

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

Première partie

Avant le spectacle

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

ACTIVITÉ 1

Choix d'un texte

Le Roi Lear, Christian Schiaretti et le projet d'un Théâtre National Populaire

Pourquoi Christian Schiaretti choisit-il de monter le Roi Lear ?

Réflexion à mener à partir d'une visite sur le site du TNP de Villeurbanne.

a – Le Roi Lear et le répertoire du TNP

Demander aux élèves de lire la rubrique « Historique du TNP »

<http://www.tnp-villeurbanne.com/le-tnp/lhistoire/historique-du-tnp>

Comment comprenez-vous le sigle Théâtre National Populaire ?

A partir de l'histoire du TNP, on peut comprendre qu'il s'agit d'un théâtre soutenu par l'État, ayant une vocation de « service public » dans le domaine de la culture : son objectif est de proposer des représentations exigeantes à un public aussi large que possible, et sur une grande partie du territoire, dans la perspective d'une « décentralisation théâtrale ». Même si l'entreprise du TNP a été portée par des hommes de théâtre très différents (Gémier, Vilar, Wilson, Planchon, Schiaretti), et dans divers lieux (Chaillot à Paris, puis Villeurbanne) depuis 1920, un certain nombre de traits communs traversent son histoire :

- des représentations devant de vastes assemblées (2500 places dans la salle de Chaillot, 667 places dans la grande place du TNP)
- des places peu chères
- la tentative de créer des liens avec les spectateurs (écoles, universités, comités d'entreprise...)
- la volonté de faire connaître le répertoire classique, mais aussi de faire découvrir au public des pièces moins connues, anciennes ou contemporaines.

NB: dans la partie « Historique du TNP », des auteurs ou des spectacles sont cités : certains noms (Corneille, Tartuffe, L'Avare) seront sans doute connus des élèves, d'autres (Kleist, Terra incognita, Peer Gynt, Dans la jungle des villes), beaucoup moins.

En quoi une pièce comme Le Roi Lear peut-elle correspondre au projet d'un tel théâtre aujourd'hui ?

Shakespeare est sans doute l'écrivain de théâtre le plus connu, mondialement, et Le Roi Lear fait partie de ses tragédies les plus célèbres, avec Hamlet, Macbeth ou Roméo et Juliette. (On peut s'appuyer, pour le montrer, sur les réécritures dont cette pièce a fait l'objet, mais aussi sur les nombreuses mises en scène qui en ont été proposées, cf. infra). Par ce spectacle, il s'agit donc de rassembler les spectateurs autour d'une œuvre majeure de la culture théâtrale mondiale.

b – Le Roi Lear dans le parcours de Christian Schiaretti

A partir des rubriques « Historique du TNP » et « Christian Schiaretti » (<http://www.tnp-villeurbanne.com/le-tnp/christian-schiaretti>), demander aux élèves d'observer les pièces montées par C. Schiaretti depuis qu'il est directeur du TNP, pour répondre aux questions suivantes :

Pouvez-vous, en observant la liste des pièces montées par Christian Schiaretti, expliquer ses choix ? A-t-il des auteurs ou des périodes de prédilection ?

[Pour rendre la chose plus lisible, on peut éventuellement classer les principaux spectacles dans une frise chronologique].

Ce qui frappe d'abord dans le parcours de Christian Schiaretti, c'est la diversité de ses choix :

- Diversité des périodes : théâtre grec antique (Sophocle), XVI^e et XVII^e siècles (Cervantès, Calderón, Rojas, Shakespeare, Molière), XIX^e siècle (Strindberg), XX^e siècle (Claudel, Brecht, Vinaver, Césaire)
- Diversité des pays et des langues représentées, à l'intérieur d'un espace européen (Grèce, Espagne, France, Suède, Allemagne...)
- Diversité des genres et de registres : Christian Schiaretti a monté des tragédies comme des comédies, et il a mis en scène des textes qui, au départ, n'étaient pas écrits pour le théâtre (Don Quichotte).

Cependant, deux fils rouges semblent traverser ce parcours : le goût du travail avec les acteurs et l'intérêt pour des auteurs ayant un souci particulier de la langue, établissant des liens entre théâtre et poésie. On peut interroger les élèves sur ces deux points.

A quoi voit-on l'intérêt de Christian Schiaretti pour le travail avec les acteurs ?

Le parcours de Christian Schiaretti est jalonné par des rencontres avec des comédiens marquants, comme Nada Strancar, avec qui il monte plusieurs spectacles. De plus, le metteur en scène a fondé au TNP une troupe permanente et une maison des comédiens, et il intervient régulièrement dans une école de comédiens, l'ENSATT.

Quels faits montrent le goût de Christian Schiaretti pour les textes poétiques ?

- La rencontre avec le poète Jean-Pierre Siméon et le fait que Christian Schiaretti a monté quatre de ses textes à la Comédie de Reims.
- La création des Langagières, « événement autour de la langue et de son usage ».
- Le fait que plusieurs auteurs mis en scène par Christian Schiaretti, comme Claudel ou récemment Césaire, sont aussi des poètes.

Comment expliquez-vous, en plus des raisons évoquées plus haut, le choix du Roi Lear ?

- On notera tout d'abord que Christian Schiaretti a déjà monté une tragédie de Shakespeare, Coriolan, en 2006, et que ce spectacle a été récompensé par de nombreux prix.
- Enfin, en s'appuyant sur une observation rapide de la distribution de la pièce, on peut noter que cette œuvre est plus particulièrement propice à un travail de troupe, en même temps qu'elle offre des rôles très importants à des acteurs d'expérience, à commencer par le personnage de Lear.

Cf. la distribution du Roi Lear : on peut dénombrer 23 comédiens !

- Shakespeare, qui publie également des poèmes, est un auteur à la langue particulièrement dense et poétique, comme le montrera le travail sur la traduction du Roi Lear.

ACTIVITÉ 2

Traduire Le Roi Lear

Mettre en scène une pièce de Shakespeare, c'est d'abord se poser **la question de la traduction** : quelle traduction choisir ?

La question se pose non seulement du fait de l'existence d'un grand nombre de traductions parmi lesquelles le metteur en scène devra procéder à un choix unique, mais aussi en raison de la spécificité du texte de théâtre, qui conduit parfois les metteurs en scène à commander une nouvelle traduction plus conforme à leur lecture de la pièce et à leur projet de mise en scène.

a – Quels sont les problèmes posés au traducteur ?

Etre à la fois **fidèle** au texte original, mais aussi le rendre intelligible pour les lecteurs ou les auditeurs de la langue de traduction, ce qui peut entrer en contradiction parfois. A cela s'ajoute le problème propre au traducteur du texte de théâtre : le texte est fait pour être dit, proféré par des comédiens.

En outre, les pièces de Shakespeare ont été **publiées après avoir été jouées**, parfois même après la mort de Shakespeare, ce qui introduit une difficulté supplémentaire : en effet, nous disposons de **plusieurs éditions « originales »** qui divergent parfois de plusieurs dizaines de vers, sans qu'on sache laquelle correspond à coup sûr à la pièce proposée par Shakespeare au public élisabéthain.

Pour Le Roi Lear, il existe deux versions distinctes de la pièce : The True Chronicle of the History of the Life and Death of King Lear and His Three Daughters (Chronique véridique de la vie et de la mort du roi Lear et de ses trois filles), publiée en in-quarto en 1608, et The Tragedy of King Lear (La Tragédie du Roi Lear), publiée dans le Premier Folio de 1623.

On ne sait pas lequel de ces deux textes correspond à la pièce représentée pour la première fois le 26 décembre 1606 devant le roi Jacques I^{er} à Whitehall.

La première question qui se pose donc au traducteur est celle du choix du texte à traduire.

Un fois ce choix effectué, il reste à traduire la pièce, ce qui met le traducteur face à des choix encore plus nombreux et complexes !

Afin de faire prendre conscience aux élèves qu'il n'y a pas qu'une traduction possible, on peut leur brosser une brève histoire de la traduction du Roi Lear en français.

Depuis le dix-huitième siècle, il existe de nombreuses traductions du Roi Lear, dont l'évolution est d'ailleurs le reflet de l'histoire de la traduction du texte de théâtre en général :

→ **La pièce a d'abord été traduite pour la lecture** au dix-huitième et au dix-neuvième siècles, et en prose (alors que Shakespeare écrit une alternance de prose et de vers). Ces premières traductions reflètent un souci de fidélité à Shakespeare, mais comportent aussi la recherche d'une prose française élégante, et corrigent parfois des images qui étaient choquantes pour le goût français de l'époque.

→ **La première mise en scène française de la pièce en 1904** (au Théâtre Antoine, mise en scène d'André Antoine, traduction de Pierre Loti et Emile Vedel) utilise une traduction toujours en prose.

→ **Puis, la deuxième moitié du vingtième siècle voit apparaître des traductions en vers** comme celle d'Armand Robin en 1959 (Le Club français du livre) ou d'Yves Bonnefoy en 1964 (Le Mercure de France).

→ **Enfin, certains metteurs en scène proposent parfois leur propre traduction**, plus conforme à leur vision de la pièce, comme Daniel Benoin en 1976 pour sa mise en scène à la Comédie de Saint-Etienne, ou Jean-Claude Fall en 2008 au Théâtre des treize vents à Montpellier.

L'histoire de la traduction du Roi Lear, comme celle du texte de théâtre en général, est une recherche de fidélité de plus en plus grande à la langue et à l'univers de l'auteur traduit, ainsi que le souci d'un texte véritablement théâtral (plus que littéraire). Les traductions récentes de Jean-Michel Déprats, Pascal Collin ou Françoise Morvan, reflètent toutes cette démarche.

b – Principaux problèmes qu'ont eu à résoudre les traducteurs de Shakespeare :

→ **le temps qui nous sépare du monde de Shakespeare et de la langue anglaise du début du dix-septième siècle :** de ce fait, certains éléments sont devenus obscurs pour les spectateurs d'aujourd'hui. Les jurons, par exemple, sont souvent délicats à traduire, car fortement inscrits dans leur époque : ainsi, « fut ! » au vers 128 de la scène 2 de l'acte I du Roi Lear est un vieux juron, abréviation de « Christ's foot ! » qui est traduit par « Putain ! » dans la traduction de Pascal Collin, et par « Par le pied du Christ ! » chez Yves Bonnefoy. Nous avons là deux propositions fort différentes, l'une privilégiant la dimension grossière du juron, et l'autre choisissant la fidélité au monde chrétien de l'époque de Shakespeare.

Autre exemple : le mot « fou », utilisé le plus souvent pour traduire l'anglais « fool », est décevant car il désigne moins clairement en français la double acception de « fou du roi » ou « bouffon » et d'« idiot, innocent » qu'il ne le fait en anglais. Comment le traducteur peut-il rendre cette polysémie ? La question est d'autant plus complexe dans Le Roi Lear que l'adjectif « fool » est aussi utilisé au sujet de Lear à l'acte III, qui par ailleurs se qualifie lui-même de « mad », traduit aussi par le mot « fou » en français. En outre, en anglais, le mot « fool » désigne un « sot » un « idiot », mais aussi un rôle (celui du « fou » du roi, mais aussi celui endossé par Kent, et par Edgar dans Le Roi Lear), ce que ne comporte pas le mot « fou ».

→ **La difficulté particulière de la traduction de toute poésie**, toujours propre à la langue dans laquelle elle est écrite, renforcée par l'écart irréductible entre la prosodie anglaise, fondée sur le rythme et l'accentuation, et la poésie française, qui s'appuie sur le nombre de syllabes et les rimes. Shakespeare utilise le décasyllabe ou le pentamètre iambique, qui n'existent pas dans la prosodie française. Dès lors, comment les rendre dans une traduction en français ?

Par exemple, comment rendre avec fidélité ce vers de La Tempête de Shakespeare : « Full fathom five thy father lies » (par cinq brasses de fond ton père gît) (La Tempête, chanson d'Ariel, I, 2) avec ses allitérations et ses assonances ? Une traduction absolument fidèle se révèle impossible dans un cas comme celui-ci.

