.theatreonline.com/Artiste/Pauline-Vaubailon/60093](http://www.theatreonline.com/Artiste/Pauline-Vaubailon/60093)
- Noémi Knecht : [www.comedien.be/noemiknecht](http://www.comedien.be/noemiknecht)
- Delphine Hecquet : [www.rueduconservatoire.fr/profil\\_ancien\\_eleve/4d40bab014517/delphine\\_hecquet](http://www.rueduconservatoire.fr/profil_ancien_eleve/4d40bab014517/delphine_hecquet)

### **3. Le monde ancien et le monde nouveau: Julien Tiphaine et Philippe Sire**

A la lecture du Roi Lear, on confond longtemps Albany et Cornouailles. Leur différenciation est pourtant essentielle à la compréhension des enjeux politiques de la pièce. Christian Schiaretti l'a bien compris et pensé sa distribution en fonction de cette exigence. Julien Tiphaine a été choisi pour jouer Cornouailles. Grand, souple et solide, il prend le plateau avec une force inquiétante, la main constamment sur l'épée, prêt à dégainer. Son costume (cuir marron), sa coiffure (dreadlocks et catogan), sa longue barbe confèrent à Cornouailles une apparence de barbare médiéval. Très présent dans la première partie de la pièce, Cornouailles affirme son pouvoir par une force sadique et inquiétante comme en témoigne la petite danse qui semble sortie du film de Kubrick Orange mécanique, effectuée avant qu'il n'arrache les yeux de Gloucester. Même Lear est effrayé par Cornouailles lorsque ce dernier revendique, avec une force proche de l'outrage, qu'il est responsable de la punition du serviteur de Lear: « C'est moi qui l'y ai fait mettre, messire » (III, 4) alors même qu'il était sur les terres de Gloucester. Egal du roi par la force, Cornouailles représente le Moyen-Âge révolu. Son meurtre par un valet sur le plateau et le refus de sa femme de l'aider met en scène le basculement de l'Angleterre dans l'époque élisabéthaine où la diplomatie et l'intelligence politique vont l'emporter sur la force brutale et la guerre. Mais il a fallu attendre la mort de Cornouailles pour que sa femme Régane affirme sa place de reine dans ce couple dominé par l'élément masculin.

A l'inverse du couple Cornouailles, dans le couple Albany, c'est l'élément féminin qui domine. Albany est très peu présent au début de la pièce (I,1—scène quasi muette— et I,4) et n'entre en jeu sur le plan dramaturgique que dans le quatrième acte. Il succède ainsi à Cornouailles et triomphe à la fin de la pièce. C'est Philippe Sire qui joue Albany. Plus âgé que Julien Tiphaine, il prend une apparence plus raffinée: coiffé d'une longue chevelure brune, barbe soignée et boucle à l'oreille, vêtu de culottes bouffantes rouges et brodées; Philippe Sire rappelle plutôt, dans l'acte I, un Henri III à l'autorité contestée. Invisible dans sa propre maison quand Lear s'y installe, sa première réplique dans la scène 4 de l'acte I est une tentative bien peu efficace pour ramener le calme entre le père et sa fille « S'il vous plaît, monsieur, calmez-vous! » Dépassé, il ne peut empêcher le conflit. Son épée ressemble davantage aux épées italiennes de la Renaissance plutôt que l'épée plate à double tranchant qui arme Cornouailles. Mais cette douceur et cette faiblesse que Philippe Sire sait donner au personnage le cède souvent à une certaine vigueur et une certaine force politique. Avec Philippe Sire, Albany devient un homme mûr, éloigné des élans fougues de la jeunesse (il ne met jamais la main à l'épée). Philippe Sire reste droit dans sa colère, quand, dans la scène 2 de l'acte IV, il affronte, avec beaucoup de tenue et d'autorité, sa femme Goneril. Le corps reste immobile, fixé dans une certaine majesté et toute la violence passe dans le jeu verbal, poussé dans les extrêmes. Capable de feindre et d'attendre son heure (en possession de la lettre remise par Edgar, il attend le moment propice pour déjouer le complot de sa femme et d'Edmond), Albany, dans l'interprétation de Philippe Sire, est devenu un politique machiavélique, capable d'assumer les fonctions de roi.

#### **4. Les clowns: Marc Zinga et Andrew Bennet**

Paradoxalement, le choix de Marc Zinga pour jouer Edmond, n'a rien de surprenant. Ce choix de distribution n'est pas un choix ethnique: il ne s'agit pas pour Christian Schiaretti d'afficher une distribution multi- raciale pour faire du politiquement correct. Tout d'abord, on peut constater que le choix d'un acteur noir se justifie dramaturgiquement. Edmond, fils bâtard de Gloucester, peut très bien être le fruit des amours du Comte avec une prostituée africaine des bordels de Londres: « sa mère était bien belle, il y eut bien du plaisir à le faire, et je dois reconnaître ce fils de pute ». Mais, surtout, Marc Zinga a montré dans Une saison au Congo qu'il était un acteur très à l'aise pour jouer frontalement, en adresse directe avec la salle. Il excelle dans ce numéro d'acteur comique de one-man-show que Christian Schiaretti lui a demandé de faire. L'essentiel de ses répliques ne sont pas adressées à son confident, Curan joué par Paterne Boungou, qui l'accompagne comme son ombre, mais elles sont, le plus souvent, adressées comme des apartés, directement à la salle. Marc Zinga joue « à angle droit<sup>12</sup> », brisant constamment le quatrième mur, pour expliquer au public la pièce qu'il est en train de créer. Le public partage une complicité avec ce faiseur de théâtre dans le théâtre et se trouve en surplomb par rapport aux autres personnages. Marc Zinga sait utiliser la force comique de ce procédé et la salle rit souvent de ces lazzis visuels et musicaux, comme sur le cri de guerre mimé face public et repris en chœur avec Curan « Ohé, les dieux ! soutenez les bâtards! » (Acte I, scène 2). Mais le public est également en surplomb par rapport à Edmond: Edmond croit qu'on joue sa pièce et qu'il maîtrise tout alors que le public sait bien qu'on joue la pièce de Lear et que le clown Edmond-Marc Zinga le paiera à un moment ou l'autre. Encore au moment de sa mort, alors que le plateau se recouvre de cadavres, Edmond-Marc Zinga, constatant que les deux femmes qui rivalisaient d'amour pour lui sont mortes au moment même où il perd la vie, provoque le rire de la salle en s'exclamant: « Tous trois nous voici donc mariés ». C'est bien sûr parce que la multiplication des morts tourne presque au grand-guignol sanglant, mais c'est aussi parce que Marc Zinga a su instaurer ce code de jeu en adresse directe.

