

Le Roi Lear

de William Shakespeare
mise en scène
Christian Schiaretti

Création TNP

10 janvier - 15 février 2014

Grand théâtre, salle Roger-Planchon

Dossier d'accompagnement



Le Roi Lear

de William Shakespeare

texte français Yves Bonnefoy

mise en scène Christian Schiaretti

Avec

Serge Merlin Lear, roi de Grande-Bretagne

Pauline Bayle Cordélia, fille de Lear

Andrew Bennett Le fou de Lear

Magali Bonat Régane, fille de Lear

Olivier Borle* Oswald, intendant de Goneril; Un soldat

Paterne Boungou** Curan, courtisan

Clément Carabédian* Le roi de France; Un gentilhomme

Philippe Duclos Le comte de Gloucester

Philippe Dusigne** Un vieillard, métayer de Gloucester; Un médecin; Un soldat

Christophe Maltot Edgar, fils de Gloucester

Mathieu Petit Le duc de Bourgogne; Un soldat

Clara Simpson** Goneril, fille de Lear

Philippe Sire Le duc d'Albany, mari de Goneril

Julien Tiphaine* Le duc de Cornouailles, mari de Régane; Un soldat

Vincent Winterhalter Le comte de Kent

Marc Zinga Edmond, le bâtard de Gloucester

et **Victor Bratovic, Romain Bressy, Franck Fargier, Lucas Fernandez, Florent Maréchal,**

Aurélien Métral, Sven Narbonne, Joël Prudent, Loïc Yavorsky Des soldats

*Comédiens de la troupe du TNP, **Comédiens de La Maison des comédiens

Dramaturgie **Florent Siaud**

scénographie et accessoires **Fanny Gamet** d'après une idée de **Christian Schiaretti**

costumes **Thibaut Welchlin**, lumières **Julia Grand**

coiffures, maquillages **Romain Marietti**, son **Laurent Dureux**

illustrations sonores **Thierry Seneau**

cornistes **Pandora Burrus, Pierre-Alain Gauthier, Jean-Philippe Cochenet, Alessandro Viotti**

collaboratrice artistique **Michèle Merlin**

assistante à la mise en scène **Yasmina Remil**

élève-assistante de l'ENSATT **Julie Guichard**

stagiaire à la dramaturgie **Pauline Picot**

Remerciements **Jean-Michel Daly, Opéra National de Lyon, Opéra National de Paris**

Production **Théâtre National Populaire**, coproduction **Théâtre de la Ville, Paris**

Avec la participation artistique du **Jeune Théâtre National**



arte

Le Monde



Sommaire

4 Autour du spectacle

5 L'histoire du roi Lear

6 Sur notre Lear **Christian Schiaretti, Pauline Picot**

8 Serge Merlin est le roi Lear **Christian Schiaretti**. Biographie de Christian Schiaretti

9 Clans, couleurs, costumes : quelques instants avec **Thibaut Welchlin**

12 Boîte noire, lumières, révélateurs : quelques instants avec **Julia Grand**

15 Cercle, carrés, traverses : quelques instants avec **Fanny Gamet**

19 Biographie de William Shakespeare. Les orgines du Roi Lear, **Henri Suhamy**

20 Un contexte politique: l'union des royaumes sous Jacques 1^{er}, **Jean Dubu**

22 Comment traduire Shakespeare ?, **Yves Bonnefoy**

23 Biographie de Yves Bonnefoy

24 Un père et des filles

25 Peau-de-souris, **Les frères Grimm**

27 Or, argent, plomb, **Sigmund Freud**

30 Le père Goriot, **Honoré de Balzac**

32 Les corps du roi

33 Immortalité fictive et mortalité authentique, **Ernst H. Kantorowicz**

35 La déclaration d'humanité de l'empereur du Japon Hirohito

37 Vieillesse, errance, folie

38 De la nature des choses, **Lucrèce**. De l'aage, **Michel de Montaigne**

40 Le Roi Lear autrement dit Fin de partie, **Jan Kott**

43 Cap au pire, **Samuel Beckett**

45 Laissez sortir cet animal de sa cage!, **Edward Bond**

47 Strehler, Bergman, Langhoff

48 **Giorgio Strehler**, 1972

51 **Ingmar Bergman**, 1985

53 **Matthias Langhoff**, 1986

Ce dossier a été réalisé avec la complicité de **Pauline Picot**

Il est temps de veiller
au grain: les armées du
royaume approchent vite.

Kent, Le Roi Lear, Acte IV, scène 7.

Autour du spectacle

L'histoire du roi Lear

Lear, roi de Bretagne, a régné de nombreuses années et désire se retirer du gouvernement du royaume; il décide de partager ses terres entre ses trois filles, proportionnant la largesse de ses dons à l'intensité de l'amour qu'elles lui témoignent.

Goneril, mariée au duc d'Écosse, et Régane, épouse du duc de Cornouailles, flattent leur père, mais Cordélia, la cadette, qui aime profondément son père, exprime son attachement et son respect dans les termes les plus simples et les plus brefs. Irrité par cette froideur apparente, Lear accorde au roi de France la main de sa fille cadette qu'il vient de déshériter et partage son royaume entre Goneril et Régane, résolu de vivre, à tour de rôle, chez l'une et chez l'autre.

Le comte de Kent, gentilhomme fidèle qui a pris la défense de Cordélia, est exilé par Lear.

D'autre part, le comte de Gloucester est victime de la perfidie de son fils illégitime, Edmond, qui fait croire que Edgar, son fils légitime, a le projet de l'assassiner et de s'emparer de ses biens.

Kent arrive déguisé au château de Goneril et y voit Lear maltraité par sa fille et par le domestique de cette dernière, Oswald. Lear la maudit et quitte son château, accompagné par sa suite, pour se rendre chez Régane. Kent, qui les a précédés, annonce leur arrivée.

Tandis qu'Edmond renforce son père dans la conviction qu'Edgar a agi comme un traître dépourvu de sens filial, le duc de Cornouailles, accompagné de Régane, arrive au château de Gloucester. Régane fait mettre Kent dans les fers et refuse de donner l'hospitalité aux gens de la suite de Lear tant qu'il n'aura pas fait ses excuses à Goneril. Goneril arrive à son tour et Lear comprend alors que les deux sœurs vont maintenant s'acharner contre lui. Il part dans la nuit et dans la tempête avec pour seul compagnon son Fou, plein d'amour pour son maître et d'amertume envers l'existence, qui ne manque aucune occasion de lui rappeler combien il a été peu sage de donner son royaume en partage.

Il est question de discorde entre les ducs d'Écosse et de Cornouailles, tandis qu'une armée, venue de France se dirige secrètement vers la Bretagne.

Sur la lande, et pendant que la tempête fait rage, Lear lance un défi aux éléments déchaînés.

Toujours accompagné de son Fou et de Kent qui les a suivis, il trouve refuge dans une hutte qui abritait déjà Edgar. Il se fait passer pour un pauvre homme dément et se fait appeler Pauvre Tom.

Au moment où le fidèle Kent a réussi à redonner un peu de calme à Lear qui perdait la tête (il s'imaginait Régane et Goneril condamnées pour leur mauvaise conduite), Gloucester arrive en annonçant que ses filles ont l'intention de tuer Lear et qu'il faut l'amener au plus vite à Douvres. Edmond dénonce son père au duc de Cornouailles.

Lorsque Gloucester revient au château, le duc de Cornouailles lui crève les yeux. Un domestique veut intervenir et, avant d'être tué par Régane, il parvient de frapper Cornouailles à mort.

Edgar, qui n'a pas été reconnu, sauve son père du suicide, près de falaises de Douvres. Cordélia, qui a débarqué avec l'armée venue de France, fait chercher son père et le prend sous sa protection.

Le duc d'Écosse, entre-temps, dénonce sa femme qu'il accuse de cruauté.

Les deux sœurs se sont éprises d'Edmond qui prend en main, à la mort de Cornouailles, les forces armées de Bretagne. Pensant qu'il est en son devoir de combattre l'envahisseur, le duc d'Écosse unit ses forces à celles d'Edmond. Les Français sont repoussés, Lear et Cordélia faits prisonniers.

Jalouse de l'amour que sa sœur porte à Edmond, Goneril l'empoisonne, puis elle se poignarde. Edgar révèle à Gloucester sa véritable identité.