→ Enfin, Shakespeare étant un homme de théâtre, un acteur qui écrit pour la scène, la traduction doit faire en sorte de rendre au plus près les éléments de l'écriture qui sont porteurs des **préoccupations concrètes de la représentation**. Ceci d'autant plus que le théâtre élisabéthain comporte l'essentiel de la dramaturgie dans le texte lui-même, c'est-à-dire que le jeu des acteurs est généré par le texte lui-même. Les didascalies qui nous trouvons dans les différentes éditions de la pièce ne se trouvaient pas dans les premiers textes : elles étaient contenues dans le texte dit par les personnages ; ainsi, dans la scène 1 de l'acte I, « showing the map » est un ajout d'éditeur ; en revanche, la référence à la carte est faite par Lear lui-même lorsqu'il dit : « give me the map there », puis, un peu plus loin : « from this line to this ». Certaines scènes sont même entièrement fondées sur la dramaturgie interne, comme la scène 6 de l'acte IV.*

Travail sur un extrait du Roi Lear :

• **Faire analyser par les élèves plusieurs traductions d'un même passage de la pièce : un extrait de la scène 1 de l'acte I** (le début de la scène du partage).

* Cf Activité 4, page 16

Lear

Meantime we shall express our darker purpose.
 Give me the map there. Know that we have devided
 In three our kingdom; and 'tis our fast intent
 To shake all cares and business from our age,
 Conferring them on younger strengths while we
 Unburdened crawl toward death. Our son of Cornwall,
 And you, our no less loving son of Albany,
 We have this hour a constant will to publish
 Our daughter's several dowers, that future strife
 May be prevented now. The princes, France and Burgundy,
 Great rivals in our youngest daughter's love,
 Long in our court have made their amorous sojourn,
 And here are to be answered. Tell me, my daughters,
 (since now we will divest us both of rule,
 Interest of territory, cares of states),
 Which of you shall we say doth love us most,
 That we our largest bounty may extend
 Where nature doth with merit challenge. Goneril,
 Our eldest-born, speak first.

Goneril

Sir, I love you more than word can wield the matter;
 Dearer than eyesight, space and liberty;
 Beyond what can be valued rich or rare;
 No less than life with grace, health, beauty, honour ;
 As much as child e'er loved, or father found,
 A love that makes breath poor, and speech unable.
 Beyond all manner of « so much » I love you.

Cordelia

What shall Cordelia speak? Love and be silent.

Lear [showing the map]

Of all these bounds, even from this line to this,
 With shadowy forests and with champains riched,
 With plenteous rivers and wide-skirted meads,
 We make thee lady. To thine and Albany's issues
 Be this perpetual. What says our second daughter,
 Our dearest Regan, wife of Cornwall ?

Lear

Pendant ce temps,
 Nous allons exprimer nos plus secrets desseins.
 Donnez-moi cette carte! Apprenez que notre royaume,
 Nous l'avons divisé en trois: si ferme est notre intention
 De décharger nos ans du souci des affaires
 Sur des forces plus jeunes, pour après
 Nous traîner vers la mort sans ce fardeau.
 Notre fils de Cornouailles!
 Et vous, notre fils d'Albany, non moins aimant!
 C'est décidé, nous proclamerons aujourd'hui
 Quelles sont les dots de nos filles, pour prévenir
 De futures querelles... ces princes, France et Bourgogne;
 Grands rivaux pour le cœur de notre cadette,
 Et qui en amoureux sont depuis longtemps à la Cour,
 Auront aussi réponse. Voyons, mes filles,
 Puisqu'en ce jour nous abandonnons le pouvoir
 Et nos droits sur les fiefs et les soucis de l'État,
 Laquelle d'entre vous allons-nous dire la plus aimante,
 Pour pouvoir réserver nos plus grandes largesses
 A qui peut y prétendre par le mérite
 Autant que par la nature... Goneril,
 Parlez d'abord, notre aînée.

Goneril

Ah, monsieur, je vous aime
 Plus que les mots n'ont pouvoir de le dire! Vous m'êtes cher
 Plus que mes yeux, mon espace, ma liberté,
 Plus que tout ce qu'on tient pour précieux ou rare,
 Et pas moins que la vie et toutes ses grâces,
 Pas moins que la santé, la beauté, l'honneur;
 Autant qu'aima jamais un fils, autant qu'un père
 A pu jamais se sentir chéri. C'est un amour
 Qui rend pauvre le souffle et vaine la parole.
 Je vous aime au-delà de tous ces « plus » ou « autant ».

Cordelia, à part.

Que dira Cordélia? Qu'elle aime et qu'elle se taise.

Lear, consultant la carte.

Tout ce pays, de ce trait-ci à cet autre,
 Avec ses ombreuses forêts et la profusion de ses plaines,
 Avec ses poissonneuses rivières et ses immenses prairies,
 Nous t'en faisons souveraine. En jouiront à jamais
 Ceux qui naîtront de toi et d'Albany.
 Mais notre seconde fille, que dit-elle ?
 Notre très chère Régane, épouse de Cornouailles ?

Lear

Meantime we shall express our darker purpose.
 Give me the map there. Know that we have devided
 In three our kingdom; and 'tis our fast intent
 To shake all cares and business from our age,
 Conferring them on younger strengths while we
 Unburdened crawl toward death. Our son of Cornwall,
 And you, our no less loving son of Albany,
 We have this hour a constant will to publish
 Our daughter's several dowers, that future strife
 May be prevented now. The princes, France and Burgundy,
 Great rivals in our youngest daughter's love,
 Long in our court have made their amorous sojourn,
 And here are to be answered. Tell me, my daughters,
 (since now we will divest us both of rule,
 Interest of territory, cares of states),
 Which of you shall we say doth love us most,
 That we our largest bounty may extend
 Where nature doth with merit challenge. Goneril,
 Our eldest-born, speak first.

Goneril

Sir, I love you more than word can wield the matter;
 Dearer than eyesight, space and liberty;
 Beyond what can be valued rich or rare;
 No less than life with grace, health, beauty, honour;
 As much as child e'er loved, or father found;
 A love that makes breath poor, and speech unable.
 Beyond all manner of « so much » I love you.

Cordelia

What shall Cordelia speak? Love and be silent.

Lear [showing the map]

Of all these bounds, even from this line to this,
 With shadowy forests and with champains riched,
 With plenteous rivers and wide-skirted meads,
 We make thee lady. To thine and Albany's issues
 Be this perpetual. What says our second daughter,
 Our dearest Regan, wife of Cornwall?

Lear

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

Goneril

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

Cordelia, à part.

Que pourra dire Cordélia ? Aime et tais-toi.

Lear

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

Après avoir lu les deux traductions, les élèves devront relever les différences de lexique, de sens, de style, qu'ils auront observées.

Quelques pistes d'observation

→ Le texte de Shakespeare est en vers, plus précisément en pentamètres iambiques, les deux traductions sont en vers libres: on réfléchira à ce choix des deux traducteurs (cela permet de conserver le rythme de la phrase créé par la rupture du changement de vers, ainsi que la mise en valeur de certains mots en début ou en fin de vers, voire la musicalité du vers, plus difficile toutefois à retranscrire). Observer dans la traduction d'Yves Bonnefoy les anaphores « plus que... » et « pas moins », qui ne se trouvent pas dans le texte de Shakespeare, mais rendent compte d'une scansion poétique intraduisible par ailleurs.

On pourra étudier les registres de langage des deux traductions, assez soutenus, conformément à la solennité du moment. Mais on voit aussi des différences: plus de simplicité chez Pascal Colin (par exemple, le choix du tutoiement des filles par le roi, « un enfant » au lieu d' « un fils » chez Bonnefoy, un vocabulaire souvent plus simple aussi: « dans le plus grand secret » / « nos plus secrets desseins », « qu'elle nous aime le plus » / « la plus aimante »...

→ On réfléchira à la place des adjectifs dans les deux traductions (souvent avant le nom chez Bonnefoy: écriture poétique / après le nom chez Collin: écriture plus « naturelle »).

→ On pourra s'intéresser, d'une manière plus générale, à la recherche du respect de l'ordre des mots du texte de Shakespeare et essayer de réfléchir au choix de chacun des traducteurs (fidélité à la place des mots dans le vers, dans la phrase, ordre des mots de l'anglais, inversions poétiques...) Par exemple, Pascal Collin encadre la tirade de Goneril par « je vous aime » à l'identique de la place de « I love you » dans le texte originel.

Ce travail peut être fait avec un professeur d'anglais, en particulier sur le lexique, pour enrichir encore la réflexion.

- **Faire apprendre et jouer par les élèves les deux traductions du même extrait (deux groupes dans la classe), et analyser le résultat de la langue entendue** (selon les critères cités plus haut: clarté de ce qui est dit, efficacité théâtrale et force poétique de la langue).

d – Pourquoi Christian Schiaretti a-t-il fait le choix de la traduction d'Yves Bonnefoy ?

- **Rappel des caractéristiques de la langue de Shakespeare:** poétique (rythme, pentamètres ou décasyllabes, c'est-à-dire une forme poétique fondée sur le rythme et l'accent, et non le retour du même de la rime), très imagée.

On pourra écouter sur Youtube quelques enregistrements d'extraits de pièces de Shakespeare lus par des comédiens anglais: être sensible au rythme, aux sonorités, à l'accent tonique qui induit le rythme du vers. (Quelques exemples significatifs: la tirade d'Hamlet « to be or not to be », par Mel Gibson ou par Laurence Olivier, Les vers 19 à 28 de la scène 5 de l'acte V de Macbeth, un extrait de la scène 1 de l'acte V de La Tempête ou des sonnets de Shakespeare (accompagnés du texte): les sonnets 18, 65 ou 73.)

- **Qui est Yves Bonnefoy ?** C'est un poète français contemporain né en 1927, dont l'œuvre poétique est caractérisé par une recherche du sens, les images et les vers libres, souvent impairs, une présence très grande de la nature et du monde.

Voici deux exemples extraits de son recueil Les Planches courbes (2001) : le premier poème évoque l'écriture poétique, dont la barque est l'image. Le second est plus autobiographique, en référence à la figure maternelle :

Premier poème :

C'est le sommeil d'été cette année encore,
L'or que nous demandons, du fond de nos voix,
A la transmutation des métaux du rêve.
La grappe des montagnes, des choses proches,
A mûri, elle est presque le vin, la terre
Est le sein nu où notre vie repose.
Et des souffles nous environnent, nous accueillent.
Telle la nuit d'été, qui n'a pas de rive,
De branches en branches passe le feu léger.
Mon amie, c'est là nouveau ciel, nouvelle terre,
Une fumée rencontre une fumée
Au-dessus de la disjonction des deux bras du fleuve.

Et le rossignol chante une fois encore
Avant que notre rêve ne nous prenne,
Il a chanté quand s'endormait Ulysse
Dans l'île où faisait halte son errance,
Et l'arrivant aussi consentit au rêve,
Ce fut comme un frisson de sa mémoire
Par tout son bras d'existence sur terre
Qu'il avait replié sous sa tête lasse.
Je pense qu'il respira d'un souffle égal
Sur la couche de son plaisir puis du repos,
Mais Vénus dans le ciel, la première étoile,
Tournait déjà sa proue, bien qu'hésitante,
Vers le haut de la mer, sous des nuées,
Puis dérivait, barque dont le rameur
Eût oublié, les yeux à d'autres lumières,
De replonger sa rame dans la nuit.

Et par la grâce de ce songe que vit-il ?
Fut-ce la ligne basse d'un rivage
Où seraient claires des ombres, claire leur nuit
A cause d'autres feux que ceux qui brûlent
Dans les brumes de nos demandes, successives
Pendant notre avancée dans le sommeil ?
Nous sommes des navires lourds de nous-mêmes,
Débordant de choses fermées, nous regardons
A la proue de notre périple toute une eau noire
S'ouvrir presque et se refuser, à jamais sans rive.
Lui cependant, dans les plis du chant triste
Du rossignol de l'île de hasard,
Pensait déjà à reprendre sa rame
Un soir, quand blanchirait à nouveau l'écume,
Pour oublier peut-être toutes les îles
Sur une mer où grandit une étoile.
[...]