Le vrai choix ethnique de la distribution c'est Andrew Bennet. Avoir un acteur anglophone pour jouer un Shakespeare, c'est presque une obligation! Pourquoi le fou? Sans doute parce que l'école de jeu anglaise apprend mieux à mêler le registre tragique au registre comique: Andrew Bennett raconte des histoires qui

<sup>12</sup>Notes de Pauline Picot, stagiaire à la dramaturgie, pendant la session de travail préliminaire le texte en juillet 2013.

sont drôles et graves en même temps, ce qu'un acteur français aurait peut-être plus du mal à faire. Par ailleurs, sa parole n'a pas la même valeur que celle des autres personnages : il peut dire au roi ce que les autres ne peuvent pas se permettre de lui dire. Il parle une langue indirecte faite d'images, d'apologues, de jeux de mots... Utiliser un acteur non-francophone, qui dit le texte en français avec un accent qui fait clairement entendre qu'il s'agit d'une langue étrangère, différente de celle des autres acteurs, semble un choix judicieux de distribution. Cette situation particulière du Fou dans la suite de Lear le singularise : il reste à la traîne pendant la chasse qu'Edmond et Cornouailles lancent contre Lear. Malgré les avertissements de Kent dans la scène 6 de l'acte III, au moment où Gloucester tente de faire échapper Lear vers Douvres, « Il ne faut pas que tu restes », le Fou reste sur place, seul, et se fait assassiner par Cornouailles avant le début de la scène 7. Suicide ? Lear devenu fou n'avait plus besoin de son fou.

### **5. Avant et trois-quart : Vincent Winterhalter et Olivier Borle**

**Vincent Winterhalter** joue Kent, le conseiller fidèle du roi Lear et Kent joue le rôle d'un second fou auprès de Lear : camouflé sous le masque de serviteur nommé Caius, il lui parle vrai. On peut donc envisager le rôle comme celui d'un super-héros ce serait alors Clark Kent, bien sûr, alias Superman) : caché aux yeux de tous (sauf du public) il fait triompher le bien anonymement. Il fallait donc un acteur solide, un « seconde ligne », pour utiliser une comparaison rugbystique, à l'aise dans les mêlées et dans le combat au près ; un costaud qui ne connaisse que la ligne droite, n'hésitant pas à se jeter tête la première dans des regroupements où d'autres n'oseraient pas mettre les pieds ; un spécialiste des tâches obscures que l'arbitre ne doit surtout pas voir mais qui peuvent faire basculer le match. Il fallait un acteur capable de porter le franc-parler populaire et les insultes du rôle. Vincent Winterhalter a la stature et le parcours que le rôle nécessitait. Formé à l'École du cirque Fratellini, passé par New-York, il fait exister un Kent au physique d'aventurier et proche du peuple et fidèle à son roi. Il y a un côté Belmondo ou Chuck Norris dans la proposition de Vincent Winterhalter. Si l'on reprend la distinction monde médiéval/monde renaissant à l'œuvre dans l'opposition Cornouailles/Albany, il est clair que Vincent Winterhalter fait de Kent un personnage du monde médiéval. Sa sortie finale, (« j'aurai bientôt un voyage à faire / Mon maître me fait signe : je ne dois pas dire non »), peut faire penser à un suicide sur les ruines d'une époque finissante.

Membre de la troupe permanente du TNP, **Olivier Borle** a joué dans tous les spectacles de Christian Schiaretti depuis 2003. Toujours présent, il est comme Oswald fidèle à la maison qu'il sert. Mais, dans l'équipe de rugby, il fait plutôt partie des trois-quarts que des avants. Plus jeune et plus fluide que Vincent Winterhalter, Olivier Borle place Oswald dans les joueurs qui courent (messenger de Goneril, il parcourt à plusieurs reprises en courant le cercle décrit par l'avant-scène) qui slaloment dans les défenses et qui contournent les adversaires plutôt que de leur foncer dessus. Rhétoricien plutôt que bretteur, Oswald viendra facilement à bout de Kent dans la joute verbale qui les opposera devant Cornouailles et Gloucester. La ruse triomphe de la force. Le costume qu'Olivier Borle porte l'inscrit dans la famille des rouges, celle d'Albany, celle de la Renaissance triomphant du monde médiéval, celle de la réflexion politique l'emportant sur la force et celle de l'individu plus important que le clan. Contrairement à Kent qui reste fidèle, Oswald trahit Goneril quand elle le charge de porter les deux lettres à sa sœur et à Edmond. Il accomplit sa première mission mais succombe à la tentation de Régane qui lui fait comprendre qu'il a plus à gagner en la servant elle, maintenant qu'elle est veuve, plutôt que sa sœur (Acte IV, scène 6). En sortant de chez elle, il exécutera d'abord l'ordre qu'elle lui a donné (tuer Gloucester) plutôt que sa mission première confiée par Goneril (donner la lettre à Edmond). C'est cette trahison qui précipite le dénouement car en tentant de tuer Gloucester, il sera mis à mort par Edgar qui récupérera la lettre lui dévoilant le complot de Goneril et de son demi-frère contre Albany.

On entend parfois dire que la distribution constitue l'essentiel du travail du metteur en scène. S'il est difficile de juger de cette proportion, force est de constater que c'est souvent la distribution qui fait la réussite d'un spectacle. Celle du Lear de Christian Schiaretti est particulièrement réussie tant elle fait exister concrètement au plateau les grands enjeux qui structurent le sens de la pièce. La mise en scène, épurée, célèbre les acteurs. Quoi de plus naturel pour une pièce où – comme souvent chez Shakespeare – presque tout le monde joue : Goneril et Régane jouent l'amour filial dans une cérémonie d'hommage au roi, Edmond met en scène son petit théâtre, Edgar joue Tom, Kent joue Caius... ?

# ANNEXE 1

## Reliez chaque rôle, évoqué dans la première colonne, à la photo du comédien qui le prend en charge

**Lear** Roi vieillissant de Grande-Bretagne. Partage son empire entre deux de ses filles et bannit la troisième. Chassé par ses filles, il devient fou et finit par mourir devant le cadavre de sa cadette.



**Cordelia** Fille cadette de Lear. Bannie par son père pour avoir refusé un compliment rituel, mariée au roi de France et revenue avec les armées française combattre à Douvres. Tuée en prison.



**Le Fou** Fou de Lear. Très lié à Cordélia.

**Regane** Fille puînée de Lear. Epouse de Cornouailles. Amoureuse d'Edmond. Empoisonnée par sa sœur.



**Oswald** Intendant de Goneril. Utilisé comme messager.

**Comte de Gloucester** Père d'un fils légitime, Edgar, et d'un bâtard, Edmond. Victime du complot d'Edmond. Cornouailles lui crève les yeux. Tente de se suicider. Meurt le cœur brisé après s'être réconcilié avec Edgar.