Gloucester expire dans l'assurance tranquille que son fils est en vie. Edgar assigne Edmond en duel et en sort vainqueur. Avant de mourir Edmond confesse qu'il a ordonné l'exécution de Lear et Cordélia. Edgar arrive trop tard pour sauver Cordélia, dont le cadavre est porté près de Lear, peu avant que celui-ci ne meure lui-même. Seuls restent Edgar et Albany pour reconstruire le royaume de la Grande Bretagne.

Sur notre Lear

Du Roi Lear, on ne garde bien souvent que l'épisode de la lande; une errance percée de cris, de grondements de tonnerre. Une sarabande macabre dansée par un roi déchu, un ami fidèle, un fils trahi et un fou. La pièce de Shakespeare, souvent, se dissout dans cet épisode où tout est balayé par le vent, par les cris: les grands mots avec le destin d'un vieillard... Ne reste de ce texte, que la déliquescence d'un roi devenu homme, d'un homme devenu fou. Un roi beckettien qui se traîne, perdu dans la folie et le regret. Une pièce réduite à des bornes théâtrales mythiques – la lande, la falaise, les yeux crevés – entre lesquelles résonnent les imprécations lucides d'un esprit égaré. Si, il reste peut-être les trois filles; le souvenir vague d'une crise de famille, d'un mauvais partage. Mais tout le reste, alors? « Bruit et fureur », encore, et rien que cela? Il faut faire entendre, faire voir que non.

Notre Roi Lear ne sera pas un Lear de la dissolution, de la déliquescence.

Certes, l'intrigue de la pièce repose effectivement sur un partage royal qui tourne court, déséquilibrant puis divisant le royaume. Certes, un statu quo politique fragile éclate lorsque la couronne de Lear se brise, que le pays se déchire et que, du même coup, la pièce éclate dans ses enjeux, dans ses intrigues, chacun partant conquérir ce qu'il pense être son droit au pouvoir.

Mais malgré cette structure dramaturgique éclatée, multipliée et répandue comme un cancer dans la chair de Lear et dans les bourrasques du royaume dévasté, le texte est soutenu – et la mise en scène veut être soutenue – par une tension dramatique constante. Car les fils d'intrigues, se déployant dans tous les sens, sont bel et bien fixés à une trame. Et c'est la virginité palpitante de cette trame qu'il faut retrouver dans Le Roi Lear. Débrouiller et faire entendre les enjeux politiques et guerriers de la pièce (ce Lear-là sera un lointain cousin du Ran de Kurosawa) pour tenir le public, le maintenir dans la continuité d'une intrigue quasi-policière, refusant de l'abandonner à la dissolution qu'il ne connaît que trop.

Car cette tentation de la dissolution dramatique ne tient qu'à une interprétation affective de la pièce de Shakespeare. En plus d'être un roi beckettien, Lear n'est bien souvent, dans l'imaginaire, que la figure du père tyrannique et mal-aimé. Or, Le Roi Lear n'est pas une pièce intime. C'est une pièce publique où l'intime et le politique sont constamment tressés, croisant une officialité cérémonielle et une sphère intime dans laquelle les personnages expriment tour à tour désarroi, esseulement et désirs. Ce que nous souhaitons exposer, dans ce travail, c'est le terrain miné que constitue la ritualisation sur laquelle s'assied le pouvoir de Lear – tout pouvoir en général. Dans un univers codifié à l'extrême, balisé de cérémoniaux et de gestes politiques, l'affectif sans partage et la pureté du sentiment peuvent-ils encore trouver leur place?

Ce que demande le roi – dans la scène fondatrice où il exige que chacune de ses filles réponde à la question « combien tu m'aimes? » – n'est donc ni une démonstration d'amour, ni un concours d'hypocrisie; il s'agit de la soumission publique à un exercice rhétoricien. Ce qui est véritablement en jeu dans Le Roi Lear, c'est la pression exercée, sur l'individu, par le cérémoniel formel du pouvoir. Le silence de Cordélia, la petite dernière, n'est pas un manque d'amour à Lear-père; il est un manque de respect à Lear-roi. Son refus de se plier à l'hypocrisie d'une parole de Cour est une déclaration d'amour privée inaudible dans les circonstances politiques publiques. Goneril et Régane, elles, ne sont plus les deux méchantes sœurs d'un conte; elles sont simplement deux filles subissant des retombées tyranniques, sous la coupe de ce qu'il peut y avoir de terriblement gênant – et de tabou – dans une vieillesse autoritaire. Et Lear est, lui, un roi tenace à la couronne brisée, régnant coûte que coûte sur un royaume divisé et qui n'est plus le sien; un corps entièrement vidé de sa substance symbolique.

Ce que Lear raconte alors, c'est moins l'errance sentimentale d'un vieillard abandonné que le déclin programmé d'un homme politique mis à la porte de son système, de son époque et de son monde. Ce Lear-là s'appuiera sur une bascule toute élisabéthaine; celle du lance-pierre à la dague, du Moyen Âge à la Renaissance, d'un univers à un autre. Le Roi Lear auquel nous travaillons, se tiendra sur cette bascule entre un âge ancien, pierreux et sacré et une cosmogonie nouvelle toute en métamorphoses géographiques, en mutations politiques, en dynamiques vitruviennes.

Un théâtre qui s'avoue comme une machine à transformations, un redoutable dispositif; écrin dans lequel les suspensions lumineuses, erratiques et lunaires de Serge Merlin répercuteront les errances d'un Lear non plus perdu dans un monde déliquescents mais égaré, seul, à rebours d'un monde en marche.

Propos de **Christian Schiaretti** recueillis par **Pauline Picot**

Serge Merlin est le roi Lear

On ne travaille pas la pièce de Shakespeare sans avoir son roi Lear. C'est un point noir dans le répertoire théâtral, un enjeu mystérieux entre l'acteur et le théâtre lui-même. Ce rôle est un point de fascination où le théâtre tout entier se résout à l'acteur. Toute la motivation pour mettre en scène cette œuvre est totalement liée à la demande, à la demande de l'acteur.

Jouer le roi Lear est moins une possibilité qu'une décision pour un acteur.

Par sa radicalité, sa technicité prosodique, ses harmoniques, Serge Merlin sait faire sonner la qualité sémantique et sonore du mot: l'écho de la phrase. Il est probablement un des rares acteurs français aujourd'hui à pouvoir s'attaquer à ce rôle. Il est tout entier dans le scrupule et l'excès. Et ce qui est curieux avec lui, est qu'il n'a pas d'âge: il a toujours été comme il est aujourd'hui. Il est d'un métal inconnu.

Christian Schiaretti

Christian Schiaretti

Il est nommé en 1991 à la tête de la Comédie de Reims qu'il dirige pendant onze ans. En 1998, il fonde avec Jean-Pierre Siméon, Les Langagières. Il est directeur du TNP depuis janvier 2002 où il a présenté Mère Courage et ses enfants et L'Opéra de quat'sous de Bertolt Brecht, Père de August Strindberg, L'Annonce faite à Marie de Paul Claudel, 7 Farces et Comédies de Molière, Philoctète de Jean-Pierre Siméon, Siècle d'or – Don Quichotte de Miguel de Cervantès, La Célestine de Fernando de Rojas, Don Juan de Tirso de Molina. Mai 2011, création à La Colline – Théâtre national du diptyque Mademoiselle Julie et Créanciers de August Strindberg.

Juin 2011, création de Joseph d'Arimathie, première pièce du Graal Théâtre de Florence Delay et Jacques Roubaud. Juin 2012, il cosigne la mise en scène de Merlin l'enchanteur, la deuxième pièce du Graal Théâtre avec Julie Brochen. Mai 2013, création au Théâtre National de Strasbourg, de Gauvain et le Chevalier Vert, mise en scène Julie Brochen, avec la complicité de Christian Schiaretti.

Pour l'inauguration du nouveau Grand théâtre, il crée Ruy Blas de Victor Hugo, le 11 novembre 2011.

À l'automne 2012, il crée Mai, juin, juillet de Denis Guénoun, au printemps 2013, avec Les Tréteaux de France, L'École des femmes de Molière, actuellement en tournée.