Yves Bonnefoy

Dans le leurre des mots, Les Planches courbes, 2001

Deuxième poème :

IX
Et alors un jour vint
Où j'entendis ce vers extraordinaire de Keats,
L'évocation de Ruth "when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn".

Or, de ces mots
Je n'avais pas à pénétrer le sens
Car il était en moi depuis l'enfance,
Je n'ai eu qu'à le reconnaître, et à l'aimer
Quand il est revenu du fond de ma vie.

Qu'avais-je eu, en effet, à recueillir
De l'évasive présence maternelle
Sinon le sentiment de l'exil et des larmes
Qui troublaient ce regard cherchant à voir
Dans les choses d'ici le lieu perdu ?

Yves Bonnefoy

La Maison natale, Les Planches courbes, 2001

Après avoir lu et observé ces deux poèmes (images, associations de mots, rythmes...), aller lire sur le site du TNP, ce qui a été dit sur Christian Schiaretta et son travail sur le texte poétique.

On en conclura que le choix de la traduction d'Yves Bonnefoy est celui de l'œuvre d'un poète, comme Shakespeare, dont l'écriture originale porte un souffle poétique qui, sans la transcrire littéralement, fait écho à l'énergie poétique de la langue de Shakespeare.

• A l'issue de ces recherches, réfléchir à la phrase d'Antoine Vitez : « Traduire et mettre en scène est une seule et même activité, c'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes. »

L'idée est d'amener les élèves à prendre conscience que traduire, c'est procéder à des choix, et traduire un texte de théâtre, c'est procéder à des choix spécifiques qui convergent avec les caractéristiques dominantes du projet de mise en scène.

ACTIVITÉ 3

Le Roi Lear et la quête d'un lieu

Pour préparer l'analyse de la scénographie

a – Le théâtre élisabéthain : un lieu singulier

Avant l'analyse de l'espace, quelques rappels sur l'histoire et la forme du théâtre élisabéthain peuvent être utiles.

La première représentation connue du Roi Lear, le 26 décembre 1606, a eu lieu au palais Whitehall, devant le roi Jacques I^{er} d'Angleterre. Comme pour beaucoup d'autres pièces de Shakespeare, les critiques se sont interrogés sur la date exacte de création de l'œuvre : d'après les éléments fournis par le texte et par le contexte, il se peut que la pièce ait été écrite et représentée entre 1603 et 1606.

Même s'il n'est pas certain que Le Roi Lear ait été joué au théâtre du Globe, dont Shakespeare était l'actionnaire, avant la première représentation devant la cour, c'est bien l'espace de ce théâtre élisabéthain qui a inspiré Christian Schiaretti et sa scénographe, Fanny Gamet¹. Le théâtre du Globe, construit sur le même modèle que les autres scènes urbaines de l'époque de Shakespeare, possède en effet une forme unique, témoin d'une période exceptionnelle de l'histoire du théâtre, qui a nourri les rêves de nombreux metteurs en scène, comme Jacques Copeau² ou Peter Brook³, jusqu'à aujourd'hui.

→ Avant de mettre au jour les caractéristiques de ce lieu, on peut proposer **un bref rappel historique** : Le « théâtre élisabéthain » se développe en Angleterre de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. Même si les créations de ce théâtre se développent au-delà du règne d'Elisabeth I^{ère} (1558–1603), sous Jacques I^{er} et Charles I^{er}, c'est bien cette reine qui donne son nom à la période, ce qui manifeste le lien entre l'émergence de formes dramatiques nouvelles, un pouvoir qui se renforce après les troubles liés au schisme anglican et une période de prospérité et de puissance pour le pays. Ce nom souligne donc les enjeux politiques de ce théâtre, dont les pièces évoquent très souvent, de façon plus ou moins directe, l'actualité. Ainsi, on peut voir dans Le Roi Lear une représentation oblique des crises de succession qui ont agité le pays après le règne d'Elisabeth, et, plus globalement, des mutations sociales à l'œuvre dans le royaume.

Même si les pièces sont de factures extrêmement diverses, le théâtre élisabéthain est porté par une génération d'auteurs, de Thomas Kyd (1558–1594) à Ben Jonson (1572–1637), en passant par Marlowe (1564–1593) et bien sûr Shakespeare (1564–1614), – groupe d'auteurs qui se côtoient, rivalisent, et s'empruntent des sujets. Il se déploie donc à l'intérieur d'une période assez brève, d'une cinquantaine d'années.

Le théâtre élisabéthain ne se définit pas par des genres strictement théorisés, comme cela sera le cas, plus d'un demi-siècle plus tard, pour le théâtre classique français, mais bien plutôt par un certain type de lieu.

La dizaine de théâtres construits à Londres, à partir de 1576 et jusqu'au début du XVII^e siècle, correspondent

¹Cf. Dans le dossier d'accompagnement du TNP, l'entretien de Pauline Picot avec la scénographe Fanny Gamet, « Cercles, carrés, traverses : quelques instants avec Fanny Gamet », p. 15.

²Le metteur en scène Jacques Copeau (1879–1949) a défendu l'idée d'un théâtre d'art, opposé aux facilités des pratiques commerciales de son époque. Pour cela, il s'est appuyé sur des textes du répertoire (Molière, Shakespeare en particulier), sur un travail de troupe exigeant, mais aussi sur une transformation de lieu scénique. Ainsi, dans la rénovation de la salle du Vieux Colombier, en 1913, Copeau s'inspire à la fois du théâtre de tréteaux et des théâtres élisabéthains pour créer un plateau dénudé, constitué de multiples niveaux de jeu reliés par des escaliers, et permettant un jeu très physique de l'acteur. Pour aller plus loin, on pourra consulter à ce sujet deux sites, offrant des images intéressantes du Vieux Colombier : www.regietheatrale.com et www.jacquescopeau.com. Dans ce dernier site, Christian Schiaretti est explicitement présenté comme un héritier de Jacques Copeau.

³Metteur en scène britannique né en 1925, Peter Brook monte de nombreuses pièces de Shakespeare, tout au long de sa carrière. Entre 1971 et 1974, il s'installe à Paris dans un ancien théâtre à l'italienne, les Bouffes du Nord, qu'il rénove en s'inspirant du théâtre élisabéthain. Voir le site du théâtre des Bouffes du Nord (<http://www.bouffesdunord.com/>), ainsi que le livre de Georges Banu, Peter Brook, de Timon d'Athènes à Hamlet, Flammarion, 2001, où la forme particulière des Bouffes du Nord est analysée.

tous au même modèle et sont implantés dans la même zone géographique, au sud de la Tamise, en marge de la ville, dans un quartier plutôt mal famé, à proximité des arènes de combats d'animaux et des maisons de passe⁴. Cette situation montre la crainte des autorités, qui éloignent les théâtres pour éviter désordres et propagation d'épidémies, en particulier de peste. Mais cette position confère aussi à ce théâtre un point de vue singulier sur les affaires de la cité, comme le soulignent Christian Biet et Christophe Triau :

« Non point hors la loi, mais en marge de la loi, admis par elle mais sans pérennité, les lieux des théâtres, les troupes et leurs fictions inventent alors dans l'urgence des mondes comptables de ce qui se passe de l'autre côté des murs et du fleuve, de cette cité « réelle » sur laquelle ils s'expriment⁵ ».

Le théâtre élisabéthain offre ainsi une image souvent critique de l'exercice du pouvoir, marqué par une violence endémique et menacé par les ambitions des aristocrates, l'orgueil des monarques, la convoitise des souverains étrangers, en particulier au moment des crises de succession, souvent représentées dans le théâtre de Shakespeare, et en particulier dans Le Roi Lear.

→ **A partir de là, on peut faire observer aux élèves l'architecture des théâtres élisabéthains en s'appuyant sur divers documents :**

→ La maquette à construire du théâtre du Globe dans le dossier d'accompagnement du TNP, p. 18.

→ Le dessin d'époque d'un voyageur hollandais, Johann de Witt représentant le théâtre du Swan (le Cygne)



Source pour cette image :

<http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/jean-chollet-la-scenographie.html>

⁴J.-M. Maguin, Un Théâtre à ciel ouvert sur le Bankside, in Théâtre aujourd'hui n°6, Shakespeare, la scène et ses miroirs, CNDP, 1998.

⁵ Christian Biet et Christophe Triau, Qu'est-ce que le théâtre?, Gallimard, Folio / Essais, 2006, p. 160.

→... que l'on pourra compléter par des photographies du Globe reconstruit à l'époque contemporaine, visibles sur la page Wikipédia consacrée à ce théâtre :



Le Théâtre du Globe reconstruit. Image panoramique.
(http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_du_Globe)

On trouve également une photographie évocatrice sur le site de l'Académie de Lyon
(<http://www2.ac-lyon.fr/etab/lycees/lyc-42/camus/optioninfo/voyageangleterre/teatre.html>)



→ Des extraits vidéo. Le théâtre du Globe est en effet représenté au tout début de l'adaptation cinématographique de Henry V, par Laurence Olivier (1944), disponible en DVD. Dans le film Shakespeare in love, réalisé par John Madden en 1998, on peut voir une représentation du prologue de Roméo et Juliette, dans une réplique du théâtre de la Rose, situé à côté du théâtre du Globe.

On pourra demander aux élèves d'observer et d'analyser :

→ **La forme générale du théâtre :** cylindre de 25 à 30 mètres de diamètre évidé en son centre, la couronne extérieure seule étant couverte d'un toit. Contrairement à nos habitudes contemporaines, ou à celles du théâtre classique, les représentations ont lieu à la lumière du jour, entre deux et quatre heures de l'après-midi, ce qui implique le recours à des conventions dramaturgiques très claires, en particulier pour la représentation des scènes nocturnes.

→ **Le lieu du public.** Les spectateurs occupent des espaces divers à l'intérieur du théâtre :

- Trois étages de galeries, correspondant à la partie couverte du cylindre, et comportant des loges face à la scène, au niveau de la première galerie, mais aussi de part et d'autre de la scène.
- Un parterre, face à la scène et de part et d'autre, dans la partie ouverte du cylindre.

On peut remarquer, à partir de là, que les situations des spectateurs sont très diverses, pour la visibilité comme pour le confort: le public des galeries est assis et protégé, tandis que celui du parterre reste debout. Le théâtre élisabéthain reflète la société de l'époque dans sa diversité (les places du parterre sont accessibles aux petits artisans ou aux soldats, par exemple), mais aussi dans ses hiérarchies. Le prix des places augmente bien sûr en fonction de leur qualité, les places des loges et des premières galeries étant les plus chères.

On nuancera cependant cette idée de hiérarchie en remarquant que la forme cylindrique crée un effet de proximité: les spectateurs restent relativement proches les uns des autres, et de nombreux individus sont réunis dans un espace assez réduit (cf. les photographies du globe aujourd'hui et les versions cinématographiques de Laurence Olivier et John Madden, qui donnent une impression d'effervescence). A l'époque élisabéthaine, un théâtre pouvait contenir de 1000 à 3000 spectateurs, de deux à six fois plus environ que la grande salle du TNP!

Quoi qu'il en soit, cette diversité sociale n'est pas sans conséquences dramaturgiques: les théâtres élisabéthains, professionnels, vivent de leurs recettes, et il s'agit de captiver l'ensemble des spectateurs. Cela explique sans doute l'alternance chez Shakespeare d'un niveau de langue familier, voire ordurier, avec des expressions très soutenues, et la présence, dans la même pièce, de passages farcesques ou de pures scènes d'action, coexistant avec des morceaux d'éloquence ou des développements poétiques très raffinés, qui convoquent des références mythologiques savantes.

→ **Le lieu scénique, lui aussi subdivisé en plusieurs zones.** Les acteurs peuvent jouer:

- Sur le plateau rectangulaire surélevé, qui s'avance à l'intérieur du parterre, lui-même divisé en deux zones par l'auvent qui le recouvre à moitié.
- Sur la galerie protégée par l'auvent.
- Au-dessus de l'auvent, sur le balcon normalement occupé par les musiciens.