**Edgar** Fils légitime de Gloucester. En fuite à cause du complot de son demi-frère. Il se fait passer pour un mendiant, Tom, et vit comme une bête dans la lande, avant de se venger dans un duel sanglant. Prononce les derniers mots de la pièce.

**Goneril** Fille aînée de Lear. Mariée à Albany. Amoureuse d'Edmond. Arrêtée, elle se tue d'un coup de poignard.



**Duc d'Albany** Mari de Goneril. Victorieux des Français. Déjoue le complot d'Edmond, punit les coupables, et reste seul, à la fin, pour assumer le pouvoir.

**Duc de Cornouailles** Mari de Régane. Fait mettre Kent aux ceps et punit Gloucester qu'Edmond lui présente comme un traître en lui arrachant les yeux. Meurt à ce moment-là tué par un valet.



**Comte de Kent** Conseiller de Lear. Exilé pour s'être opposé au bannissement de Cordelia. Devient, déguisé, le serviteur de Lear qu'il défend tout au long de la pièce. Se suicide une fois Lear mort.

**Edmond** Fils bâtard de Gloucester. Met en scène un complot pour tuer son père et perdre son frère afin de devenir Comte de Gloucester. Séduit Régane et Goneril. Meurt en duel, tué à mains nues par son frère, Edgard



## ACTIVITÉ 2

# Retour sur la scène d'ouverture Sous le signe du politique

Le déroulement de la scène d'ouverture confirme la lecture politique de Lear défendue par Christian Schiaretti dans sa note d'intention (« Sur notre Lear », cf. Dossier d'accompagnement). On pourra ainsi revenir avec les élèves sur la confrontation avec la mise en scène d'André Engel (Odéon, 2007) et avec l'adaptation filmique d'Akira Kurosawa (Ran, 1985) pour mesurer la singularité des partis pris de mise en scène.

Contrairement à A. Engel, qui confronte successivement Lear à chacune de ses filles et élimine les témoins, C. Schiaretti traite d'emblée l'exposition de Lear comme une scène politique : de nombreux comédiens entrent en scène dès le début du spectacle et l'on notera que la scénographie circulaire et la disposition harmonieuse des acteurs sur le plateau renvoient bien au spectateur l'image d'une assemblée officielle, organisée et hiérarchisée. Ainsi, le dialogue initial entre Kent et Gloucester n'a pas lieu en privé : les courtisans réagissent d'ailleurs par des rires à l'expression « fils de pute », par laquelle Gloucester caractérise son fils bâtard Edmond.

De même, la déclaration d'amour demandée par Lear à ses filles ne relève pas de l'intime. Il s'agit d'un exercice rhétorique et d'une épreuve politique à laquelle il les soumet. Goneril, puis Régane s'avancent successivement au centre du plateau. Leur posture est contrainte, les gestes de leurs mains accompagnent leurs discours (souvenirs de la gestuelle baroque?), et elles s'adressent à la cour et aux spectateurs autant qu'au vieux roi. Des murmures d'approbation accompagnent d'ailleurs leurs prestations.

C'est l'intervention de Cordélia qui crée une rupture dans cette scène, pour des raisons plus politiques que psychologiques. Assise à l'avant-scène, au bord du plateau, de dos et en compagnie du fou, Cordélia refuse de se soumettre à ce cérémonial. Contrairement à ses sœurs, elle ne s'adresse pas à toute l'assemblée, mais uniquement à son père, dans un premier temps. Ainsi, la « faute originelle » de Cordélia ne serait pas un manque d'amour, mais un manque d'obéissance, un refus d'allégeance : la jeune femme refuse d'adopter le comportement qui est attendu d'elle.

Dans la suite de la scène, les rituels politiques demeurent mis en valeur : Lear divise concrètement sa couronne en deux, pour signifier la partition du royaume entre ses deux filles, et il s'appuie sur Albany et Cornouailles, ses gendres agenouillés devant lui, au moment de cette décision.

Enfin, l'intervention du roi de France ne paraît pas motivée par son amour pour Cordélia : par son jeu et notamment par le travail des adresses, le comédien (Clément Carabédian) fait de son intervention un défi, adressé non seulement au roi Lear, mais aussi au Duc de Bourgogne, avec qui il se trouve explicitement en rivalité.

Si Christian Schiaretti fait une lecture du Roi Lear proche de celle d'Akira Kurosawa, il n'utilise pas les mêmes moyens que le cinéaste pour mettre en valeur les enjeux politiques du spectacle. Dans Ran, la scène du partage se déroule en plein air et c'est une nature majestueuse qui figure le royaume qu'Hidetora lègue à ses fils. Christian Schiaretti, lui, utilise les moyens propres au théâtre pour créer des effets épiques : présence des comédiens, occupation de l'espace et prise en compte des spectateurs.

# ACTIVITÉ 3

## Retour sur la scénographie

Dans la partie « Avant le spectacle » nous avons abordé la question de la grande diversité des lieux de la pièce et du défi que constitue son traitement scénique (activité 3, p. 10 à 15). Il convient d'y revenir maintenant, après la découverte de la mise en scène de Christian Schiaretti et de de la scénographie qu'il a conçue pour Le Roi Lear avec Fanny Gamet.

### 1 Un *theatrum mundi*

On pourra dans un premier temps proposer aux élèves de faire la liste des lieux suggérés par la mise en scène, tels qu'ils les ont perçus lors de la représentation, puis de comparer cette liste à la liste des lieux de la traduction de François-Victor Hugo (« Avant le spectacle » p. 15). Il convient de rappeler que la plupart des indications de lieu données par celui-ci ne figurent pas dans les éditions princeps de la pièce, où les didascalies sont très rares; les lieux indiqués par les éditeurs modernes sont la plupart du temps déduits du texte.

De cette observation naissent deux questions :

- comment la scénographie résout-elle le problème de la multiplicité des lieux dans Le Roi Lear ?
- comment voit-on qu'on a changé de lieu ?

**Il convient d'abord d'observer que la scénographie propose une structure circulaire, un demi-cercle architecturé, une « gigantesque colonne trouée d'arcades »<sup>13</sup>.**

On pourra relever la solennité induite par cet espace : lieu social et sacré tout à la fois, évoquant palais, temples anciens et arènes, impressionnant voire écrasant par sa hauteur et son caractère massif. Il y a donc au premier abord une dimension symbolique du lieu, sur laquelle on pourra réfléchir en se remémorant ce qui s'y joue : des relations politiques faisant basculer une société d'un monde médiéval à un monde moderne, le cheminement spirituel d'un roi qui commande aux éléments (acte III, scène 1, scène dite « de la lande »), et qui trouve sa grandeur dans son dénuement, des mises à morts nombreuses et publiques.