En mai 2013, création de Une Saison au Congo de Aimé Césaire.

Très attaché à un théâtre du répertoire, Christian Schiaretti reprend régulièrement ses créations avec les comédiens de la troupe: Le Grand Théâtre du monde suivi de Procès en séparation de l'Âme et du Corps, deux actes sacramentels de Pedro Calderón de la Barca, La Jeanne de Delteil, Le Laboureur de Bohême de Johannes von Saaz...

Pour sa mise en scène de Coriolan de William Shakespeare, il a reçu le Prix Georges-Lerminier 2007, le Prix du Brigadier 2008, le Molière du Metteur en scène et le Molière du Théâtre public 2009, et pour Par-dessus bord de Michel Vinaver, le Grand Prix du Syndicat de la Critique pour le meilleur spectacle de l'année 2008.

Christian Schiaretti est président des Amis de Jacques Copeau et a été président de l'Association pour un Centre Culturel de Rencontre à Brangues.

Dès son arrivée, il a entamé une étroite collaboration avec l'ENSATT où il a mis en scène, avec les élèves des différentes promotions, Utopia d'après Aristophane (2003), L'Épaule indifférente et la Bouche malade de Roger Vitrac (2004), Les Aveugles, Intérieur, La Mort de Tintagiles de Maeterlinck (2006), Les Visionnaires de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (2007), Hippolyte et La Troade de Robert Garnier (2009).

Clans, couleurs, costumes: quelques instants avec Thibaut Welchlin

Quels sont, selon vous, les enjeux relatifs au costume de théâtre? Doit-il révéler, dissimuler le corps, faire comprendre les implications dramaturgiques de la pièce représentée?

Thibaut Welchlin. La fonction du costume n'est ni de cacher, ni de révéler. Il est là pour faire comprendre, de manière sensible, quelque chose de l'essence du personnage. Je dis «sensible» parce que couleurs, formes et matières donnent au spectateur un flot d'informations très importantes. Mon travail comprend à la fois la proposition d'un imaginaire et sa mise en cohérence avec les choix du metteur en scène. La création du costume, comme les autres éléments de la mise en scène, répond à un questionnement premier sur la pièce : que nous dit-elle? Et que va-t-on en dire? Que va-t-on révéler et que va-t-on donner à comprendre au spectateur? Je rajoute qu'il n'est absolument pas envisageable pour moi, dans ce travail, d'imposer leurs costumes aux acteurs. Je considère le costume comme un accompagnement. Être garant de la cohérence visuelle de l'ensemble ne doit pas m'empêcher d'être extrêmement attentif à la manière dont se sent le comédien vis-à-vis de son costume. Certains aimeront la contrainte, d'autres non. Certains joueront avec, et d'autres contre leur costume. Mais l'acteur doit être en accord avec celui-ci pour être au mieux de lui-même et donner le meilleur de son art.

Créer un costume, c'est donc maintenir une cohérence dramaturgique avec les partis pris du metteur en scène et garder à l'esprit qu'on travaille pour un corps, à destination d'un corps?

Tout à fait. Et je n'ai pas l'intention de faire une œuvre en tant que telle; mon travail de contribution artistique – nous sommes, au TNP, dans une Maison qui défend beaucoup les métiers d'art, et la création de costumes en est un – doit s'inscrire dans un geste général.

Un imaginaire de la matière, de la couleur ou du tissu se convoque-t-il à la lecture d'un texte théâtral avant même de croiser celui du metteur en scène?

Ce sont des impressions très sensibles qu'il est presque difficile d'exprimer. C'est surtout dans la confrontation, dans la mise en commun de ces impressions avec les envies du metteur en scène que des pistes de travail apparaissent.

Décelez-vous, dans Lear, une matière, une couleur dominante? La pièce de Shakespeare a-t-elle un tissu, un grain particulier ?

On ne pourrait résumer la pièce à une matière, à une couleur. Le travail effectué sur le costume doit justement conduire à la mise en relief des différentes matières et couleurs qui font la pièce. Nous nous rejoignons, avec Christian, sur une idée très importante: celle des différents groupes, des clans. Et tel clan sera plutôt rugueux, tel clan beaucoup plus lisse, celui-ci luisant... J'utilise à dessein des termes qui n'ont que des liens de ricochets avec les matières ou les couleurs, mais qui en disent beaucoup. Ce qui nous importe, ce sont les masses, les groupes. Dans ses mises en scène, Christian fait également en sorte d'optimiser la présence des acteurs, de les faire apparaître tant en personnages qu'en figurants lors de scènes de nombre; ce qui a pour incidence de multiplier les changements de costumes. Pour une œuvre comme Lear, nous partons, a priori, sur quatre-vingt-dix costumes!

Quatre-vingt-dix costumes! Mais combien de temps cela va-t-il prendre, niveau confection?

Eh bien, un costume classique, disons complet-veston, exige quatre-vingts heures de travail. Soixante pour la veste, vingt pour le pantalon. Les costumes d'époque représentent évidemment un temps beaucoup plus long. Une robe d'époque exige entre cent vingt et cent cinquante heures de travail.

D'où la nécessité, pour le metteur en scène, de développer un imaginaire très précoce autour des costumes et de le partager avec vous bien en amont du travail de mise en scène proprement dit...

Effectivement. Nous avons, avec Christian, plusieurs rendez-vous au cours desquels nous mettons en route un imaginaire de travail. Nous discutons autour du texte et de la morphologie des acteurs – car la distribution oriente d'emblée notre réflexion. Suite à cela, nous procédons, grâce au stock de costumes que nous sommes parvenus à établir depuis quelques années, à ce qu'on appelle le « mannequinnage » de quelques silhouettes; nous nous mettons d'accord sur les volumes, les lignes, le principe de coupes des costumes. J'établis ensuite un document qui répertorie, acteur par acteur, le nombre de costumes et de changements au cours de la pièce. Puis j'échantillonne des tissus et nous nous accordons, avec Christian, sur une toile (la coupe du vêtement réalisée dans un coton très simple, et qui sert à se mettre d'accord sur les volumes et les proportions du costume). Nous coupons ensuite dans le vrai tissu. Puis viennent les essayages, les réglages, les ennoblissements, les effets de patine... Tout ceci doit se conformer à un budget préétabli – une contrainte évidente qui oriente, elle aussi, certaines décisions. Il s'agit de faire les meilleurs choix en fonction du budget mis à notre disposition – et une responsabilité supplémentaire nous incombe d'autant plus qu'il s'agit de l'argent public.

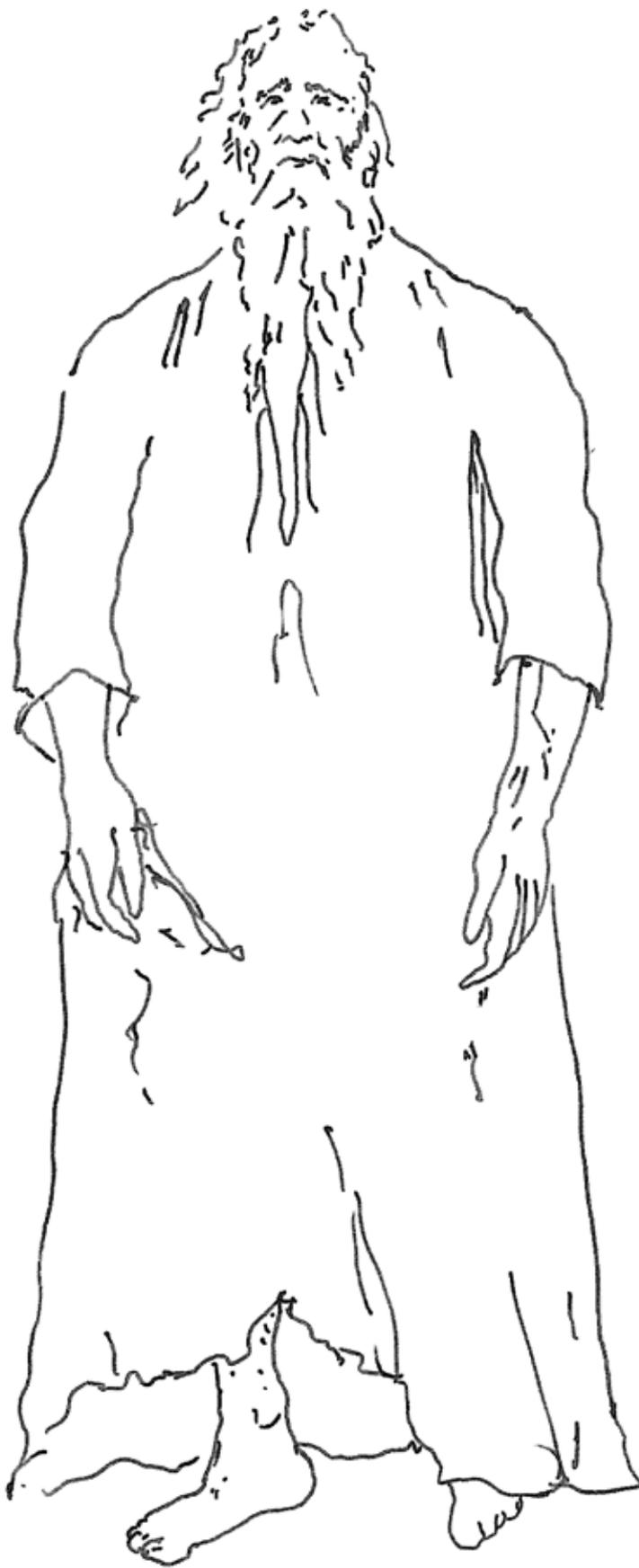
Que pouvez-vous dire des enjeux de costumes dans Le Roi Lear?