On a donc trois niveaux de jeu, situés devant un bâtiment fermé, réservé aux coulisses (loges des acteurs, lieux pour entreposer les costumes, les accessoires...).

Cet espace de jeu, dans sa singularité, permet de créer différents lieux pour l'action, en jouant sur le contraste entre intérieur (sous l'auvent) et extérieur (à l'avant-scène), entre haut (les galeries) et bas (le plateau). La scène élisabéthaine est également propice aux effets de dissimulation et d'apparition: le plateau comporte des trappes, utilisées pour les moments spectaculaires, de même que le plafond de l'auvent, et un rideau est tendu en fond de scène. Mais cet espace induit aussi un certain nombre de contraintes pour les troupes: sur le plateau, les acteurs sont entourés à 260° par les spectateurs et doivent donc jouer dans différentes directions, et pas seulement de façon frontale. Cette disposition particulière du public empêche également la construction de décors trop massifs, qui obstrueraient le regard des spectateurs. Bien loin du réalisme illusionniste, ce lieu présuppose donc un théâtre de la convention, dans lequel les lieux évoqués prennent vie dans l'imagination du spectateur grâce à la parole du comédien et à quelques éléments symboliques, comme l'évoque le chœur au début de la pièce Henry V, dont on peut proposer la lecture.

Drame historique et patriotique, Henry V est censé représenter la victoire de ce roi contre le Roi de France, et en particulier la célèbre bataille d'Azincourt, marquant le sommet de la domination anglaise durant la guerre de Cent ans. Dans ce prologue, le chœur insiste plaisamment sur les insuffisances de la scène élisabéthaine, qualifiée de « trou à coq » et de « o de bois », pour représenter une action aussi spectaculaire. (Voir l'analyse de ce passage dans l'activité 4 « Play with your fancies »).

A l'issue de cette observation, on peut synthétiser les principales caractéristiques qui expliquent sans doute l'intérêt de Christian Schiaretti et Fanny Gamet :

- Un théâtre du rassemblement et de la diversité sociale, mettant en jeu des questions politiques.
- Un théâtre de la convention poétique, dont les effets reposent essentiellement sur des codes de représentation, et sur la parole et le jeu des comédiens.

NB : pour prolonger ce travail, on pourrait proposer une analyse en classe d'une séquence filmée de *Coriolan*, mis en scène par Christian Schiaretti en 2006, et disponible en DVD. Il serait intéressant de travailler en particulier sur la scène 4 de l'acte I (prise de Corioles), pour montrer par quels moyens scéniques (recours à la métonymie, jeu avec le hors scène, maquillage de *Coriolan*) Christian Schiaretti donne à imaginer une bataille qui excède largement les limites du plateau.

Il n'en demeure pas moins que le lieu dans lequel sera représenté *Le Roi Lear* se distingue profondément de ce théâtre originel.

b – Du Globe à la grande salle du TNP

• Observation de la grande salle du TNP, et comparaison avec le théâtre du Globe



La salle Roger Planchon, grande salle du TNP.

(Source pour cette image : <http://www.regarts.org/regions/tnp.htm>)

Pour rendre cette approche plus concrète, on peut réaliser avec les élèves une visite virtuelle du TNP, qui permet de voir la salle et la scène sous tous les angles :

<http://www.tnp-villeurbanne.com/le-tnp/visite-virtuelle>

On peut noter de nettes différences par rapport au théâtre du Globe :

→ Même si les places sont plus ou moins éloignées du plateau, on n'observe pas de hiérarchie sociale visible, ce qui correspond au projet démocratique du TNP. Le public n'entoure pas la scène, il est placé face à elle : le lieu est moins « englobant » que le théâtre élisabéthain, même si la forme arrondie des rangées peut créer un effet de cohésion.

→ La cage de scène n'offre pas, sauf à y installer une scénographie particulière, les différents niveaux de jeu du théâtre élisabéthain. On remarquera cependant que la scénographie (en l'occurrence celle de *Ruy Blas*, pièce représentée par Christian Schiaretti pour la réouverture du TNP en 2011) peut déborder le cadre de scène et s'avancer jusqu'au premier rang, créant une importante zone de contact.

Ainsi, pour le metteur en scène et la scénographe, il s'agit moins de reproduire la disposition de la scène et des spectateurs dans le Théâtre du Globe que de s'inspirer du théâtre élisabéthain pour résoudre les problèmes de représentation posés par Le Roi Lear.

• Les lieux du Roi Lear : un défi pour la mise en scène !

Comme la plupart des pièces de Shakespeare, la tragédie du Roi Lear se déroule dans de nombreux lieux : chaque changement de scène s'accompagne d'un déplacement, différence majeure par rapport à la tragédie régulière française, marquée par l'unité de lieu.

Pour mesurer cette dynamique de l'espace, on peut s'appuyer sur les didascalies de la traduction de François-Victor Hugo. Le traducteur déduit en effet du texte des indications de lieu pour chaque scène – indications qui ne figurent pas nécessairement dans le texte original.

Liste des lieux de l'action dans la traduction de François-Victor Hugo :

« La scène est dans la Grande-Bretagne »

La grande salle du palais des rois de Grande Bretagne; dans le château du Comte de Gloucester; dans le château du duc d'Albany; une autre partie du château; une cour devant le château du duc d'Albany; une cour devant le château de Gloucester, sur laquelle donne l'appartement d'Edmond; devant le château de Gloucester. La lune brille, on distingue vaguement à l'horizon les premières lueurs du jour qui va se lever; une bruyère [c'est-à-dire une lande]; devant le château de Gloucester.; aux environs du château de Gloucester. Tempête avec éclairs, tonnerre, une bruyère. Il fait nuit. La tempête continue, devant le château de Gloucester; sur la bruyère, devant une hutte. La tempête continue, dans le château de Gloucester; une salle dans un bâtiment attenant au château de Gloucester; dans le château de Gloucester; une bruyère; devant le palais du duc d'Albany; le camp français près de Douvres; la tente royale dans le camp français; dans le château de Gloucester; la campagne aux environs de Douvres; une tente dans le camp français; le camp des troupes britanniques à Douvres; aux abords du champ de bataille; le camp britannique, près de Douvres.

Même sans avoir lu la pièce ou sans connaître son intrigue, on peut remarquer, après avoir classé les lieux par catégories :

→ La multiplicité des lieux de l'action et leur extrême diversité : châteaux appartenant à différents personnages (le roi, le comte de Gloucester, le duc d'Albany), lieux intérieurs et extérieurs, lieux intermédiaires et provisoires (le champ de bataille et ses tentes) lieux construits (les châteaux et leurs diverses parties) et espaces naturels (la bruyère, la lande). Même sans envisager une esthétique réaliste, il semble difficile, a priori, de figurer tous ces lieux à l'intérieur d'un même espace scénique⁶.

→ Outre cette diversité, qui est en elle-même un défi pour la mise en scène, on pourra relever les indications météorologiques, et en particulier la tempête, présente dans plusieurs scènes, et qui pose un problème de représentation.

→ Enfin, on pourra noter que le château des rois de Grande-Bretagne, qui devrait être le cœur du pouvoir n'est évoqué qu'une fois, alors que les châteaux des vassaux du roi (Le Comte de Gloucester, le Duc d'Albany) apparaissent de façon récurrente : on s'éloigne progressivement de ce qui devrait être le centre de l'action politique, pour aller vers les frontières de l'Angleterre (Douvres) – symptôme de la crise profonde qui menace l'unité du royaume dans Le Roi Lear.

De plus, la liste de ces lieux donne certains indices sur les enjeux de l'action :

→ Les châteaux induisent une intrigue aristocratique et l'opposition des deux camps, britannique et français, ainsi que le champ de bataille, montrent que cette intrigue débouche sur la guerre.

→ A l'intérieur d'un espace global (« le royaume de Grande-Bretagne »), la succession des lieux donne une impression d'errance, de mouvement perpétuel, et l'on s'éloigne de plus en plus de ce qui devrait être le centre du pouvoir (« la salle du palais des rois de Grande-Bretagne », mentionnée une seule fois), pour aller d'un château à l'autre, puis au dehors, sur la lande, avant de revenir vers des espaces plus protégés, mais situés à la lisière du royaume britannique, Douvres étant le port le plus proche des côtes françaises.

Comment la mise en scène parviendra-t-elle à rendre compte de ces mouvements complexes ?

⁶ Ces difficultés sont d'ailleurs pointées par Fanny Gamet dans son entretien avec Pauline Picot.

ACTIVITÉ 4

« Play With Your Fancies! ⁷ »

Une approche de l'esthétique shakespearienne et de la convention théâtrale par le jeu

Christian Schiaretti, quand il présente sa mise en scène de *Lear*, ne tarde jamais d'évoquer la scène 6 de l'acte IV, qui n'est pourtant pas une scène capitale dans la progression de l'intrigue ni dans la définition des enjeux politiques ou philosophiques de la pièce. Dans cette scène, Gloucester, après qu'on lui a arraché les yeux, demande à être conduit au sommet des falaises de Douvres, d'où il veut se jeter pour mettre fin à ses jours. Il ne sait pas que Tom, le jeune homme dérangé qui le guide, est en fait son fils, Edgar, qui se fait passer pour fou. Pour sauver son père, Edgar le conduit dans une plaine et lui faire croire qu'il est bien au bord de la falaise. Il crée ainsi un monde par la magie des mots. Gloucester se jette alors dans ce qu'il croit être le vide et ne fait que tomber de sa hauteur. Edgar, le relevant, lui fait croire qu'il est véritablement tombé de la falaise. La rhétorique du discours l'emporte sur la rhétorique du visible. Les mots donnent plus à voir que les images qu'on peut fabriquer sur scène. Il y a là une apologie du théâtre que la mise en scène de Christian Schiaretti ne pouvait pas ne pas reconnaître. Cette déclaration d'amour à la puissance théâtrale du verbe, dans cette scène où le visible est pris en charge par le discours de l'un et l'imaginaire de l'autre, constitue un parti pris fort de la mise en scène de Christian Schiaretti et va conditionner un certain nombre de choix de scénographie, de distribution ou de dramaturgie.

Il importe donc, avant la représentation, d'attirer l'attention des élèves sur cette scène et sur la conception du théâtre qu'elle développe.

a – Training

On pourra familiariser les élèves avec la situation de guide et d'aveugle afin de créer la confiance et l'habitude nécessaires à la réussite de l'improvisation proposée ensuite.

Le meneur de jeu répartit le groupe en binômes, en veillant à ne pas mettre forcément les « ami(e)s » ensemble. Un des éléments du binôme (peu importe lequel, les rôles changeront) se voit privé de la vue avec un foulard que son guide lui noue sur les yeux. Le guide se place ensuite derrière son aveugle qu'il va déplacer dans l'espace en exerçant une pression avec son index, entre les omoplates de son partenaire. Cette pression signifie « marche avant ». L'arrêt de cette pression signifie : « Stop! ». Quand le guide exerce une pression derrière l'épaule droite de son aveugle, cela signifie : « virage à gauche » et inversement. Il n'y a pas de marche arrière. Le meneur de jeu veille à ce que les guides commencent doucement, en vérifiant que leur aveugle a bien compris les consignes et fonctionne normalement. L'exercice doit se faire dans le silence pour que la communication dans les binômes soit uniquement tactile. Quand le meneur de jeu voit que le groupe circule sans accidents dans l'espace, il peut indiquer que la force de la pression détermine la vitesse à laquelle l'aveugle avance et demander aux guides de faire accélérer leurs aveugles à condition que ceux-ci se montrent en confiance.

Pendant l'exercice, le meneur de jeu dispose dans l'espace plusieurs chaises et des objets (sacs, manteaux...) que les guides doivent éviter. Il indique ensuite aux guides qu'ils peuvent placer leur aveugle soit devant une chaise, soit à droite d'un objet. L'annonce est faite de deux nouveaux signaux : un clap de main signifie « je me baisse et ramasse avec la main droite », deux claps de mains, « je m'assois ». Une fois ramassés, les objets sont reposés au sol et le jeu reprend.