D'autre part, tous les lieux de la pièce existent au moyen de cet espace : on retrouve donc l'esprit du lieu théâtral pour lequel Shakespeare a écrit ses pièces.

Toutefois, à la différence du théâtre élisabéthain dont le lieu scénique était divisé en plusieurs zones « dédiées » (avant-scène pour les scènes d'extérieur, auvent pour celles d'intérieur, etc. Cf « avant le spectacle » p. 13), la scénographie de Fanny Gamet ne répond pas à de tels codes conduisant les spectateurs à identifier immédiatement le lieu de la scène qui est en train de se jouer. Nous avons ici affaire à un véritable *theatrum mundi*, un théâtre qui à lui seul est porteur de la totalité du monde. Comme l'a dit Antoine Vitez : « pour représenter le monde entier, sa grandeur, il faut la petitesse du théâtre. »

Dès lors, si l'on n'a pas l'aide d'un « changement de décor », comment voit-on qu'on a changé de lieu ?

On peut d'abord partir d'une remémoration du début de la pièce où l'ensemble du demi-cylindre est clos. Puis, les portes s'ouvrent, permettant l'entrée des personnages de la première scène.



Le Roi Lear, Shakespeare/Schiaretti\_2014  
© Michel Cavalca

<sup>13</sup>Florent Siaud, *Les cercles de Lear*, cahier du TNP 13, décembre 2014.

Qu'est-ce qui permet de savoir où cette première scène se situe ?

Les indices convergent : les portes par lesquelles les personnages sont entrés, le trône royal au centre de la scène côté cour, et la lumière, tamisée, suggérant un intérieur. A partir de là, il ne s'agira pas d'étudier tous les changements de lieux de manière exhaustive, mais de relever un certain nombre de signes de ces changements, et les indices qui font comprendre au spectateur dans quel lieu se déroule la nouvelle scène. Ainsi, les élèves pourront aisément observer que l'ouverture des fenêtres supérieures correspond au passage à l'extérieur, comme au début de l'acte II, où l'on quitte l'intérieur du palais du roi Lear pour se trouver devant le château du comte de Gloucester. D'une manière plus générale, l'ouverture et la fermeture des fenêtres et des portes signalent un changement de lieu, le plus souvent passage de l'intérieur vers l'extérieur.



Le Roi Lear, Shakespeare/Schiavetti\_2014  
© Michel Cavalca

On notera aussi que les scènes d'intérieurs sont souvent indiquées uniquement par la lumière qui crée une découpe à travers une ouverture, laquelle, par ce simple effet d'éclairage devient la porte de la salle où se joue la scène.

## **2 Un cylindre générateur d'énergie**

La scénographie a aussi une fonction dynamique : en effet, les déplacements des personnages montrent clairement le passage d'un lieu à un autre : on demandera aux élèves de se remémorer les courses autour de l'espace scénique : à l'extérieur, à l'intérieur du cercle, ou par une traversée cour/jardin, ou en diagonale, qui font exister les changements de lieux sans autre adjuvant que la parole des personnages. Par exemple on peut se rappeler l'arrivée du roi Lear accompagné de son fou à jardin au début de la scène 2 de l'acte III : la seule nature de leur déplacement de jardin vers l'avant-scène, ainsi que les paroles des deux hommes permet de comprendre qu'ils viennent de marcher longuement dans la lande sous un orage violent. (« ces eaux du ciel en rase campagne » dit le fou).

La fonction dynamique est encore plus frappante lorsqu'elle est chargée de l'énergie du déplacement de personnages qui s'apparente à des courses circulaires, suggérant à la fois l'urgence et la longueur de celui-ci. On le voit par exemple avec le personnage d'Oswald, chargé de porter des messages d'un lieu à l'autre par chacune des deux sœurs.

Enfin les entrées pleines de puissance, voire de rudesse, de groupes d'hommes à cour ou à jardin (la suite du roi Lear au retour de la chasse dans l'acte I à cour, celle de l'armée anglaise à jardin dans l'acte V) renforcent encore l'énergie globale générée par une utilisation très active des portes et des passages.

La grande réussite de cette scénographie est de conférer une fonction dynamique à une structure statique, et de rendre lisible la diversité des lieux parcourus au cours de la pièce.

### 3 Un monument pour la postérité

On remarquera enfin une fonction dramatique de la proposition scénographique : on l'éprouve face à l'image saisissante des soldats français vêtus de bleu qui apparaissent dans l'encadrement de la porte au lointain, entourant le roi Lear de manière à créer une tension d'autant plus dramatique qu'il ne comprend pas à ce moment là qu'on vient à son secours (acte IV, scène 6 : « oh, le voici ! Assurez-vous de lui » dit un gentilhomme de manière ambiguë pour Lear) ; et cette tension dramatique est aussi produite par l'image soudaine de toutes les portes ouvertes avec un soldat vêtu de rouge (c'est à dire anglais, et donc hostile à Cordélia et à son père), en arme, devant chacune d'elle : le caractère brutal et implacable de l'arrestation de Lear et de Cordélia est souligné par cet instant suspendu et grâce à l'image évoquée.



Le Roi Lear, Shakespeare/Schiaretti\_2014  
© Michel Cavalca

La dramatisation de l'enjeu de pouvoir et le conflit politique irréductible entre deux manières de gouverner sont aussi soulignées par le travail de la lumière sur l'architecture dans la scène 3 de l'acte V lors de la dispute entre Albany et Goneril : par l'éclairage particulier des montants qui séparent les portes, les transformant en colonnes, le spectateur peut voir les colonnes d'un tribunal ou d'un temple qui jugera des choix politiques et des actes de chacun. Aux élèves de proposer leur interprétation de cette image, frappante au demeurant.

Ainsi, nous avons pu souligner la **mobilité de la scénographie** et dans la scénographie, source d'une grande lisibilité de la pièce, pourtant fort complexe du point de vue de la succession des lieux ; mais la structure inventée par Christian Schiaretti et Fanny Gamet est aussi une formidable machine à jouer, source d'énergie tantôt centrifuge tantôt centripète, et également décor à l'origine d'images puissantes.

### 3 « Toujours l'orage »...

Travailler sur la scénographie du Roi Lear induit immanquablement de s'arrêter sur le traitement de la lande et de l'orage de l'acte III, passage sans doute le plus célèbre, et toujours attendu dans une mise en scène du Roi Lear.

Il convient donc de faire prendre conscience aux élèves de la manière dont la lande est rendue visible dans la mise en scène de Christian Schiaretti.