Comme je vous l'ai dit, c'est surtout cet imaginaire clanique qui nous intéresse. Conformément à cela, la dimension la plus importante de notre travail semble bien être la couleur; c'est elle qui va nous impressionner au sens rétinien du terme. Elle qui, en créant cette impression visuelle, va provoquer une clarification et une compréhension immédiate, par le spectateur, des enjeux de la situation.

Vous aviez, avec Christian Schiaretti, développé ensemble un imaginaire hybride pour les costumes de Coriolan, qui mêlaient à la fois des influences romaines et élisabéthaines. Les costumes de Lear obéiront-ils, eux aussi, à ce principe d'hybridité?

Le Roi Lear est, comme Coriolan, une pièce élisabéthaine. Et on sait que Shakespeare parle toujours de son temps au travers d'autres temps. Il ne s'agit pas de faire, dans le travail des costumes, un Coriolan bis, mais nous allons effectivement reconvoquer le principe d'hybridité; comment faire apparaître à la fois, dans les costumes, le temps de référence et le temps de l'écriture? Comment réussir à trouver un dessin, des lignes, qui puissent nous faire comprendre, avec nos yeux de 2014, cet entrelacement?

Propos recueillis par **Pauline Picot**, octobre 2013



Esquisse de Thibaut Welchlin.

Boîte noire, lumières, révélateurs: quelques instants avec Julia Grand

Les lumières, au théâtre, sont-elles un moyen de révéler? De dissimuler? De délimiter? De faire comprendre?

Julia Grand Les réponses sont relativement données dans les questions... La lumière, c'est un tout, et c'est tout cela. Je peux rajouter une chose; le rythme, peut-être. La lumière contribue à donner un certain rythme au spectacle. Mais les enjeux relatifs à la lumière sont très subjectifs et dépendent des choix de metteurs en scène; même si le texte est censé se suffire, la lumière peut aider, englober, retrancher selon le besoin. Il faut peu de chose, en lumières, pour commencer à créer: une servante, un acteur, l'imagination et l'écoute.

La lecture d'un texte théâtral vous inspire-t-elle -voire vous impose-t-elle- un imaginaire lumineux?

Non; ce sont les décors, la mise en espace qui m'inspirent. J'ai besoin d'un support pour imaginer. Tout mon travail consiste à ça; trouver comment codifier, comment faire symboliser la lumière dans un cube, un cadre noir. Je n'y arrive pas toujours, mais je m'y emploie.

Quelle source de lumière, quelle mention d'une lumière vous aurait-elle le plus frappée à la lecture de Lear?

L'épisode de la lande, et ses effets que l'on pourrait qualifier de spéciaux: orage, éclairs... C'est aussi un épisode intéressant, pour la lumière, parce qu'il se passe dans un non-lieu...

Quelle serait la qualité dominante du Roi Lear? La clarté, l'obscurité? Et quelles seraient ses couleurs?

Il n'y en a pas à proprement parler; c'est l'ensemble du travail de création fourni par tous les corps de métiers qui définira l'ambiance du spectacle. Et puis d'autres éléments extérieurs, aussi, comme la couleur de peau d'un acteur. Je pense à Laurent Terzieff, dans Philoctète, à la couleur de sa peau, au vert de son costume se détachant sur un mur blanc... Pour tous ces détails, ce sont les yeux du public qui comptent; c'est lui qui ressent justement la qualité dominante d'un spectacle.

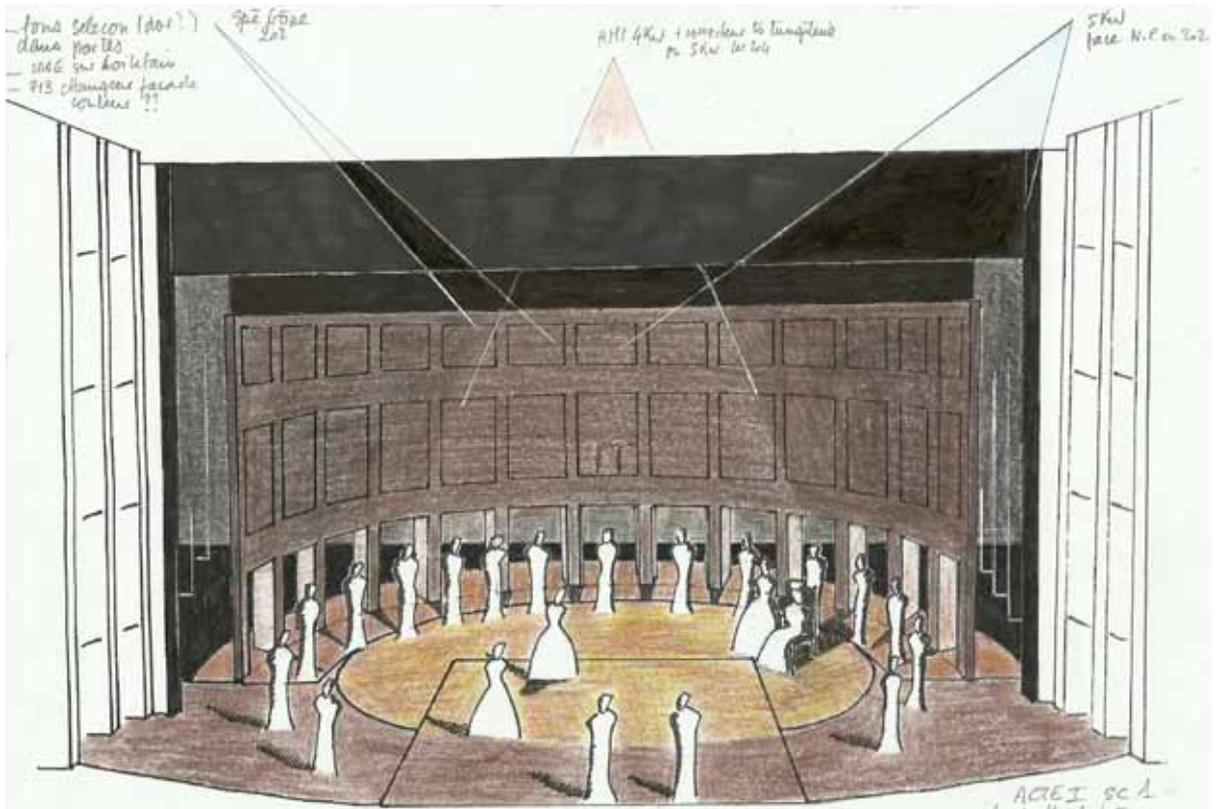
Et de quels enjeux la lumière est-elle porteuse dans Le Roi Lear?

La lumière, dans Lear, est un marqueur de temps et d'espaces – deux dimensions qui sont, dans la pièce, assez complexes – et un révélateur de la logique du texte.