Au bout d'un quart d'heure, on inverse les situations dans le binôme et on reprend l'exercice avec la même progression.

⁶ « Exercez votre imagination », *Henry V*, III, prologue, v. 7

Après une demi-heure de travail, on arrête l'exercice et on constitue de nouveaux binômes. Le meneur de jeu demande aux guides, placés derrière eux, de promener les aveugles dans l'espace en les tenant par les épaules. Il s'agit de leur faire perdre leurs repères. Ils peuvent les faire tourner sur eux-mêmes comme une toupie, les faire reculer, multiplier les demi-tours, etc. Après une minute ou deux, les guides arrêtent leur aveugle et le posent dans l'espace. Ils se retirent en périphérie de l'aire de jeu qu'ils encadrent en se tenant sur les bords. Il faut des guides sur les quatre côtés de l'aire de jeu, peu importe s'ils sont loin de leur aveugle. Le meneur de jeu signale aux guides qu'ils guideront dorénavant leur aveugle en lui parlant : « Hugo, avance, va tout droit, stop »... On vérifie que chaque guide connaît le prénom de son aveugle et que chaque aveugle reconnaît la voix de son guide. Un des aveugles est désigné comme étant le loup, les autres comme étant les moutons. Au loup d'attraper les moutons (touché : éliminé) ! Aux moutons de fuir le loup ! Le guide du loup doit attendre une dizaine de secondes avant de le lancer en chasse pour que les moutons les plus proches aient le temps de s'éloigner. Le meneur de jeu veille à ce que les guides ne se déplacent pas et restent à la place qu'ils ont choisie. Il reste également dans l'aire de jeu pour éviter que des moutons ne sortent du périmètre et empêcher d'éventuels accidents en cas de murs trop proches. A chaque mouton touché, le jeu s'arrête et le silence se fait. Si le groupe se connaît bien, on peut demander au loup de reconnaître le mouton capturé (comme à Colin-Maillard). Puis le jeu reprend et se termine quand le loup a éliminé tous les moutons. En fin de partie, le guide du loup peut se mettre à côté de lui, sans le toucher, pour lui faciliter la tâche. Lorsqu'il ne reste plus qu'un mouton contre le loup, son guide se met également à côté de lui. Le meneur de jeu veillera à ce que les guides ne hurlent pas en même temps : il pourra faire remarquer qu'il peut être très efficace pour le guide de se taire quand son mouton n'est pas menacé. Le guide habile peut aussi cacher son mouton dans un coin et attendre que cela se termine.

On peut refaire l'exercice en inversant les rôles si la durée de la séance le permet.

b – Improvisation

Les élèves sont répartis par groupes de 5 ou 6. Dans chaque groupe, un des élèves aura les yeux bandés et jouera l'aveugle. Les autres auront la charge de le guider par les gestes et par les mots. On précise aux aveugles qu'ils vont avoir les yeux bandés et qu'ils participeront à une improvisation au cours de laquelle ils pourront parler, poser des questions, répondre. Le meneur de jeu les rassure en leur disant qu'ils peuvent suivre leurs guides en toute confiance, qu'il n'y a pas de pièges et que leur sécurité est garantie. Les aveugles sont ensuite éloignés, sans rien savoir d'autre de l'exercice : ils peuvent s'asseoir et attendre dans le couloir. Quand ils sortent de la salle le meneur de jeu leur attribue un numéro (de 1 à 7 selon le nombre) qui déterminera l'ordre de passage du groupe après la préparation. Chaque groupe de guides tire au sort un LIEU et une ACTION. L'objectif des guides est de faire croire à l'aveugle, grâce à la parole, qu'il est dans ce lieu, de lui faire faire l'action et de lui faire croire qu'il l'a réussi. Le meneur de jeu rappelle que l'improvisation doit respecter une succession d'étapes :

- arriver dans le lieu,
- faire exister le lieu,
- accomplir l'action,
- persuader l'aveugle que l'action a bel et bien eu lieu.

Un court temps de préparation est accordé aux guides après le tirage au sort (5 minutes maximum) pour trouver quelques accessoires, des sons, des musiques... et pour se répartir les tâches.

LIEUX

Au bord d'une autoroute
 En cours
 A la piscine
 Dans le désert en plein soleil
 Au McDo
 Dans la forêt, la nuit
 Sur la banquise en pleine tempête
 Sur le toit d'un immeuble

ACTIONS

Traverser
 Répondre au téléphone sans se faire prendre
 Sauter du plongeur
 Trouver une oasis
 Manger des frites
 Croiser des loups
 Allumer un feu
 Lancer des balles de tennis sur les gens en bas

Le meneur de jeu va chercher l'aveugle numéro 1 à qui il bande les yeux pendant que le reste du groupe se met en place. Les groupes passent les uns après les autres face à leurs camarades, spectateurs de leur scène. Les groupes s'enchaînent. On réserve le commentaire pour la fin de l'exercice, quand tous les groupes seront passés.

On organise un échange en revenant sur les improvisations de chaque groupe. Il questionnera successivement

→ les aveugles: où étiez-vous? y avez-vous cru? quelles sensations / quelles émotions avez-vous ressenties?

→ les guides: tout s'est-il déroulé comme vous l'aviez prévu? Y a-t-il des choses que vous n'avez pas pu faire? Avez-vous eu de nouvelles idées en cours de route?

→ le public: Quelles sensations/quelles émotions avez-vous ressenties? D'où vient le comique de ces scènes?

Dans la discussion, on insiste sur le décalage qui existe entre la position de l'aveugle qui vit les choses sans les voir et le spectateur qui les voit sans les vivre. L'aveugle ne sait pas où il est, peut croire qu'il est au sommet d'un immeuble mais le spectateur sait qu'il n'y est pas. Ce savoir supplémentaire rend grotesques les hésitations ou la croyance de l'aveugle et provoque le rire.

c – Analyse de texte

On procède alors à une lecture, distribuée, à voix haute et du début de la scène 6 de l'acte IV. On peut essayer de mettre en jeu vocalement cette lecture:

- bruitages d'Edgar (l'essoufflement dû à l'escalade qu'il dit pénible, les oiseaux qu'il dit entendre, les pas qui font croire qu'il s'éloigne..),
- modification de sa voix (ou changement de lecteur) à partir de « Est-il vivant, est-il mort? Holà, monsieur! Hé, l'ami! M'entendez-vous? Parlez-moi, messire! » pour montrer le double jeu d'Edgar qui fait croire, en bas de la falaise, qu'il n'est pas le même que celui qui était en haut et feint de découvrir Gloucester.

Le Roi Lear (traduction Yves Bonnefoy)

ACTE IV – Scène VI

La campagne aux environs de Douvres.

Entrent **Gloucester** et **Edgar** en paysan.

Gloucester Quand serai-je au sommet de cette colline ?

Edgar Mais vous la gravissez ! Sentez combien nous peinons.

Gloucester Il me semble que c'est tout plat.

Edgar Horriblement abrupt.

Écoutez ! N'entendez-vous pas le bruit de la mer ?

Gloucester

Non, vraiment pas.

Edgar Eh bien, vos autres sens se sont affaiblis

Dans ce martyre de vos yeux.

Gloucester

Cela se peut, en effet...

Ta voix, me semble-t-il, a changé, et tu parles

Mieux qu'avant, et tu dis des choses sensées.

Edgar Vous vous trompez. Je n'ai changé en rien

Sauf en mes vêtements.

Gloucester

Il me semble pourtant que tu parles mieux.

Edgar Venez, voici l'endroit, monsieur. Ne bougez pas.

Oh, que c'est effrayant et vertigineux

De jeter les yeux dans ce gouffre ! Corbeaux, corneilles

Qui volent à mi-hauteur, ne paraissent guère

Plus que des scarabées. A mi-falaise

Un homme suspendu cueille la salicorne – l'affreux métier !

Il ne me semble pas plus gros que sa tête.

Et les pêcheurs qui marchent sur la grève,

On dirait des souris. Et ce grand navire à l'ancre, là-bas,

Il est petit comme sa chaloupe qui, elle-même,

Presque invisible, est comme une bouée.

La houle murmurante, qui se déchire

Aux innombrables galets stériles, ne peut être

Entendue, de si haut ! Je ne regarde plus,

Car j'ai peur du vertige,

Et que mes yeux ne se troublent et que je ne roule la tête en bas.

Gloucester Place-moi où tu es.

Edgar Donnez-moi votre main. Vous êtes, maintenant,

A un pied du rebord extrême. Pour tous les biens de la terre,

Je ne bondirais en avant.

Gloucester Lâche ma main.

Voici une autre bourse, mon ami. Il y a là
Un joyau qui vaut bien qu'un homme pauvre l'accepte.
Que les fées et les dieux
Le fassent prospérer pour toi! Éloigne-toi.
Dis-moi adieu, et que j'entende ton départ.

Edgar Eh bien, adieu, monseigneur.

Gloucester Adieu, de tout mon cœur.

Edgar (bas) Je joue ainsi avec son désespoir,
Mais c'est pour mieux l'en guérir.

Gloucester Ô vous, dieux tout-puissants,
(Il s'agenouille.)

Je renonce à ce monde et, sous vos yeux,
Je dépose sans plainte mon grand malheur.
Si je pouvais le supporter encore
Et ne pas m'abaisser jusqu'à quereller
Vos hautes volontés que nul ne peut contredire,
La mèche, qui charbonne, de mon détestable reste de vie
Pourrait brûler jusqu'au bout... Si Edgar est vivant
Bénissez-le... Soit! Adieu, compagnon.

Edgar Je suis parti, messire. Adieu à vous.

(Gloucester tombe, et reste évanoui.)

(A part.) En fait, je ne sais pas dans quelle mesure
Son imagination ne peut lui ravir

Le trésor d'une vie bien trop consentante... Se fût-il trouvé

Là où il pensait être, sa pensée

Ne serait rien, maintenant. Est-il vivant, est-il mort?

Holà, monsieur! Hé, l'ami! M'entendez-vous? Parlez-moi, messire!

C'est vrai qu'il aurait pu mourir, de cette façon:

Mais il revit... Qui êtes-vous, monsieur?

Gloucester Va-t-en, laisse-moi mourir.

Edgar Il fallait que tu fusses un fil de la Vierge

Ou une plume ou de l'air, pour, tombant de si haut,

Ne pas t'être brisé comme un œuf ; et pourtant, c'est vrai,

Tu respirez, être corporel, et tu ne saignes pas et tu parles,

Et tu es sauf. Dix mâts mis bout à bout

Ne feraient pas la hauteur dont tu viens de tomber tout droit.

C'est un miracle que tu vives. Parle encore.

Gloucester Mais suis-je tombé, ou pas?

Edgar De l'effrayant sommet de ces bornes crayeuses!

Regarde donc là-haut : la stridente alouette

Y est si éloignée qu'on ne peut la voir ni l'entendre.

Regarde donc.

Gloucester Hélas! je n'ai pas d'yeux! A la détresse
Est-il donc refusé le soulagement
De finir par la mort? Pour l'infortuné, autrefois,
C'était un réconfort de déjouer la rage
Du tyran, et frustrer son orgueilleux vouloir.

Edgar Donnez-moi votre bras. Redressez-vous. Voilà.
Comment vous sentez-vous? Comment sont vos jambes?
Vous vous tenez debout!

Gloucester Trop bien, trop bien!

Edgar C'est au-delà de toute étrangeté!
Sur la crête de la falaise, qu'était-ce donc
Qui s'est éloigné de vous?

Gloucester Un pauvre, un malheureux mendiant.

Edgar Vu d'ici, par-dessous, j'ai cru que ses yeux
Étaient deux pleines lunes. Il avait un millier de nez,
Des cornes onduleuses plissées comme les sillons de la mer,
C'était quelque démon! Ah, vraiment, heureux père,
Sache que t'ont sauvé les dieux les plus clairs,
Ceux qui prennent à cœur notre impossible.