L'image la plus forte qu'auront sans doute retenue les élèves, c'est celle du tombereau de terre qui tombe « du ciel » à la fin de la scène 2 de l'acte III.

Outre les sensations que cela suscite : surprise, peur, odeur de la terre humide pour les spectateurs des premiers rangs, comment interpréter cette proposition pour le moins originale ?

On peut y voir un monde renversé, thème fréquent de la littérature baroque<sup>14</sup>, la terre prenant la place du ciel, avant de tomber comme de l'eau, son opposée. Le monde renversé symboliserait ici tout autant l'inhumanité des filles aînées du roi Lear à l'égard de leur père que l'aberration du choix opéré par celui-ci. Serait-ce la colère des dieux qui déverse ce flot de terre sombre sur la lande, ou celle de Lear, devenu mage et démiurge et sollicitant les éléments au début de la scène 2 de l'acte III ? (« Vents soufflez à vous crever les joues, vents faites rage !// Et vous, tornades et cataractes, jaillissez// Jusqu'à noyer nos clochers et leurs coqs ! »).

<sup>14</sup>Voir, par exemple, Théophile de Viau : « Un corbeau devant moi croasse... »

On remarquera aussi que la représentation de la lande ne se construit pas que sur ce surgissement soudain : l'espace évolue progressivement, la scène se remplissant peu à peu d'éléments évoquant la souillure, dès l'acte I, avec l'étrange matière que les compagnons de Lear laissent tomber derrière eux au retour de la chasse. La scène salie par cette « bourre » de feutre, puis par la terre tombée du ciel à l'acte III, l'est encore un peu plus par la paille dispersée au sol pour matérialiser l'espace de la cabane à l'acte IV, et ceci est renforcé par les yeux de Gloucester jetés au sol à la scène 7 de l'acte III, les gants avant le duel, et enfin les nombreux cadavres du dernier acte.



Le Roi Lear, Shakespeare/Schiaretti\_2014  
© Michel Cavalca

Cela produit un effet de dégradation progressive et générale (ou presque) qui est complété par le sang maculant les vêtements et les visages de Cornouailles d'une part, après l'énucléation de Gloucester, de Régane et Edmond d'autre part après la bataille.

### **5 Le rapport à la salle et l'effet de proximité**

On peut relever enfin que Christian Schiaretti a fait le choix dans sa mise en scène de la proximité entre les acteurs et les spectateurs : à plusieurs reprises les acteurs se tiennent en avant-scène, installée dans la continuité avec la salle, sans rupture ni fosse. Dès la première scène, Cordélia et le fou sont assis à l'avant-scène à quelques centimètres des spectateurs du premier rang, créant un effet d'intimité presque gênante pour ceux-ci, puisque cela en fait les premiers témoins -les complices?- des apartés de Cordélia. Ce rapport scène-salle est un lien de plus avec la tradition élisabéthaine : on peut voir sur des photos du théâtre du Globe reconstruit à l'identique de celui où a joué Shakespeare que les spectateurs touchent la scène sur laquelle les acteurs sont en train de jouer.



Le Théâtre du Globe reconstruit. Image panoramique.

L'analyse de la scénographie du Roi Lear mis en scène par Christian Schiaretti présente donc une grande richesse tant sémantique qu'esthétique. La cohérence de l'espace proposé, à la fois theatrum mundi, machine à jouer et reflet d'une pensée politique chaotique, en fait une œuvre à part entière, mais entièrement au service de la pièce et dans une relation riche et maîtrisée au lieu théâtral originel.

# ACTIVITÉ 4

## Retour sur les costumes dans Le Roi Lear

Les costumes sont une entrée particulièrement féconde pour revenir sur la mise en scène de Christian Schiaretti, dans la mesure où ils sont chargés d'une signification à la fois dramaturgique, symbolique et historique.

### **1** **Trois couleurs : rouge, marron, bleu** **Costumes et clarification des enjeux de l'action**

Comme dans Ran d'Akira Kurosawa, les costumes permettent tout d'abord de clarifier les enjeux politiques de la pièce, en distinguant les différents clans. Pour mesurer cet effet, on proposera aux élèves de partir des robes des trois filles de Lear dans la première scène. De même que les trois couleurs primaires associées aux fils d'Hitetora Ichimonji dans Ran se déclinent dans leurs châteaux et les bannières de leurs armées (jaune pour Taro, rouge pour Jiro, bleu pour Saburo), des groupes distincts s'organisent autour de Goneril, Régane et Cordélia.

#### → **a - Comment le spectateur peut-il différencier les trois filles de Lear dès la scène d'ouverture ?**

Joués par des comédiennes d'âges différents, les trois personnages s'opposent d'emblée par l'aspect et la couleur de leurs costumes. Vêtue d'une somptueuse robe rouge et brillante, Goneril est sans doute la plus visible, indice de son statut d'aînée mais aussi, sans doute, de ses ambitions. Régane, la cadette, porte une robe marron, ornée de broderies mais plus discrète, tandis que Cordélia est en bleu, dans un costume encore plus simple. On notera également que les coiffures des trois sœurs sont différentes dans la scène d'ouverture : cheveux relâchés pour Goneril, attachés pour Régane, attachés mais sous une forme plus simple, moins contrainte pour Cordélia.

#### → **b - Comment ces trois couleurs se déclinent-elles ensuite dans le spectacle ?**

La couleur rouge permet de distinguer les personnages associés à Goneril : son mari, Albany, ainsi qu'Oswald, intendant que l'on peut soupçonner d'être aussi son amant. Cette couleur sera également utilisée, à partir de l'acte V, pour les soldats de l'armée d'Angleterre.

Le marron qui caractérise Régane, son mari Cornouailles ainsi que leur suite apparaît alors comme une version dégradée du rouge. Même si leurs intérêts divergent à partir de l'acte IV, en raison de leur rivalité amoureuse autour d'Edmond, Goneril et Régane sont d'abord alliées, et le demeurent dans la guerre, qu'elles le veuillent ou non. Il leur faut repousser la menace de l'invasion française.

Enfin, la couleur bleue est associée non seulement à Cordélia, qui réapparaît à la scène IV de l'acte 4, ayant ajouté une épée et une cuirasse à la robe de la scène d'ouverture, mais aussi à l'armée française qui l'entoure à partir de la scène 4 de l'acte IV. Les élèves auront peut-être remarqué que les soldats français portent un pantalon rouge sous leur manteau bleu : manière de nuancer l'opposition des deux camps ? Rappel du célèbre uniforme de l'armée française au début de la guerre de 14-18 ?