Comment la combinaison de votre imaginaire sur le texte et de celui de Christian s'opère-t-elle dans le travail?

D'une façon très simple; je crois que nous partageons un imaginaire, et ce d'autant plus que nous avons une longue habitude de travail en commun. C'est presque comme si chaque mot correspondait, entre nous, à un code – que j'arrive, maintenant, à décrypter assez rapidement. Bien sûr, on achoppe toujours sur une scène. Pour Lear, ce sera probablement la lande. Mais nous verrons...

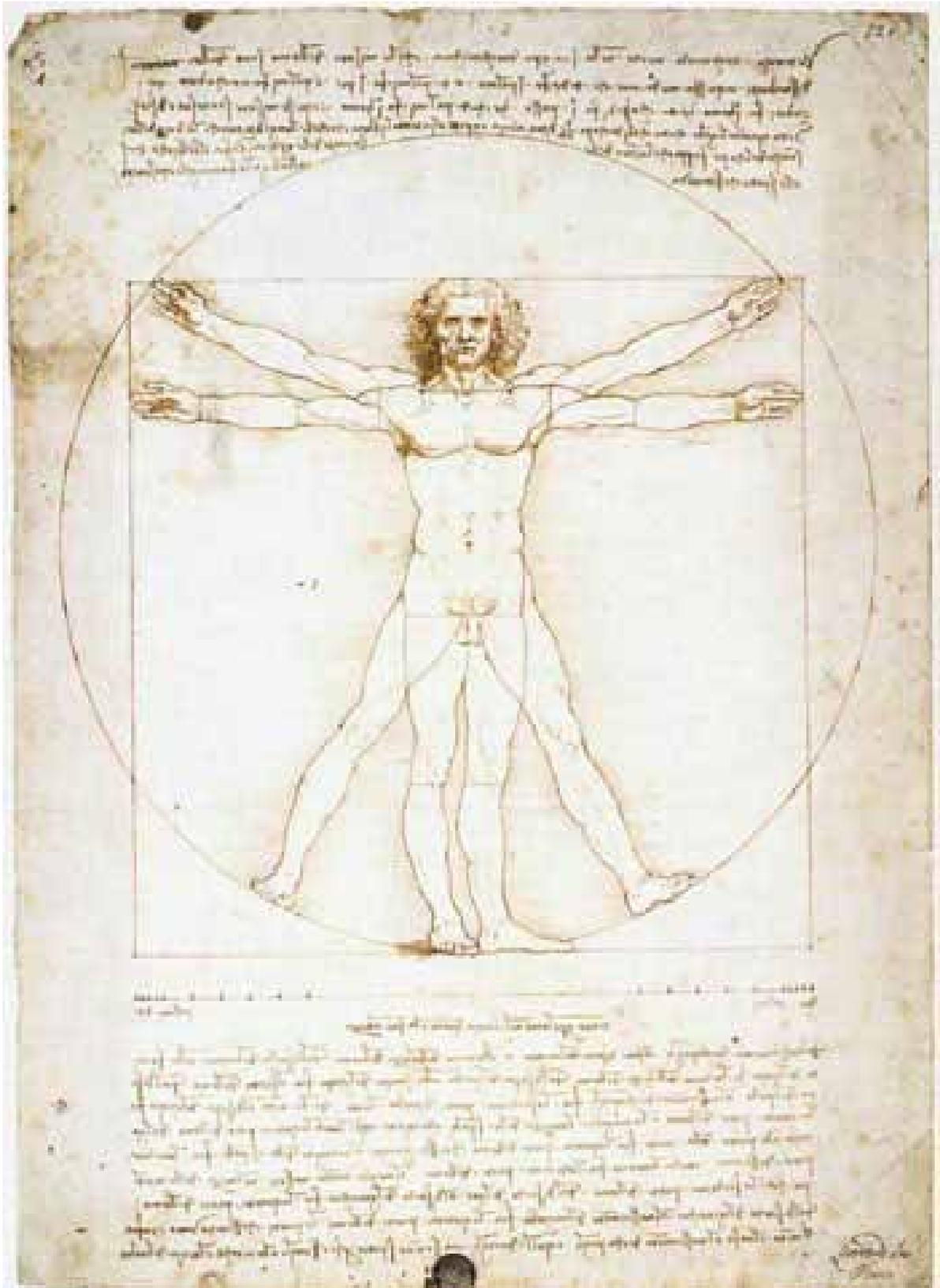
Propos recueillis par **Pauline Picot**, octobre 2013



Croquis de Julia Grand pour l'implantation des lumières, Acte I, scène 1. Octobre 2013



Croquis de Julia Grand pour l'implantation des lumières, Acte III, scène 1. Octobre 2013



Léonard de Vinci, L'Homme Vitruve, XV^e siècle. Source d'inspiration pour la scénographie.

Cercle, carrés, traverses: quelques instants avec Fanny Gamet

Quelle est la nature des enjeux scénographiques au théâtre – sont-ce des enjeux de compréhension pour le spectateur, d'expression des relations entre personnages? Comment appréhendez-vous le travail autour de la scénographie?

Fanny Gamet Le point de départ, c'est le texte. Il est la référence commune à tous; aussi bien au metteur en scène qu'à tous ses collaborateurs artistiques. Ma façon d'appréhender l'espace vis-à-vis d'un texte de théâtre, c'est d'en extraire toutes les indications données sur les lieux, les entrées et sorties de comédiens, les atmosphères... Je fais une lecture neutre du texte pour m'imprégner de l'histoire et de son ambiance générale. Puis je refais, immédiatement après, une autre lecture, beaucoup plus analytique, au cours de laquelle j'extrait tous les indices qu'il me donne à la fois dans les didascalies et dans le corps du texte. Cette extraction brute, qu'on appelle un «dépouillement», permet d'établir un grand diagramme spatial qui nous donne à voir l'enchaînement des scènes et des lieux et nous donne à comprendre de nombreuses informations. S'il s'agit d'une pièce à décor unique ou à décors multiples, si le texte propose des espaces vastes ou des huis clos, s'il y a des récurrences de lieux... Cela nous donne, du coup, une première vision globale de la pièce et une première projection spatiale du dispositif à construire.

Il y a donc ce que le texte dit littéralement – et dont il va falloir évidemment tenir compte – mais aussi un imaginaire qui t'est propre?

Il y a l'imaginaire développé par le texte, un imaginaire qui m'est propre et l'imaginaire du metteur en scène auquel le mien va se confronter. Le travail scénographique consiste à fusionner ces trois imaginaires. C'est pour ça que ma lecture serrée du texte intervient avant mes échanges avec le metteur en scène; pour développer ma propre matière autour de la pièce et faire de notre rencontre un véritable dialogue. Mon travail avec Christian est un va-et-vient constant: il lance une première piste de réflexion sur laquelle je vais rebondir pour lui faire des propositions en dessin, nous travaillons sur l'élaboration d'un terrain iconographique commun, nous nous nourrissons de références cinématographiques variées. Bref, nous construisons ensemble, par un processus d'aller-retour constant, une matière concrète qui enrichit notre travail à la table. Et bien sûr, la scénographie se construit en étroite collaboration avec l'avancée du travail effectué sur la lumière et les costumes. On ne peut prendre des décisions sans se tenir au courant du travail d'autres départements artistiques. Nous avançons ensemble.

Depuis combien de temps travaillez-vous avec Christian?

Depuis sept, huit ans; notre collaboration s'est tissée au fil des mises en scènes sur lesquelles j'ai travaillé ou dont j'ai signé la scénographie. Notre parcours en commun commence à être bien étoffé; cette complicité nous a permis de forger une meilleure compréhension réciproque et, de mon côté, une meilleure connaissance de l'univers esthétique de Christian.

Quel imaginaire avez-vous développé à la lecture du Roi Lear? La pièce a-t-elle une qualité topographique singulière? Est-ce une pièce de dynamiques, d'espaces?