Le professeur peut alors demander aux élèves à quoi leur fait penser cette scène si on la met en relation avec la situation des spectateurs de théâtre. Quel point commun entre Gloucester et le spectateur? Il s'agit de leur faire découvrir que ce moment de théâtre constitue une mise en abîme de la dramaturgie élisabéthaine: comme le fait Edgar pour Gloucester, Shakespeare, pour les spectateurs de son théâtre, crée un paysage sur une scène vide. L'idée, en grande partie héritée de la renaissance italienne, selon laquelle la représentation théâtrale se construit autour d'une illusion ressemblant à la réalité, créée sur scène pour l'œil du spectateur, est complètement étrangère à la pensée élisabéthaine. Pour Shakespeare, il ne s'agit pas de rendre visible sur scène une représentation du réel mais de faire appel à l'imagination du spectateur, qui, porté par les mots, crée lui-même sa propre représentation mentale du réel. Les interventions du chœur dans Henry V (1599) donnent un exemple clair de la façon constante dont ce théâtre fait appel à l'imagination du spectateur. On pourra lire la première, dans le prologue de l'acte I, en anglais et dans la traduction de Jean-Michel Desprats:

But pardon, and gentles all,
The flat unraised spirits that have dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object: can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O, pardon! since a crooked figure may
Attest in little place a million;
And let us, ciphers to this great accmpt,
On your imaginary forces work. (...)
Piece out our imperfections with your thoughts;
Into a thousand parts divide on man,
And make imaginary puissance;
Think when we talk of horses, that you see them.

Mais, doux amis, pardonnez
A ces esprits frustes, terre à terre, qui ont osé
Porter sur ce tréteau indigne
Un aussi grand sujet. Cette arène à combats de coqs peut-elle
contenir
Les vastes champs de France? Ou pouvons-nous faire entrer
Dans ce O de bois les casques
Qui semaient l'effroi dans l'air d'Azincourt?
Oh! pardonnez: puisqu'un chiffre tout rond peut
Placé en queue signifier un million,
Souffrez que nous qui sommes des zéros à côté de ce grand
nombre,
Travaillions sur les forces de votre imagination (...)
Suppléez à nos imperfections par vos pensées:
Divisez chaque soldat en mille
Et créez une armée imaginaire
Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez.

On pourra souligner dans l'étude de cet extrait comment Shakespeare souligne l'incapacité matérielle de son théâtre (avec tous les termes péjoratifs qui désignent les acteurs: « flat unraised spirit » et l'architecture du théâtre: « cockpit ») à représenter une réalité qui le dépasse (le grandissement épique des batailles de la guerre de Cent Ans). La solution pour combler l'écart entre la grandeur du réel et la faiblesse des moyens du théâtre est de faire appel (impérativement) à l'imaginaire du spectateur. Ce qu'il voit sur scène n'est qu'une synecdoque (la partie pour le tout) de la réalité. Sur scène il y a un soldat, mais il faut en imaginer mille. Shakespeare demande donc au spectateur de voir dans cette partie du tout, le tout lui-même. Comparée à l'algèbre, la représentation théâtrale se donne comme un code, à déchiffrer par le spectateur, expert et complice.

ACTIVITÉ 5

Le Roi Lear et l'histoire

Pour préparer l'analyse de la scénographie et des costumes

Le Roi Lear pose un autre problème majeur de mise en scène, avec une incidence particulière sur la scénographie et les costumes: celui de la référence historique⁸. A quelle(s) époque(s) peut-on rattacher cette pièce?

a – Histoire et anachronismes

• La singularité du Roi Lear parmi les tragédies de Shakespeare

Les dramaturges élisabéthains s'inspirent très volontiers d'histoires déjà écrites, voire déjà représentées : les effets de reconnaissance liés à la reprise peuvent assurer le succès d'une pièce. Shakespeare ne fait pas exception à cette règle, en particulier dans ses tragédies⁹.

TITRE	DATE PROBABLE	SOURCE PRINCIPALE	PÉRIODE
<u>Titus Andronicus</u>	1593-1594	Inconnue.	Fin de l'Empire romain.
<u>Roméo et Juliette</u>	1591-1595	Nouvelle tragique de Bandello.	Italie, époque récente.
<u>Jules César</u>	1599	Plutarque, <u>Vie des hommes illustres</u>	Fin de la République romaine,
<u>Hamlet</u>	1600-1601	Chronique: <u>Histoire danoise de Saxo Grammaticus</u> .	Danemark médiéval.
<u>Othello</u>	1603	Nouvelle tragique de Giraldi	Italie, époque récente.
<u>Le Roi Lear</u>	1603-1606	Chroniques de Holinshed (<u>Chroniques de l'Angleterre, de l'Ecosse et de l'Irlande</u>).	Angleterre de l'âge de bronze, 800 av. JC.
<u>Macbeth</u>	1606	Chroniques de Holinshed	Ecosse médiévale.
<u>Antoine et Cléopâtre</u>	1606	Plutarque	Fin de la République romaine.
<u>Coriolan</u>	1607	Plutarque	Débuts de la République Romaine.
<u>Timon d'Athènes</u>	1607-1608	Plutarque	Grèce antique. Athènes du V ^e siècle avant J-C.

A partir de ce tableau, on peut dégager les sources principalement utilisées par Shakespeare: des fictions (les nouvelles tragiques qui inspirent Roméo et Juliette et Othello), mais aussi et surtout des chroniques historiques (Plutarque, La Vie des hommes illustres et Les Chroniques de Holinshed). On peut également dégager plusieurs cycles, en fonction des sujets et des périodes traités:

⁸ Voir les entretiens de Pauline Picot avec Fanny Gamet et Thibaud Welchlin, dans le dossier d'accompagnement, p. 9 et 15.

⁹ Nous suivons la liste des tragédies établie par Jean-Michel Déprats, pour la dernière édition de la Bibliothèque de la Pléiade, (2002).

¹⁰ A cause de sa structure particulière, la pièce est parfois classée dans les « pièces à problème » avec Troilus et Cressida, Cymbeline et la Tempête, par exemple. Certains critiques pensent que la pièce est inachevée, ou qu'elle a été écrite en collaboration.

- Le cycle italien, avec Roméo et Juliette et Othello, dont les intrigues se déroulent à une époque récente.
- Le cycle antique, incluant Timon d'Athènes, mais dominé par les pièces romaines, qui couvrent l'histoire de Rome, des origines de la République (Coriolan) à la fin de l'Empire (Titus Andronicus) en passant par la crise de la République (Jules César, Antoine et Cléopâtre).
- Le cycle britannique, qui explore les origines lointaines du royaume d'Angleterre (Le Roi Lear) ou l'histoire de royaumes proches ou alliés (l'Écosse de Macbeth, le Danemark d'Hamlet)

A l'intérieur de ce cycle, et de l'ensemble des tragédies, Le Roi Lear présente une singularité: il s'agit de la seule pièce qui se déroule longtemps avant l'ère chrétienne. L'histoire de Lear est la plus ancienne qu'ait traitée Shakespeare dans ses tragédies. Elle se situe entre l'histoire et la légende, ce qui explique peut-être le classement de la pièce dans les drames historiques ou dans les tragédies, selon les éditions successives¹¹.

Or, cette ambiguïté n'est pas sans incidences sur le traitement de la scénographie et des costumes dans de nombreuses mises en scène.

• Le mélange des époques

S'il évite soigneusement toute référence au christianisme (les personnages jurent par «les dieux» du paganisme), Shakespeare ne tend pas vers l'exactitude historique dans Le Roi Lear, pas plus que dans ses autres tragédies. Pour le montrer, on peut revenir à la liste des lieux, établie plus haut: les châteaux, les titres des personnages qui les possèdent (duc, Comte), de même que la rivalité avec le royaume de France font référence à la période médiévale. Et la crise de succession que connaît le royaume d'Angleterre ne peut manquer d'évoquer, pour les spectateurs de Shakespeare, les troubles récents qu'a traversés le pays (cf. dans le dossier d'accompagnement, le texte de Jean Dubu: «Un contexte politique: l'union des royaumes sous Jacques I^{er}, p. 20). Ainsi, trois temps au moins se mêlent dans la fable du Roi Lear: l'archaïsme de l'âge de bronze, le souvenir de l'époque médiévale et en particulier de la guerre de Cent ans, et la période élisabéthaine (passage du règne d'Elisabeth I au règne de Charles I^{er}).

Comment la mise en scène peut-elle s'emparer de cette temporalité complexe, sachant qu'elle devra tenir compte d'un autre repère: le présent du spectateur, qui déchiffre la pièce en fonction de son actualité et de sa mémoire? Ce sera l'objet de notre réflexion dans la partie «Après le spectacle» de ce dossier.

b – Variations sur le cercle

Les entretiens avec la scénographe et le costumier indiquent clairement un parti pris de mise en scène déjà présent dans Coriolan: celui du mélange des époques. «Christian incline vers un imaginaire de références hybrides, entre le médiéval et l'élisabéthain», confie Fanny Gamet, tandis que le costumier, Thibaud Welchin évoque un mélange de matières et de couleurs, et reprend à son compte la notion d'hybridité: «comment faire apparaître à la fois, dans les costumes, le temps de référence et le temps de l'écriture?» Dans la note d'intention de Christian Schiaretti¹², ce choix est développé et expliqué: il s'agit de montrer l'histoire à l'œuvre, le passage des temps anciens, à la fois archaïques et féodaux, à la modernité élisabéthaine, marquée par une pratique plus stratégique, plus machiavélique, de la politique.

Pour préparer des élèves qui n'auraient pas lu Le Roi Lear à ces choix, on peut leur proposer de travailler sur le motif du cercle, qui a fortement inspiré le travail de scénographie et de la mise en scène. Dans un travail de recherches documentaires, il s'agirait de répartir les élèves par groupes, et de leur donner le nom d'un lieu ou d'une image qui a inspiré le metteur en scène et la scénographe: «Stonehenge», «Le Colisée», «L'Homme de Vitruve», «Le Théâtre du Globe». Le professeur demande alors à chaque groupe de chercher des images correspondant à ces noms, de synthétiser les principales caractéristiques du lieu ou de l'image, et surtout de les inscrire dans l'Histoire.

¹¹ Dans sa première édition (l'in-quarto de 1608), la pièce s'intitule Chronique véridique de la vie et de la mort du Roi Lear et de ses trois filles. Mais dans la première édition des œuvres complètes de Shakespeare (le Folio de 1623), la pièce est classée dans les tragédies et s'intitule La Tragédie du Roi Lear.

¹² «Sur notre Lear», intentions de Christian Schiaretti recueillies par Pauline Picot, dossier d'accompagnement, p. 6.

→ **Le site de Stonehenge**

Représente à la fois le pôle celtique et le pôle archaïque de l'œuvre: ce monument a été érigé entre 2800 et 1100 avant J-C. au sud de l'actuelle Angleterre. Cette construction circulaire, faite de pierres dressées, est assez mystérieuse, au point qu'elle a fait l'objet de nombreuses spéculations, plus ou moins ésotériques. Le lieu ayant été occupé durant une très longue période, sans que l'on sache exactement qui l'a construit, la fonction exacte du monument fait débat chez les archéologues: s'agissait-il d'un temple dédié au soleil, d'un lieu de guérison, d'un site funéraire, d'un calendrier géant? La figure du cercle semble en tout cas chargée d'enjeux rituels, voire magiques.

Cf. dans le dossier d'accompagnement, le plan de ce site (p. 17).

On notera que, dans son adaptation du Roi Lear, en 1983, le metteur en scène et acteur britannique Laurence Olivier s'inspire lui aussi du site de Stonehenge :

<http://www.youtube.com/watch?v=aprnQo0qWwY>

→ **Le Colisée**

Rattache la pièce à l'antiquité, mais aussi à la Renaissance, l'architecture romaine ayant beaucoup inspiré les artistes italiens du XV^e et du XVI^e siècle – Christian Schiaretti cite en particulier, dans le travail des répétitions, Andrea Palladio, qui s'est inspiré de l'architecte romain Vitruve. Amphithéâtre construit à la fin du I^{er} siècle après J-C, par les empereurs Vespasien et Titus, il a été utilisé pour les jeux du cirque. La forme circulaire – ou plus exactement elliptique – a ici une fonction spectaculaire: elle permet de rassembler un très grand nombre de spectateurs (entre 50 et 75 000) autour de l'arène.