#### → **c - Comment interpréter ce choix de couleur ?**

Outre qu'elles facilitent la lecture de la pièce par le spectateur, ces couleurs peuvent être associées à des symboles : lié au sang (qui coule abondamment dans la pièce), le rouge dénonce la cruauté de Goneril et Régane, la fureur qui caractérise leur exercice du pouvoir, ainsi que la confusion des intérêts amoureux et politiques : cf. la frustration plusieurs fois exprimée par Goneril, peu satisfaite de son mariage, et la rivalité des deux sœurs autour d'Edmond. A l'inverse, le bleu est lié, dans la culture occidentale, à l'idée de pureté : il pourrait indiquer l'innocence et la franchise de Cordélia. On peut y voir également un hommage au film de Kurosawa : le bleu est la couleur de Saburo, le dernier fils, resté loyal à son père.

### → d - Peut-on distinguer d'autres groupes dans la pièce ?

Durant les actes I et II, Lear est accompagné par un groupe de gentilshommes dont le nombre ne cesse de décroître, jusqu'à l'errance du vieux roi sur la lande. Métonymie des cent chevaliers que le roi entend conserver, ces hommes portent tous le même costume et le même couvre-chef, de couleur marron, qui entre en écho avec la tunique et la cape de leur souverain.

Des indices visuels permettent également de reconstituer la famille de Gloucester. Comme leur père, Edmond et Edgar sont revêtus d'une chemise blanche et d'un habit noir, lors de la scène d'ouverture. Le compagnon d'Edmond, Curan, porte les mêmes couleurs, qui le lient fortement à son maître. Et, à partir du moment où les manigances d'Edmond l'obligent à se cacher, Edgar se dépouille de son premier costume, et abandonne définitivement ce code de couleurs, signe de sa mise au ban de la famille, mais aussi de sa métamorphose en tant que personnage.

Avec la distribution et la scénographie, les costumes participent donc de la mise en scène résolument épique et politique de Christian Schiaretti.

## 2 « Game of thrones »

### Costumes et évolution des personnages

En raison des intrigues croisées, des déguisements, des changements d'identité et des nombreux jeux de miroir entre les personnages (autour de la paternité et de la folie en particulier), l'intrigue du Roi Lear se caractérise par une extrême complexité, que Christian Schiaretti tente de rendre lisible, sans tomber dans le schématisme ni résoudre toutes les énigmes du texte. Les costumes contribuent à cette lisibilité, en dessinant en particulier le parcours des personnages et en montrant les relations de pouvoir qui se construisent au cours de l'action. Plusieurs figures sont ici significatives, et il pourrait être intéressant de proposer aux élèves un travail par groupes, occasion d'une remémoration collective des enjeux de la pièce.

### → a - Les filles de Lear

En plus d'être distincts par leur couleur et par leur apparence, les costumes des trois filles évoluent au cours de la pièce, par l'ajout d'accessoires et d'éléments significatifs.

Après la division du royaume, Goneril réapparaît à l'acte I, scène 3, avec un vaste col richement brodé, indice du pouvoir qu'elle a acquis: fille aînée, elle est la première à héberger Lear et à lui imposer ses conditions, et elle semble, à cette étape de la pièce, prendre l'ascendant sur son mari Albany, qui ne lui oppose que peu de résistance et apparaît peu en scène. L'autorité de ce personnage, qui occupe souvent le centre de la scène, est également signifiée par l'ample manteau de voyage grenat, orné d'un col de fourrure, qu'elle revêt pour rejoindre sa sœur au château de Gloucester (II, 4) et qu'elle ne quitte pas jusqu'à la fin de l'acte IV.

Régane, quant à elle, suit avec un léger temps de retard, le parcours de sa sœur: ce n'est qu'à l'acte IV, scène 5, après la mort de son mari Cornouailles, qu'elle apparaît avec un col semblable à celui que Goneril portait: on peut y voir le signe que les ambitions de la cadette sont affirmées au cours de la pièce. Devenue veuve, elle peut prétendre à la main d'Edmond, mais aussi entrer en concurrence avec sa sœur aînée pour le trône d'Angleterre.

Une transformation notable affecte le costume de Cordélia: la jeune fille devient une princesse guerrière à l'acte IV, où elle réapparaît vêtue d'une cuirasse métallique par-dessus sa robe bleue, une épée à la main. Sa coiffure également a changé: les cheveux longs de la première scène ont laissé place à une coupe au carré. Cette image nouvelle renvoie à la figure de Jeanne d'Arc, telle qu'elle s'est construite dans l'imaginaire collectif.



Portrait anonyme et posthume de Jeanne d'Arc, 1485



Jeanne au sacre de Charles IX dans la cathédrale de Reims, Ingres, 1854.



Ingrid Bergman dans Jeanne d'Arc de Victor Fleming, 1948.

Goneril et Régane suivent cette métamorphose: alors que la guerre entre camp anglais et camp français est imminente, les deux femmes apparaissent, à l'acte V, scène 4, revêtues d'une cuirasse semblable à celle de leur sœur. C. Schiaretti souligne ainsi l'importance politique des femmes dans l'action.

### → b - Le Roi Lear

Alors que les costumes des trois filles manifestent leur rôle politique, les habits successifs de Lear témoignent de son exclusion progressive et de sa déchéance.

Lors de la scène d'ouverture, le roi apparaît revêtu d'une tunique blanche ornée de broderies dorées et porte une couronne des mêmes couleurs, signe évident de sa majesté. Au cours de cette scène, il se dépouille de cette couronne et la jette au sol, la brisant en deux morceaux.

Dès la scène 4 de l'acte I, scène du retour de la chasse, Lear s'est dépouillé de son costume d'apparat, pour se revêtir d'une tunique marron et d'une cape de la même couleur. Ajouté à l'insolence d'Oswald, ce signe visuel montre que le roi a perdu de son autorité.

La déchéance de Lear se poursuit de façon spectaculaire lors de l'acte III (scènes de la lande): Lear se dépouille alors de sa tunique et de sa cape, et apparaît revêtu d'une simple chemise longue, blanche, qu'il conserve jusqu'à ce qu'il soit transporté, en litière, loin du château de Gloucester. Le corps sacré du roi n'est plus: seul demeure le corps fragile d'un vieil homme offert à la fureur des éléments. Cette étape est ambiguë: s'il a perdu la majesté royale, Lear s'est rapproché de l'humanité dans ce qu'elle a de plus élémentaire, telle que l'incarne le pauvre Tom. C'est alors seulement qu'il prend conscience de la misère de son peuple: « Pauvres gens nus, où que vous soyez, à souffrir/De cet impitoyable orage qui vous lapide/Comment vos têtes sans abris et vos ventres sans nourriture / Et vos loques criblées de portes, de fenêtres / Peuvent-ils vous défendre? Oh, je me suis trop peu/Occupé de cela!» (III, 4). Moins puissant, Lear apparaît cependant plus humain.