À la première lecture du texte, j'ai été frappée par la complexité de la deuxième partie; les oppositions de camps, les batailles... Mais j'ai été très vite emmenée dans le récit par la magnifique scène d'entrée, celle du partage du royaume, qui donne tous les enjeux de la pièce et qui, pour moi, reste la scène la plus fascinante du Roi Lear. Bien sûr, la grande énigme de mise en scène pour Lear, c'est la manière de représenter la lande, un motif récurrent mais évolutif dans le texte de Shakespeare, un espace exigeant un traitement esthétique particulièrement complexe. Et bien sûr, le défi que pose chaque texte de Shakespeare à la scénographie, c'est celui de la multiplicité des lieux: comment va-t-on passer d'un intérieur confiné à

un extérieur vaste, d'un lieu sec à un lieu mouillé? Avec toujours cette question qui demeure complexe en scénographie; celle du traitement de l'organique. Dans Lear, c'est tout ce qui est végétation, terre... Soit on s'en tient à l'évocation symbolique, soit on va dans le concret du matériau.

Que pouvez-vous me dire sur les choix faits, dans l'espace, vis-à-vis du traitement temporel de la pièce?

Avec Christian, nous nous sommes très vite posé la question de l'historicisation. À quelle époque la pièce se passe-t-elle? Dans le texte de Shakespeare, c'est loin d'être évident. Plutôt que le respect de la datation exacte indiquée par le texte, nous cherchons plutôt comment faire le résonner aux oreilles et aux yeux du public; à quelle époque voulons-nous transposer, raconter cette histoire? Christian incline vers un imaginaire de références hybrides, entre le médiéval et l'élisabéthain.

Représenter un choc entre un archaïsme médiéval, un passé non clairement défini, et la modernité élisabéthaine?

Oui; une scission qui est concrètement matérialisée par les affrontements entre les différents clans : celui d'Albany, de Cornouailles...

Revenons à la scène du partage - car la particularité du Roi Lear, c'est tout de même d'être une pièce sur l'espace, sur le partage de l'espace: cette scène a-t-elle présenté un enjeu particulier dans vos réflexions et dans votre travail avec Christian?

Cette scène initiale, je la perçois comme très protocolaire, très chorégraphiée dans l'espace. Il y a la Cour et le point-pivot que représente Lear. Cette scène est, dès le texte, spatialement organisée de façon très concrète; les corps dans l'espace, la hiérarchisation des places en fonction d'un protocole donné... Avec, bien sûr, l'enjeu du partage du territoire; comment le représenter?

Y'a-t-il une dynamique particulière qui va présider à la mise en espace du Roi Lear?

Oui; une dynamique circulaire. Cette dynamique a été très tôt invoquée comme une référence au théâtre élisabéthain - plus précisément à l'architecture du Théâtre du Globe. Nous avons choisi de suivre cette piste non seulement pour les implications dramaturgiques qu'elle nous proposait - référence au théâtre élisabéthain, mais aussi référence à la figure archaïque du cercle - mais aussi pour la fluidité qu'elle implique au niveau des entrées et sorties de comédiens. À l'interruption de l'action par de lourds changements de décors, à la juxtaposition de tableaux et d'espaces donnés, nous avons préféré une dynamique d'enchaînements.

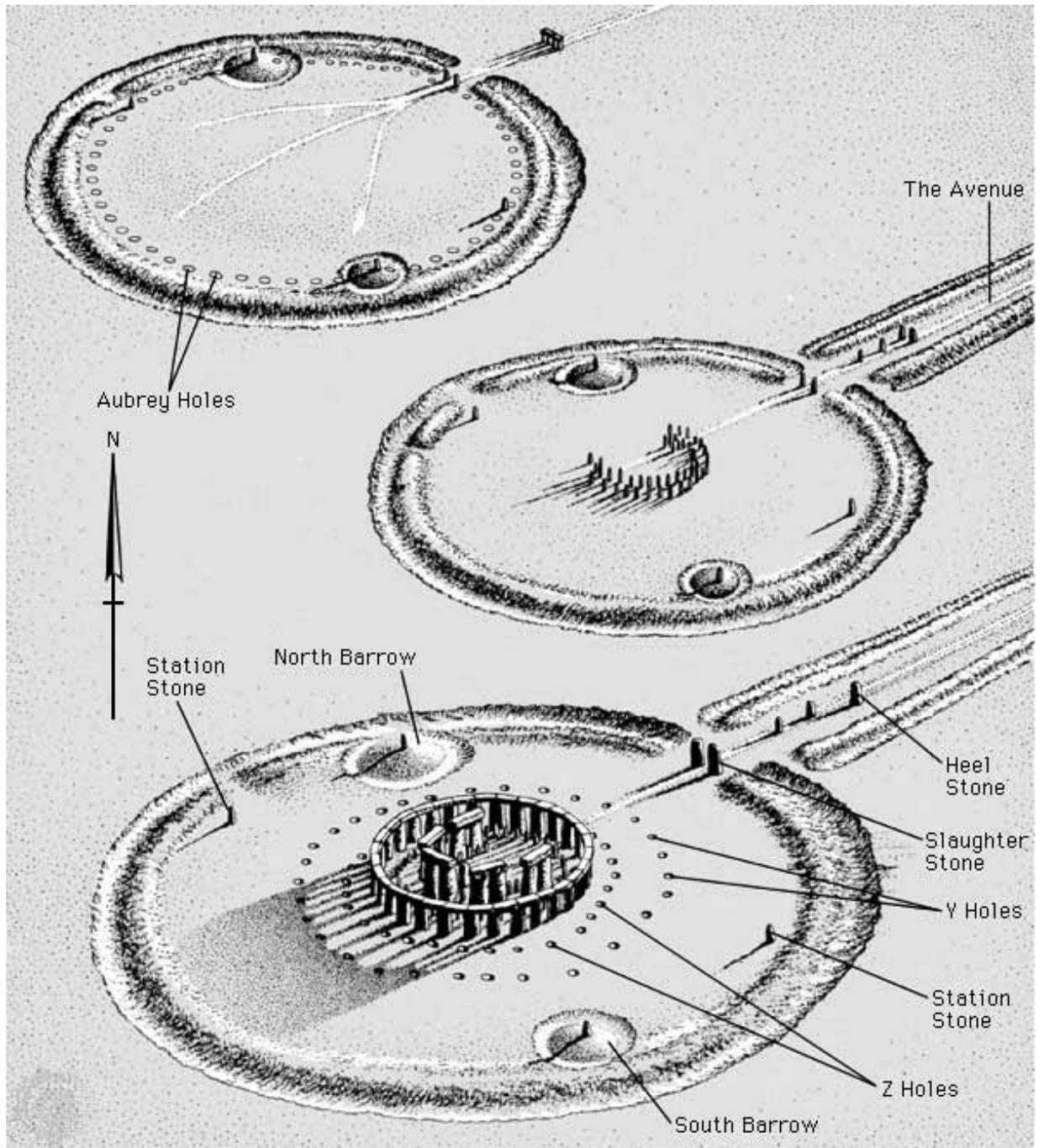
Nous avons également eu à cœur de privilégier une utilisation protéiforme du plateau, de travailler sur des focales différentes; profiter de sa vastitude, mais aussi pouvoir jouer sur des espaces plus restreints. La pièce suit d'ailleurs ce mouvement: d'un espace immense, très ouvert lors de la scène protocolaire du partage du royaume, les dimensions se resserrent autour des châteaux de Goneril et Régane, de la lande et jusqu'à la petite hutte d'Edgar - pour, ensuite, se rouvrir dans les épisodes guerriers, sur les champs de bataille.

On pourrait donc dire que différentes dynamiques vont présider au traitement scénographique du Roi Lear: circularité, concentricité, excentricité, changements d'échelles, transversalités...

Le Roi Lear: pièce ouverte ou fermée?

Plutôt ouverte dans le texte, faite de va-et-vient constants. Par contre, l'architecture que nous avons décidé de construire avec Christian répondrait plutôt à un principe mi-ouvert mi-fermé du tube vertical - correspondant, comme je vous l'ai dit, à l'architecture du Globe. Et ce que l'œil voit de haut, c'est un rectangle - l'aire de jeu - inscrit dans un cercle - le dispositif architectural. Une citation de l'Homme de Vitruve comme symbole de la modernité naissante - qui est, somme toute, l'histoire que raconte Le Roi Lear; celle de la résistance d'un vieil homme contre l'arrivée de la modernité.

Propos recueillis par **Pauline Picot**, octobre 2013



Stonehenge, comté du Wiltshire, Angleterre. Source d'inspiration pour la scénographie.