→ **L'homme de Vitruve**

Nom donné à un dessin réalisé par Léonard de Vinci vers 1492 (Etude des proportions du corps humain selon Vitruve): on y voit un homme nu dont le corps s'inscrit à la fois dans un cercle et dans un carré: Léonard de Vinci reprend l'idée de l'architecte romain Vitruve (De l'architecture), selon lequel les proportions du corps humains répondent à une parfaite harmonie. La forme circulaire renvoie ici à l'idée de perfection, ce dessin étant souvent considéré comme l'expression de l'enthousiasme de la Renaissance: l'homme, reflet de la perfection divine, est placé au centre de toutes choses.

Cf. Image de l'Homme de Vitruve dans le dossier d'accompagnement, p. 14.

→ **L'architecture du théâtre du Globe**

C'est aussi la forme globale du théâtre du Globe qui inspire Christian Schiaretti et Fanny Gamet. Or, l'origine de cette disposition circulaire est assez mystérieuse, comme le souligne Anne Surgers dans Scénographies du théâtre occidental (Armand Colin, 2011, rééd.). On peut l'expliquer de façon pragmatique: l'espace vide cerné de bâtiments et le plateau de jeu central prolongeraient le dispositif improvisé des cours d'auberge ayant précédé les premiers théâtres en dur, et la forme circulaire imiterait celle des arènes de combats d'animaux, particulièrement populaires à l'époque (cf. le nom «cockpit», trou à coqs, dans le prologue d'Henri V). Mais Anne Surgers propose une interprétation plus symbolique du cercle, en s'appuyant sur le nom du théâtre («le Globe») et sur sa devise, reprise de Pétrone («le monde entier joue un rôle»), peinte sous l'auvent: le cercle serait ici la métaphore du monde, et dirait la capacité de la scène à représenter l'univers humain dans sa totalité.

Cf. supra, images du théâtre du Globe.

À l'issue de ce travail de recherches, on pourrait confronter les résultats, pour mesurer à la fois la diversité des époques convoquées et la richesse symbolique du motif du cercle, à l'œuvre dans la scénographie. On notera en particulier l'ambivalence de ce motif, à la fois rituel et rationnel, archaïque et moderne, magique et géométrique – donc particulièrement pour Le Roi Lear, tel que le lit Christian Schiaretti.

Pour aller plus loin, et prolonger cette réflexion, on peut faire le lien avec d'autres mises en scène de C. Schiaretti construites autour d'un motif circulaires :

→ Coriolan de Shakespeare, en 2006-2007. Voir le DVD du spectacle, édité par le TNP.

→ Une Saison au Congo de Aimé Césaire, en 2012-2012. Voir les maquettes du décor dans le dossier pédagogique du TNP, p.15.

c – Partis pris de mise en scène

On pourrait également préparer au choix de Christian Schiaretti en présentant aux élèves d'autres choix de mise en scène, semblables au sien ou très différent.

• A l'époque élisabéthaine

Nous n'avons pas de dessin ou de gravure représentant la première représentation du Roi Lear, mais l'on peut proposer de commenter le seul dessin connu d'une représentation shakespearienne.



Dessin de 1595 : représentation de Titus Andronicus, où l'on voit la reine goth Tamora, à genoux devant Titus, le général romain. Derrière Tamora, se tient Aaron le maure, son amant. (Source, magazine L'Histoire, « Shakespeare, le génie de l'Angleterre », n°384, février 2013, p. 53)

Alors que la pièce est censée se dérouler à la fin de l'Empire Romain, on notera que seul le général Titus (troisième figure en partant de la gauche) porte un costume antique (toge par-dessus un plastron). Les deux soldats de Titus, à gauche, et les deux fils de Tamora, agenouillés derrière elle, ainsi que son amant le maure Aaron (dernière figure à droite) sont vêtus à la mode élisabéthaine. Le costume a une valeur plus dramaturgique qu'historique : il permet de singulariser le général Titus, et la reine Tamora, rapidement identifiable à sa couronne. On retrouve cette hybridité dans le lieu théâtral lui-même, toujours visible des spectateurs, et qui mélange des références à l'architecture antique (colonnes recouvertes de stuc) et des éléments d'architecture « moderne » (l'auvent, les galeries de bois, par exemple). Ainsi, l'hybridité que revendique Christian Schiaretti serait assez fidèle aux conditions de représentation originelles.

On peut également proposer l'analyse de trois interprétations contemporaines de la première scène d'ouverture du Roi Lear, très différentes dans leurs choix, aussi bien pour l'époque de référence que pour la représentation, plus ou moins politiques.

→ **Dans son film de 1971, avec Paul Scofield dans le rôle-titre, Peter Brook** fait le choix très différent d'un univers archaïque. On peut visionner la scène d'ouverture (le partage du royaume), qui se déroule dans une salle voûtée, au sol de terre battue. Lear est assis sur un trône massif, surmonté par une couronne grossière, en fer forgé. Les costumes, dans lesquels dominent la fourrure, le cuir et la laine (pour la foule des sujets), renvoient l'image d'un Moyen Âge reculé, et le choix du noir et blanc renforce la distance historique. Les scènes d'extérieur, tournées sur une lande danoise recouverte de neige et de glace, renforcent l'image d'un univers dur et primitif. Dans le même temps, ces espaces intérieurs et extérieurs très dépouillés rejoignent l'espace vide que Peter Brook affectionne au théâtre.

(<http://www.youtube.com/watch?v=GOVQGoARpqE&list=PLBA2CCF5DFEA5660D>)

→ **La même année en 1971, le réalisateur soviétique Gregori Kozintsev** propose lui aussi une représentation très politique de la scène d'ouverture, mais dans laquelle le personnage de Lear semble à l'écart de la cour rassemblée: ce n'est pas lui qui annonce le partage du royaume, mais un héraut lisant son discours, et il reste assis au coin du feu, avec son fou à ses côtés. Déjà ailleurs, Lear se contente de commenter ce qui se joue. L'univers de référence, construit par les costumes et par le décor, est médiéval, mais nettement moins archaïque que celui du film de Brook. (L'extrait de cette scène d'ouverture se trouve dans les bonus accompagnant le DVD de la mise en scène d'André Engel).

→ **On pourra comparer cette scène d'ouverture à celle de la mise en scène de André Engel**

(Odéon/Ateliers Berthier, 2007).

Dans ce spectacle, les costumes et la scénographie composent un univers également cohérent, mais résolument moderne. Le lieu scénique figure un hangar vide, meublé seulement de quelques fauteuils, chaises et caisses de bois: nous sommes dans un entrepôt désaffecté des entreprises « Lear and Co », dont le nom apparaît, en lettres inversées, à travers la façade de métal et de verre. Les costumes (smokings pour Lear, costumes pour les personnages masculins, robes de soirée pour les trois filles) renvoient le spectateur à l'élite sociale de l'entre-deux-guerres, des années folles. La succession monarchique devient la transmission de patrimoine d'un riche patron à ses filles: si l'action ne se déroule pas strictement aujourd'hui, les enjeux de l'action et les préoccupations des personnages restent proches des nôtres. En raison des coupures opérées par le metteur en scène dans le texte, la scène prend un caractère intime.

(cf. Activité 6, Les énigmes de la scène d'ouverture, p. 30-31).

ACTIVITÉ 6

Les énigmes de la scène d'ouverture

Analyse dramaturgique de la scène de partage du royaume (Acte 1, scène 1) sous la forme d'un « travail à la table »

Dans ses intentions de mise en scène¹³, Christian Schiaretti refuse une lecture strictement existentielle de Lear, centrée sur la folie du personnage et sur l'épisode de la lande, et lui préfère une interprétation politique, dans laquelle la démence du roi n'est qu'une des conséquences d'un engrenage plus global, mis en mouvement par sa décision initiale: partager le royaume entre ses filles et déshériter Cordélia qui ne lui manifeste pas publiquement son amour comme ses sœurs. Il paraît donc important de lire avec les élèves cette scène d'ouverture (de l'entrée en scène de Lear à la fin de la scène 1, 1), de façon à pointer certaines énigmes dramaturgiques, pour mieux comprendre les réponses apportées par le metteur en scène.

Proposition de démarche:

a – Lecture en classe de cette scène

On procède à une lecture, distribuée, à voix haute de la scène 1 de l'acte I, à partir de l'entrée en scène de Lear. On s'assure, oralement, par un questionnaire de compréhension, que l'extrait est bien compris par tous les élèves.

→ Principaux événements de la scène: partage du royaume, exil de Kent, mais aussi rejet de Cordélia par Lear, exil de cette dernière et mariage avec le Roi de France.

→ Relations familiales et relations d'alliance.

- Lear et ses trois filles (Goneril, Régane, Cordélia).
- Les trois filles leurs maris (le duc Cornouailles, le duc d'Albany) et leurs prétendants (pour Cordélia: le duc de Bourgogne et le Roi de France).
- Un serviteur de Lear: Kent.

b – Préparation à la maison

Les élèves répondent par groupes à des questions destinées à dégager les énigmes dramaturgiques du texte, les points qui posent problème et qui pourront faire l'objet de partis pris divers, voire divergents dans les mises en scène.

Proposition de questionnaire.

Pour éviter que tous les élèves construisent la même interprétation de la scène et pour nourrir le travail futur, on précisera que plusieurs réponses sont attendues, pour chaque question. On pourra même formuler ainsi la consigne de l'exercice: « trouvez le maximum de réponses aux questions suivantes ».

1 – POURQUOI LEAR PROCÈDE-T-IL AU PARTAGE DU ROYAUME ?

Pistes de réponses : vieillesse, faiblesse de Lear, voire sénilité du personnage (cf. intervention de Kent, cf. dialogue entre Goneril et Régane à la fin de la scène) ; ou désir d'assurer sa succession dans de bonnes conditions, de son vivant, en évitant les querelles (possibilité que Goneril et Régane accusent Lear de sénilité à tort, de façon à mieux l'exclure ensuite...)

2 – POURQUOI LEAR DEMANDE-T-IL À SES FILLES UNE DÉCLARATION D'AMOUR, ALORS QUE LE PARTAGE EST DÉJÀ DÉCIDÉ ?

Pistes de réponses : c'est un rituel politique; c'est le signe d'un rapport pervers de Lear à ses filles (il les oblige à se soumettre à lui, voire les humilie publiquement); c'est un acte imprévu, saugrenu, de la part de Lear, prémisse de sa folie...

¹³ « Lear, un homme égaré dans la grande machine à fabriquer la modernité », de Pauline Picot. Voir le dossier du TNP.

3 – COMMENT EXPLIQUER LE REFUS DE CORDÉLIA ?

Pistes de réponses : c'est une preuve de sincérité et de franchise, qu'on peut opposer à l'hypocrisie de ses sœurs, un refus du protocole qui utilise de façon obscène l'amour filial ; c'est un acte d'insolence, un affront fait publiquement à son père et à ses sœurs, qui, elles, se sont soumises à leurs obligations ; Cordélia n'aime pas vraiment son père...

4 – POURQUOI LEAR CHOISIT-IL, APRÈS AVOIR BANNI CORDÉLIA, DE GARDER CENT CHEVALIERS AVEC LUI ?

Pistes de réponses : c'est l'escorte normale d'un souverain, même s'il s'est retiré ; Lear se méfie déjà de ses filles ; il veut garder le pouvoir malgré tout, et ne se retire pas vraiment des affaires...

5 – POURQUOI KENT S'OPPOSE-T-IL À LEAR ?

Pistes de réponses : c'est pour sauver Cordélia car il a pitié d'elle ou de l'affection, voire de l'amour, pour elle ; c'est pour sauver le royaume car il a l'intuition politique que le rejet de Cordélia va provoquer un déséquilibre qui met en péril le royaume de Lear.