Lear réapparaît à la scène 6 de l'acte IV, après la chute feinte de Gloucester: le vieux roi est alors couronné de feuillage et revêtu d'un manteau blanc bizarrement noué par-dessus sa longue chemise blanche, deux indices de la folie qui semble l'avoir alors submergé.

C'est alors que les hommes de Cordélia le retrouvent et l'emmènent auprès de sa fille. Rétabli dans sa dignité par Cordélia, Lear est porté en scène sur une chaise, endormi et apaisé par la musique, à la scène 7 de l'acte IV: il a repris sa première tunique, blanche et dorée, à laquelle s'ajoute une ample cape de la même couleur, dans laquelle il enveloppera Cordélia. L'image est belle, et ambiguë: le costume est-il la marque d'une autorité royale retrouvée ou d'une innocence reconquise dans la pureté de l'amour filial? Lear est-il encore roi ou n'est-il plus que père? La suite de l'action ne permet pas de répondre à ces questions, mais les prolonge: à la scène 3 de l'acte V, Lear accepte avec une certaine sérénité sa capture par les troupes d'Edmond, semblant se réjouir de la solitude qu'il pourra partager avec sa fille: « Non, non, non, non! Viens, allons-nous-en en prison./Nous deux tout seuls chanterons comme des oiseaux dans leur cage. »

La dernière image qu'emporte le spectateur, lors de la scène finale où Lear revient mourir près du corps de sa fille Cordélia, est celle d'un vieil homme revêtu de la simple chemise qu'il portait à l'acte III : Lear est rendu à sa dimension essentielle de mortel. Cette chemise peut alors être perçue comme un habit de deuil, une métonymie du linceul dans lequel sera enveloppé le roi.

### → c - Edgar / Tom

Les costumes successivement endossés par Edgar indiquent non seulement les différentes identités qu'il adopte, mais aussi les connotations et symboles attachés à ce personnage.

Dans la scène d'ouverture, la couleur noire rattache Edgar au clan Gloucester et les lunettes qu'il porte permettent de le distinguer de son frère bâtard Edmond : à l'homme d'action s'oppose l'intellectuel, petit cousin d'Hamlet (cf. la scène 1 de l'acte II, dans laquelle Edmond feint de se battre avec Edgar, qui reste désarmé, immobile). Banni par son père et recherché, Edgar se dépouille de son premier costume (II, 3) et prend le nom et l'apparence du pauvre Tom, mendiant de Bedlam : torse nu, il noircit son corps et emmêle ses cheveux.

On le retrouve à la scène 4 de l'acte III, où il sort de la hutte figurée par une trappe au centre du plateau (III, 4). Visage et corps maculés de terre, il est alors revêtu d'un simple pagne de toile écrue, et d'une couronne d'épines : l'allusion christique est évidente. Plus précisément, il s'agit d'un Christ souffrant et outragé, lors de la Passion : Edgar/Tom renvoie non au Christ en gloire, mais à Jésus en tant qu'il assume et fait siennes les souffrances et les faiblesses de l'humanité. On peut supposer que Christian Schiaretti convoque ce symbole chrétien pour montrer qu'Edgar/Tom devient une incarnation essentielle de l'Homme, réduit à la misère de sa condition. Le parcours du personnage se charge d'enjeux philosophiques, et conduit Edgar/Tom à dépasser ce dénuement, selon une logique de rédemption. Revêtu d'une cape, puis d'une tunique grise (III, 6), Edgar / Tom accompagne son père Gloucester devenu aveugle et tente de le sauver de la mort.



Albrecht Dürer, Homme de douleurs, vers 1493

Le fils exclu est devenu un guide et même un champion, situé au cœur de l'action : c'est lui qui apporte à Albany la lettre de Goneril, preuve de son infidélité et de son adultère avec Edmond, et c'est lui qui affronte en duel son frère Edmond, qu'il tue. Edgar est alors revêtu d'un costume plus digne, composé d'une culotte bouffante et d'une veste, et de couleur claire : le chevalier blanc, incarnation du bien, s'oppose au chevalier noir qu'est Edmond. Quant au maquillage bleu qui recouvre le visage d'Edmond, on peut y voir une explication au fait que son propre frère ne le reconnaît pas, mais aussi un indice qui le relie, par le biais du code des couleurs, au camp de Cordélia et à l'idée de pureté. Personnage marginal, Edgar est devenu central, et c'est d'ailleurs à lui que reviennent les derniers mots, profondément pessimistes, de la pièce : « Les plus vieux ont le plus souffert. Nous, les cadets, / Jamais n'en verrons tant, ni ne vivrons tant d'années » (V, 3).

### 3 De l'histoire à l'Histoire: interprétations politiques du Roi Lear

Nous avons souligné, dans le travail de préparation au spectacle, le caractère hybride des références temporelles dans Le Roi Lear: si la fable réécrite par Shakespeare se situe plusieurs siècles avant l'ère chrétienne, dans un archaïque âge de bronze, la pièce est emplies de références aux périodes médiévale et élisabéthaine, à quoi l'on peut ajouter les références que le spectateur établit nécessairement avec sa propre actualité.

#### → a - Une cohérence esthétique et historique

Face à cette superposition d'époques, le metteur en scène et son costumier, Thibaud Welchin, semblent faire le choix de la cohérence visuelle et historique. Les costumes sont unifiés par un jeu d'échos entre leurs coloris, mais aussi par leur appartenance, globalement, à une même période (fin du XVI<sup>e</sup>, début du XVII<sup>e</sup> siècle en Europe du Nord). Les costumes masculins et féminins sont relativement homogènes: collants, culottes, vestes recouvertes d'un manteau ou d'une cape pour les hommes, longues robes avec jupes amples, corset en pointe et manches bouffantes pour les femmes. On pourra, pour s'en convaincre, consulter avec les élèves des sites portant sur l'histoire du costume<sup>15</sup>, et examiner des portraits de l'époque élisabéthaine.



Portrait d'Elizabeth Stuart à 10 ans par Robert Peake the Elder



Portrait d'Elizabeth Stuart future reine de Bohême vers 1613, artiste inconnu



Portrait d'Elizabeth I, dit portrait arc-en-ciel, par Isaac Olivier ou Marcus Gheeraerts the Younger, vers 1600



Portrait de Sir Walter Raleigh et de son fils, vers 1602

La mise en scène semble donc, dans une première analyse, confronter le spectateur à l'époque de Shakespeare, C. Schiaretti laissant le soin au spectateur de faire le lien avec son présent. Cependant, plusieurs indices viennent contrarier cette homogénéité.