William Shakespeare

Poète et auteur dramatique anglais, il est né en 1564 et meurt en 1616, quelques années avant la naissance de Molière. Son œuvre comporte aussi bien des farces et des comédies, un genre qui à l'époque n'en était qu'à ses débuts, Beaucoup de bruit pour rien, Comme il vous plaira, Le Marchand de Venise, que des drames historiques, Richard II et Richard III, Henri IV et Henri V, d'autres inspirés des pièces de l'Antiquité: Coriolan, Jules César, Antoine et Cléopâtre. Mais c'est peut-être avec ses tragédies qu'il atteint l'apogée de son art, thématissant l'ingratitude, la soif du pouvoir, la folie, la violence des passions humaines à travers des caractères primitifs, puérils, romantiques ou torturés. On lui doit des œuvres capitales: Othello, Hamlet, Roméo et Juliette, Le Roi Lear et Macbeth...

Les origines du Roi Lear

Première publication en 1608

On ne sait pas si Le Roi Lear a précédé ou suivi Macbeth. Les indices se contredisent, mais l'écriture théâtrale autant que le matériau thématique font penser à une œuvre tardive. Sans élément surnaturel, il y a dans Lear une atmosphère fabuleuse, une naïveté grandiose, et une utilisation de la théâtralité qui annoncent la dernière période. La fusion du tragique et du burlesque, le mélange des époques, de l'antiquité païenne à la période contemporaine, la séquence chronologique aussi irréaliste que dans Othello, font de Lear une œuvre que l'on pourrait qualifier d'expérimentale ou d'avant-gardiste.

La réputation de la pièce est, depuis la restauration de 1660 à nos jours, partie du plus bas pour atteindre le plus haut. Elle fut longtemps considérée comme une œuvre barbare.

Le scénario semble tiré d'un conte de Grimm, ou plutôt de deux contes qui se ressemblent et fournissent deux intrigues. Les deux lignes dramatiques, parallèles d'abord, se rejoignent et s'unissent.

Malgré son caractère mythique, la parabole du Roi Lear et de ses trois filles passait pour être fondée sur des événements réels, situés dans la Bretagne antique, comme l'histoire de Gorboduc et de ses deux fils. (Gorboduc est une tragédie appartenant au théâtre élisabéthain). Shakespeare a pu également s'inspirer de Spenser, et surtout d'une tragédie intitulée Le Roi Leir, dont on ne connaît pas l'auteur. Représentée en 1594, imprimée en 1605, elle contient l'essentiel de l'intrigue que nous connaissons. Quant à la trame secondaire, l'histoire du comte de Gloucester et de ses deux fils, elle vient de L'Arcadie de Sir Philip Sidney.

Henri Suhamy, Shakespeare, Livre de poche

Un contexte politique: l'union des royaumes sous Jacques 1^{er}

Le Roi Lear (écrit en 1604, monté en 1606) est la première tragédie de Shakespeare après l'avènement de Jacques 1^{er}, le fils de Marie Stuart, au trône d'Angleterre (1603). Il succède ainsi à Elizabeth 1^{ère}, ennemie mortelle de sa mère, ancienne reine de France et reine d'Écosse.

Le nouveau roi adopte la troupe de Shakespeare qui devient les King's men.

(...) En choisissant pour sujet de sa première tragédie écrite depuis l'avènement de son protecteur de porter à la scène un roi dément qui démembrer son royaume, Shakespeare soulignait avec tact mais sans équivoque possible, la sagesse politique du grand dessein d'union de la Grande-Bretagne cher à Jacques 1^{er}. C'était se montrer à la fois digne et reconnaissant de la protection dont sa troupe et lui-même avaient été l'objet.

(...) Celui qui par le jeu des successions est devenu le chef des deux États (Écosse et Angleterre), considère comme hautement souhaitable que la réunion des deux titres royaux en sa personne soit le prélude à l'union des deux royaumes.

(...) Sur le plan politique, le partage auquel procède Lear instaure justement l'état de division dont on sait les conséquences funestes: rivalités des principicules, combats, catastrophes.

(...) La division de la Grande-Bretagne en états distincts ne peut amener que des catastrophes. En songeant à y remédier dès son accession au trône d'Angleterre, en proposant de passer de l'union de fait en sa personne à l'union de droit, Jacques ne se révèle ni un utopiste ni un mégalomane. Les buts du souverain n'en procèdent pas moins d'une intuition politique sage, fondée sur le précédent et les leçons de l'Histoire. La tragédie, école des princes, divertissement par excellence de la classe politique, peut le montrer. Depuis, notamment, la suppression de la scène de déposition de son Richard II, Shakespeare ne peut ignorer la portée reconnue de son art dans ce domaine délicat.

La folie de Lear est donc moins un châtement que la preuve de son aveuglement tragique, de son erreur politique. On notera à ce sujet que, ni chez Spenser, ni chez les chroniqueurs, Lear n'est désigné comme un fou, mais seulement comme l'auteur d'une erreur humaine et politique. Le dramaturge voit bien toutes les ressources que lui offre le spectacle de la folie pour faire passer la leçon.

(...) Il existe un péché des rois, qui est de refuser de régner.

(...) L'onction de Westminster, à la différence du serment d'Édimbourg, vaut l'onction sacerdotale: tu es rex in aeternum. Il ne saurait y avoir d'interruption de la fonction royale qu'à la mort de l'intéressé et nulle possibilité d'intermittence.

Jean Dubu « De Leir à Lear: mise en texte et mise en scène d'une légende et d'une politique », Du texte à la scène: Langage du Théâtre, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare, 1982

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.

Le Roi Lear Acte I, scène 1.

Comment traduire Shakespeare ?

(...) Le moment est venu de donner une réponse précise au problème que j'ai posé. Et voici ce que je puis dire: il faut sauver le vers quand on veut traduire Shakespeare, ou tout autre poète, sinon l'on perd l'essentiel de ce qu'ils ont tenté d'accomplir. Et la traduction que je dirais littéraire, cette prose subtile, ornée, qui entretient l'illusion qu'elle a préservé la spécificité poétique, est évidemment dangereuse. L'acte poétique est un espace, celui-là même de l'existence, il faudrait que le traducteur sinon le restitue, du moins sache le comprendre et l'évoque, comme le peintre placé devant le motif sait le faire, mais cette traduction littéraire n'aura pas perçu l'objet véritable, et ses plus grandes délicatesses ne feront que nous égarer... Voici, en vérité, que s'est dévoilée la première option, non seulement technique mais d'existence, dont je supposais l'influence dans ces traductions qui rebutent. Il y a dans la traduction littéraire un refus, qui est celui de la transcendance, de la vie conçue religieusement. Et il n'est certes pas étonnant qu'André Gide l'ait illustrée, cet homme épris d'une sensation qui n'a d'autre fin qu'elle-même et qui ne peut concevoir notre liberté que par le trompe-l'œil de l'acte gratuit.

Toutefois – et c'est là un point qu'il m'importe de bien marquer – cette condamnation ne signifie nullement à mes yeux que toute traduction en prose soit une solution à proscrire, car il reste un cas où, conscience prise de ses limites, l'approche non poétique d'un poème peut contribuer à la vérité. Je n'oublie pas, en effet, que la poésie ne peut être le seul élan d'une conscience moderne. Même si nous l'avons décidée l'unique fin qui importe, il reste qu'il est utile de dégager le champ de cette expérience des à-peu-près trompeurs du demi-savoir, de retrouver des voies que les changements historiques ont rendues difficilement perceptibles, de confronter les grands moments de la liberté de l'esprit aux données spirituelles de leurs époques, pour mieux pouvoir distinguer, disons, ce qui est parole authentique et ce qui n'est que vocabulaire. Bref, dans une société comme la nôtre, où les systèmes de références sont multiples, les vocabulaires non évidents, il faut être critique pour pouvoir être, en fin de compte, immédiat, et, si la poésie est un acte, comme j'en suis convaincu, il reste qu'elle le sera de façon d'autant plus intense que la conscience critique, la prenant délibérément pour objet, et cherchant à dégager son essence, lui assurera son rayonnement. (...)

Yves Bonnefoy, extrait de la préface au Roi Lear « Comment traduire Shakespeare? », Mercure de France, 1991.