6 – POURQUOI LEAR CONVOQUE-T-IL BOURGOGNE ET FRANCE POUR LEUR PROPOSER UN MARIAGE AVEC CORDÉLIA ?

Pistes de réponses : il souhaite marier sa fille à Bourgogne pour l'exiler loin de lui ; il souhaite humilier sa fille (Lear étant sûr que les deux prétendant la refuseront sans dot).

7 – POURQUOI FRANCE ACCEPTE-T-IL FINALEMENT D'ÉPOUSER CORDÉLIA ?

Pistes de réponses : il l'aime et a été séduit par sa franchise ; c'est un acte de défi politique, aussi bien par rapport à Bourgogne (que Lear semble lui préférer) que par rapport à Lear lui-même ; c'est un acte de calcul politique : en épousant Cordélia, héritière rejetée, France se prépare une bonne raison d'envahir l'Angleterre.

C – Projection, en classe, d'un extrait montrant le travail à la table d'un metteur en scène avec son équipe

Les élèves reviennent en classe avec leurs pistes de réponses rédigées. On leur annonce alors qu'on va représenter en classe un moment de travail important dans la fabrication du spectacle : « le travail à la table ». Pour leur donner un exemple, une référence pour leur improvisation future, on peut projeter des vidéos qui montrent ce qu'est cette étape de travail :

→ dans le disque de bonus **Citizen Lear** du DVD **Le Roi Lear** de la mise en scène d'André Engel avec Michel Picoli (Sceren /Arte video) : captation d'une lecture à la table sur Lear. Le problème est qu'elle porte sur cette même première scène... A montrer en absentant le son !

→ dans le film d'Al Pacino, **Looking for Richard** (1996), on trouve des scènes filmées de travail de table, dans le chapitre Buckingham notamment, mais, dans ce formidable documentaire, le réalisateur dissocie souvent la bande-son des échanges verbaux et les images du travail de lecture ou propose un montage qui insère des moments de théâtre filmé sur les échanges à la table.

→ quelques exemples intéressants sur d'autres œuvres sur les sites de partage d'images en ligne : notamment un moment de travail sur la mise en scène du roman de James Ellroy, **American tabloïd**, par Nicolas Bigards à la MC 93 de Bobigny.

(http://www.dailymotion.com/video/x16bkyl_2013-14-american-tabloid-travail-a-la-table_creation)

D – Représentation en classe d'un travail à la table

On demande à dix élèves de jouer le rôle des dix comédiens de l'équipe sensés jouer les dix personnages présents lors de cette scène. Le professeur se garde le rôle du metteur en scène pour organiser l'improvisation, relancer les questionnements, faire préciser les réponses, soulever d'autres questions plus secondaires (D'où vient Lear quand il entre dans la salle du trône ? Depuis combien de temps France et Bourgogne attendent-ils ? Comment Gloucester, absent au moment de l'insolence de Cordélia, réagit-il quand il revient avec France et Bourgogne ? Pourquoi Lear propose-t-il la main de Cordelia à Bourgogne en premier ? Pourquoi refuse-t-il de la proposer à France ? etc...). On peut aussi désigner d'autres rôles qu'on aura au préalable fait repérer

aux élèves sur le dossier d'accompagnement du spectacle: « assistante à la mise en scène », « élève-assistante de l'ENSATT », « stagiaire à la mise en scène ». Le reste de la classe observera le déroulement de l'improvisation. On veillera donc à ce que la scénographie proposée pour l'exercice, tout en respectant l'espace conventionnel du travail de table, s'ouvre sur le public, de qui les participants doivent rester visibles. Le jeu peut commencer! Le but est d'explorer toutes les pistes possibles.

E – Analyse de plusieurs mises en scène de cette scène

Pour terminer la séance on peut montrer aux élèves deux versions très différentes de cette première scène qui montreront les interprétations différentes des deux metteurs en scène.

Le Roi Lear, André Engel, Odéon-Berthier, 2007.

L'espace n'est pas un espace public ou politique; il s'agit clairement d'un espace privé: celui la firme familiale, dont on voit le nom « Lear and Co », à l'envers, sur la verrière. Le plateau est vide, à l'exception de deux sièges, recouverts de draps, comme dans les maisons laissées à l'abandon. C'est sur le vide du pouvoir que s'ouvre le spectacle: le règne de Lear est terminé, ses entrepôts sont vides et l'activité a disparu. Michel Piccoli, qui propose sur son entrée, un Lear diminué, essoufflé, vieilli, va donc procéder, de son vivant, à son propre héritage. Les plans larges et en plongée du film de Don Kent, au début de l'entrée de chacune des filles, finit d'écraser un Lear seul et fantomatique.

L'adaptation scénique fixée par André Engel et son dramaturge Dominique Müller coupe dans la traduction de Jean-Michel Déprats et ne garde de la scène collective initiale que les trois entretiens de Lear avec ses trois filles, séparées par un passage au noir, dans un effet de montage cinématographique. Ni Kent, ni Albany, ni Cornouailles, ni aucun homme de l'entourage de Lear n'est présent sur le plateau. Il s'agit de trois duos successifs, dans le face à face de deux sièges qui mettent en valeur la répétition du motif de la déclaration d'amour et installent le sens de la scène dans une relation intime père/fille qui n'est pas sans rappeler le thème des 3 coffrets analysé par Freud dans ses Essais de psychanalyse¹⁴. La dimension symbolique est renforcée par les costumes des comédiennes qui tracent un chemin: de l'apparence chatoyante et trompeuse (reflets des bijoux, couleurs des robes: multicolore pour Lisa Martino puis unie, bleue, pour Anne Sée) à la vérité pure et simple (robe blanche et absence de bijoux pour Julie-Marie Parmentier). Le film montre la différence des sentiments du père pour ses trois filles dont il va exacerber la rivalité. Gêné et inquiet devant Goneril, Lear la piège, en enregistrant son discours sans lui dire. Calculatrice, Goneril accomplit avec prudence l'épreuve oratoire que son père lui impose: Lisa Martino semble chercher ses effets, hésite, pèse chaque mot mais réussit l'épreuve. Pour le deuxième entretien, Piccoli campe un Lear semble plus souriant et plus à l'aise avec Régane, à qui il livre, non sans perversité, puisque c'est un moyen pour lui de l'obliger à égaler la performance de sa sœur, les mots enregistrés de Goneril. Le magnétophone, qui rend présente la voix de la sœur absente, permet de recréer au plateau la rivalité entre les sœurs que l'aspect successif des entretiens avait détruit. Lear organise ainsi la compétition entre ses deux premières filles. Moins intimidée, mais aussi moins douée que sa sœur, Régane amuse son vieux père qui se réjouit de se savoir aimé ou de constater la médiocrité du compliment de sa seconde fille. C'est la joie que joue Michel Piccoli quand il reçoit Cordelia, sa préférée et ce jusqu'à « Corrige tes paroles... ». S'il est question de pouvoir dans ce début, c'est plus au sens psychologique que politique du terme. Qui est le maître? Qui domine qui? Les références claires au Parrain de Coppola (smocking de Michel Piccoli, baise-main des filles), qui commence, comme Lear, par une scène de noces en Sicile, renforcent cette lecture d'une scène où la violence du pouvoir s'incarne dans des duels, des rapports de force violents et pervers, où l'avenir de l'empire ne pèse pas lourd face aux affronts personnels.

André Engel propose une mise en scène du début où la situation est intime; la tension, psychologique et la blessure du père, narcissique. C'est un règlement de compte un peu pervers entre un père mourant, qui veut s'entendre dire qu'on l'aime, et ses trois filles dont il aiguise la rivalité, et qui subit l'affront de sa préférée.

¹⁴ Sigmund Freud Le thème des trois coffrets, extraits, Essais de psychanalyse appliquée dans le Cahier du TNP consacré au Roi Lear, pp 27- 28.

Akira Kurosawa, Ran, (1985).

Christian Schiaretti n'a pas caché, dans le travail d'élaboration de son spectacle, combien sa mise en scène était redevable à cette adaptation pourtant lointaine de Lear¹⁵.

On peut commencer la projection du film à 00:08:38 et la terminer à 00:20:22. Après une partie de chasse en compagnie de ses trois fils et des pères de deux prétendantes qui se disputent la main du cadet, le vieux chef de clan Hidetora Ichimonji, épuisé s'endort.

A première vue, le film s'éloigne de la pièce: déplacement du cadre de l'histoire dans le Japon du XVI^e siècle, remplacement des filles par des fils, récit du rêve, présence du fou... Pourtant la séquence de Kurosawa propose une lecture dramaturgique cohérente de la pièce. Hidetora n'est pas un vieillard moribond et fantomatique. Il incarne encore une puissance dont témoigne la scène de chasse initiale, et son entrée brutale quand Kyoami (le Fou) vient le réveiller. Son choix de diviser le royaume en trois est un choix politique qui vise à consolider le pouvoir. Il a lieu devant une assemblée disposée de façon très conventionnelle et théâtrale: fils et conseillers à jardin, père des prétendantes à cour et courtisans de dos comme des spectateurs. Filmée dans un plan large, cette cérémonie ouvre l'espace sur le décor naturel qui permet de montrer, en arrière-plan la réalité géographique, du royaume: «il n'est pas besoin de carte pour Hidetora. La nouvelle délimitation du territoire se fait directement sur le terrain, puisque la scène est tournée en extérieurs, sur les pentes vertes du mont Fuji-Yama. La géographie du royaume s'inscrit dans une géométrie à la fois primaire et circulaire. Le vieux seigneur est au centre d'un large cercle dont les trois châteaux délimitent la circonférence. Dès lors, l'action se déroulera autour de ces trois pôles: trois fils, trois châteaux, trois couleurs primaires (jaune, rouge et bleu, dans une symbolique épurée à l'extrême), et ce rythme ternaire a pour effet d'inscrire le récit filmique dans une dynamique qui propulse l'action dramatique avec un rythme à la fois sec et presque saccadé. D'un lieu à l'autre, d'un fils à l'autre et d'un désastre à l'autre, la tragédie se déroule, inéluctable. Cette stylisation amplifie et épure la dimension tragique de l'histoire jusqu'à en saisir l'essence même. Le système met en évidence le parti pris de simplicité adopté par le réalisateur pour représenter l'étendue du domaine des Ichimonji¹⁶». Le pouvoir est clairement une notion géographique et politique, pas psychologique. L'épreuve subie par les fils doit donc prouver, par la métaphore des trois flèches réunies qu'on ne brise pas, le bien fondé de la décision d'Hidetora aux yeux du monde qui le regarde. Il s'agit d'un symbole politique, d'une cérémonie protocolaire qui s'adresse non pas au vieux père, mais à l'ensemble des forces du royaume réunies lors de cette cérémonie. Il ne s'agit pas de mettre en jeu les rivalités affectives entre les frères mais de montrer la sagesse d'une décision. Le scandale vient donc de ce que Saburo montre que cette décision n'est pas sage en brisant les trois flèches et en disant: «Vous êtes sénile, sénile ou fou! [...] Dans ce monde, on y survit sans foi ni loi vivant sans merci ni pitié, Vous comptez sur nous parce que nous sommes vos fils? Vous n'êtes qu'un fou!». Hidetora, comme Lear, s'est trompé d'époque: il croit vivre dans un monde où prévaut le symbole, un monde réglé par les traditions et les conventions où l'on respecte les liens de parentés et la parole donnée. Il tourne le dos (comme sur l'image finale de la séquence où l'on ne voit que des dos) à un temps devenu individualiste, où l'on vit dorénavant «sans foi ni loi».

¹⁵ Christian Schiaretti présentera une projection du film Ran de Kurosawa au Comœdia de Lyon le 25 janvier 2014. Pour plus d'information, vous pouvez consulter le site du Comœdia.

¹⁶ Anne-Marie Constantini-Cornède, De King Lear à Ran, chaos, tumulte ou les couleurs de la violence in Réécritures de King Lear, Shakespeare en devenir n°1, 2007.