<sup>15</sup> En particulier le site [www.marquise.de](http://www.marquise.de): site en anglais et en allemand, mais qui présente l'intérêt d'offrir des représentations iconographiques classées chronologiquement de nombreux costumes.

### → b - Anachronismes : d'une époque à l'autre

Les longues tuniques revêtues par le roi Lear ne correspondent pas au costume attendu de la part d'un roi de la Renaissance, ou des débuts de l'époque moderne, mais renvoient à une mode plus ancienne, et évoquent les longs surcots de la période romane (XI<sup>e</sup> – XII<sup>e</sup> siècle). De même, le lien établi entre Cordélia et Jeanne d'Arc (v. 1412-1431) ramène le spectateur presque deux siècles en arrière, à la fin de la guerre de Cent ans, période qui a beaucoup nourri l'écriture des chroniques shakespeariennes.



L'empereur Henri II conduit par deux évêques (102-1014)



Enluminure, Saint Louis rend la justice

On peut risquer une interprétation de ces écarts: roi des temps passés, Lear croit encore aux valeurs féodales (respect de la parole donné et du serment d'obéissance) et au caractère sacré de la personne royale. C'est un souverain de l'époque médiévale égaré aux débuts de la modernité, à une époque où la préservation du pouvoir repose essentiellement sur le calcul et la gestion habile des rapports de force. De la même façon, même si elle est associée aux idées positives d'innocence et de pureté, Cordélia échoue dans son entreprise guerrière : dans un monde sans foi ni loi, le courage et le bon droit ne sauraient suffire.

### → c - Chevaliers et mousquetaires

D'autres indices viennent confirmer cette confrontation des époques et des valeurs dans la pièce. On pourra, en particulier, proposer en classe une analyse d'un objet significatif dans la mise en scène: les épées. Les élèves auront sans doute remarqué que certains personnages portent de lourdes épées plates, que l'on peut associer spontanément à l'univers de la chevalerie, tandis que d'autres sont dotés d'épées plus fines, plus légères, semblables à des fleurets, et que l'on peut associer aux mousquetaires, donc à une époque plus récente.

Un travail par groupes permettra de confronter les souvenirs des uns et des autres, et le professeur pourra donner les informations manquantes. Il s'agira non seulement d'identifier les épées portées par les personnages, mais de leur associer une signification.

Parmi ceux qui portent des épées plates, on pourra relever :

- **Kent** Personnage logiquement associé aux valeurs traditionnelles. Kent est le premier qui dénonce le partage du royaume comme une folie. Banni par Lear, il revient pourtant sous un déguisement et continue à servir son roi. Franc jusqu'à la maladresse (cf. sa confrontation avec Oswald et sa mise aux ceps), il refuse tout compromis et rejette, in fine, l'alliance que lui propose Albany.
- **Edgar dans le duel final**: face aux manigances d'Edmond, Edgar, qui revient en « chevalier blanc », défend lui aussi la vérité et le droit. Il défie son frère dans un combat loyal, conforme à l'éthique féodale.
- **Cornouailles** Ce personnage montre l'ambivalence des valeurs anciennes. Le monde passé n'est pas seulement caractérisé par la fidélité et l'honneur: c'est aussi un univers de violence, verbale (cf. les sorties de Lear et de Kent) et physique. Le Duc de Cornouailles est relié à ce dernier motif. De fait, le mari de Régane ne domine que par la violence: c'est lui qui décide de la mise aux ceps de Kent, et c'est lui qui

arrache les yeux de Gloucester. Il meurt d'ailleurs aussi brutalement qu'il a gouverné, tué par un serviteur après la scène d'énucléation. Cet archaïsme barbare du personnage est mis en valeur par le jeu du comédien, Julien Tiphaine, et aussi par sa coiffure : son chignon et ses « dreadlocks » construisent l'image d'un chef de clan, plus que d'un grand seigneur de la Renaissance.

Parmi les personnages dotés d'épées fines, les personnages significatifs semblent être :

- **Oswald** Intendant (et sans doute amant) de Goneril, il apparaît comme un personnage couard, manipulateur et soucieux de ses propres intérêts. Incapable de se battre contre Kent, il n'hésite pas à attaquer Gloucester, vieillard aveugle qu'il croit sans défense (IV, 6). Au service de Goneril, dans un premier temps, Oswald semble basculer du côté de Régane par intérêt (IV, 5). S'il ne lui donne pas la lettre écrite par Goneril à Edmond, il lui fait bien comprendre qu'il s'agit d'une missive amoureuse, et il accepte la mission que lui confie Régane : tuer Gloucester.

- **Edmond** Le personnage se caractérise également par le mensonge même s'il n'est pas dénué de courage, comme le montre son attitude dans le duel final avec Edgar. A l'aide d'une fausse lettre, il convainc Gloucester de la trahison supposée d'Edgar et il n'hésite pas ensuite à livrer son propre père à la cruauté de Cornouailles et Goneril, en leur livrant la lettre que Gloucester a reçue du camp français. Il s'agit donc d'un personnage machiavélien, voire machiavélique, qui, dans un monde d'apparences et d'alliances instables gouverné par la fortune, tente de construire sa propre ascension par tous les moyens.

- **Albany** Comme Cornouailles, dont il est le double opposé, le duc d'Albany introduit une ambiguïté dans le changement d'époque que décrit Le Roi Lear, selon Christian Schiaretti. Si le passé hésite entre morale féodale et violence, le présent est partagé, avec Albany, entre humanité et stratégie politique. Associé à la modernité historique par son costume et par son épée, Albany apparaît comme un prince raffiné. S'il condamne dès le début l'attitude de Goneril à l'égard de son père, il n'agit pas, concrètement, aux actes II et III pour protéger le vieux roi. Ce n'est qu'à partir de l'acte IV qu'il s'oppose nettement à Goneril, jusqu'à prendre le pouvoir dans la dernière scène. Comment interpréter son changement d'attitude au cours de la pièce ? Faut-il y voir la conséquence d'une prise de conscience ou le résultat d'un calcul ? A la fin de la pièce, Albany dit vouloir rétablir chacun dans ses droits. Mais comment comprendre alors la fin de non recevoir que lui opposent Kent, puis Edgar ? Autant de questions laissées ouvertes par la mise en scène et le jeu des comédiens, auxquelles chaque spectateur peut apporter sa propre réponse.

Ainsi, cette analyse des personnages à partir de leurs épées montre que l'objet scénique est, au théâtre, tout sauf accessoire : dans la mise en scène de Christian Schiaretti, l'idée d'une mutation historique passe davantage par le détail des costumes que par leur apparence globale.