Nous vous invitons à lire cette passionnante préface dans son intégralité que nous ne pouvons reproduire ici.

Yves Bonnefoy

Il est né à Tours en 1923. Après des études de mathématiques, il décida en 1943 de s'installer à Paris et de se consacrer à la poésie. Il étudia alors la philosophie et l'histoire des sciences à la Sorbonne. Puis il fut durant trois années attaché de recherches au CNRS, menant une étude de la méthodologie critique aux États-Unis. En 1953, le recueil Du mouvement et de l'immobilité de Douve, publié au Mercure de France qui restera son éditeur, le fit connaître comme poète.

À partir de 1960, Yves Bonnefoy a été régulièrement l'invité, pour des périodes d'enseignement, d'universités françaises ou étrangères. Élu en 1981 professeur au Collège de France, titulaire de la chaire d'Études comparées de la fonction poétique, il y a enseigné jusqu'en 1993. Yves Bonnefoy a reçu de nombreux prix, parmi les plus récents, le prix Kafka, en 2007, le prix Kowalski, en 2011 et le prix de la BnF en 2013.

Il a été fait docteur « honoris causa » par l'Université de Neuchâtel, l'American College à Paris, l'Université de Chicago, Trinity College de Dublin, les Universités d'Edimbourg, de Rome, d'Oxford et de Sienne.

Son œuvre est traduite en plus de trente langues.

Un Cahier de l'Herne consacré à Yves Bonnefoy est paru en 2010.

Ses publications historiques et critiques, (à partir de 1954), ont la même visée que les poèmes, ils portent sur les diverses formes et époques de la création artistique, éclairant la conscience que l'activité poétique y a d'elle-même. Ils vont de pair avec une activité de traducteur de Shakespeare (à ce jour, une quinzaine d'œuvres de Shakespeare ont été traduites, précédées de préfaces), de la poésie de Yeats, de Keats, Leopardi et Pétrarque, et avec des études sur la création poétique et la lecture critique ainsi qu'avec une pensée de la traduction: Théâtre et poésie. Shakespeare et Yeats; L'Imaginaire métaphysique; La Stratégie de l'énigme; L'Alliance de la poésie et de la musique; La Communauté des traducteurs; La Communauté des critiques.

Choisir, pour mettre en scène Le Roi Lear, la traduction de Yves Bonnefoy (1964), c'est prendre parti pour une langue de poète. Une langue d'une grande qualité prosodique, qui confronte le comédien à la beauté et à la difficulté du dire. Travailler avec cette traduction, c'est prendre le parti nécessaire du texte. Un texte qui est comme un corset poétique que l'acteur enfle à la fois pour l'affronter et le défendre. Un texte qui se malaxe, qui s'assouplit, et qui, une fois travaillé par l'acteur, fait tout à coup éclater les pensées et les images de Shakespeare dans une lumière inégale.

Mieux eût valu pour toi
n'être pas née.

Le Roi Lear Acte I, scène 1.

Un père et des filles

Peau-de-souris

Un roi avait trois filles. Un jour qu'il voulut savoir laquelle le chérissait le plus il les fit venir à lui et leur posa la question. L'aînée dit qu'elle l'aimait plus que le royaume tout entier; la seconde plus que toutes les pierres précieuses et perles de ce monde; la troisième déclara qu'elle l'aimait plus que le sel. Le roi, offusqué qu'elle puisse comparer l'amour qu'elle lui réservait à du sel, ordonna à un serviteur de la conduire dans la forêt pour la tuer. Au cœur de la forêt, la princesse supplia le serviteur de l'épargner. Ce dernier se révéla fidèle à la jeune fille et annonça sa volonté de l'accompagner et d'obéir à ses ordres. La princesse ne réclama rien de plus qu'un habit en peau de souris. Lorsqu'il le lui apporta, elle s'y enveloppa et s'en alla tout droit vers la cour d'un roi voisin. Là, elle se fit passer pour un homme et demanda au seigneur de la prendre à son service, ce qui lui fut accordé. Le soir venu, elle était chargée de lui ôter ses bottes que, de temps à autre, il lui balançait à la tête. Aussi, lorsque le roi lui demanda d'où il venait, elle répondit: « d'un pays où l'on ne balance pas les bottes à la tête des gens. » Ceci rendit le souverain bien plus attentif et précautionneux.

Peu de temps après, les autres serviteurs, jaloux de Peau-de-souris, apportèrent une bague au roi. Cette bague, que Peau-de-souris avait perdue, était bien trop coûteuse pour qu'elle ne l'eût pas volée.

Le roi convoqua Peau-de-souris et demanda l'origine d'un tel joyau. Ne pouvant plus se dissimuler davantage, elle défit la peau de souris, libéra son ample chevelure blonde et apparut si belle que le roi enleva immédiatement sa couronne, l'en coiffa et la déclara son épouse.

Au banquet de noce on convia une noble et vaste assemblée qui comptait le père de Peau-de-souris. Il était quasiment impossible de reconnaître, dans la jeune mariée, Peau-de-souris, tant son bonheur et ses parures la transfiguraient. A table, sur la recommandation de la jeune épouse, tous les plats que l'on servit n'étaient pas salés. Courroucé, le père s'esclaffa: « plutôt mourir que de manger de tels mets. » A ces paroles prononcées, et entendues de tous, la jeune reine se tourna vers lui et dit: « Voilà qu'à présent vous ne voulez pas vivre sans sel, alors qu'autrefois vous avez commandé que l'on me tue pour avoir dit que je vous aimais plus que le sel! ». À cet instant le roi reconnut sa fille, l'embrassa, lui demanda pardon. Le fait de l'avoir retrouvée, saine et sauve, lui importait désormais plus que son royaume et toutes les pierres précieuses et perles de ce monde.

Les frères Grimm



Peau d'âne, film de Jacques Demy, 1970.

Or, argent, plomb

Deux scènes de Shakespeare, l'une gaie, l'autre tragique, m'ont donné dernièrement l'occasion de poser un petit problème et de le résoudre.

La scène gaie est celle du choix que les prétendants, dans Le Marchand de Venise, doivent faire entre trois coffrets. La jeune et sage Portia est obligée, par la volonté de son père, de ne prendre pour époux parmi ses prétendants que celui qui, de trois coffrets qu'on lui présente, saura choisir le bon. Les trois coffrets sont d'or, d'argent et de plomb; le bon est celui qui contient le portrait de la jeune fille. Deux des concurrents se sont déjà retirés sans succès, ils avaient choisi l'or et l'argent. Bassanio, le troisième, se décide pour le plomb; par-là, il obtient la fiancée qui, avant même l'épreuve du sort, avait éprouvé un penchant pour lui. Chacun des prétendants avait, dans un discours, donné les motifs de son choix vantant le métal préféré et diminuant le mérite des deux autres. La plus difficile des tâches était par-là échue à l'heureux concurrent; ce qu'il trouve à dire pour magnifier le plomb par rapport à l'or et à l'argent est peu de chose et semble forcé. Si, dans la pratique de la psychanalyse, nous rencontrons un discours de ce genre, nous ne manquerions pas de flairer, derrière ces raisons peu satisfaisantes, des motifs secrètement dissimulés.

(...) Si nous avons affaire à un rêve, nous penserions aussitôt que ces coffrets sont des femmes, des symboles de l'essentiel chez la femme, donc de la femme elle-même, comme il en est en général des boîtes, cassettes, corbeilles, etc.

Si nous nous permettons d'admettre dans notre mythe aussi ce remplacement symbolique, la scène des coffrets dans Le Marchand de Venise aura vraiment subi le renversement que nous avons supposé. D'un seul coup, et comme il n'arrive d'ordinaire que dans les contes de fées, nous avons dépouillé notre thème de son revêtement astral, et nous voyons à présent qu'il traite un thème humain: le choix que fait un homme entre trois femmes.

Mais tel est le sujet même d'une autre scène de Shakespeare dans l'un de ses drames les plus émouvants; il ne s'agit plus cette fois du choix d'une fiancée et, néanmoins, on retrouve ici de secrètes analogies avec le choix des coffrets dans Le Marchand de Venise. Le vieux roi Lear se décide, de son vivant encore, à partager son royaume entre ses trois filles, et ceci en proportion de l'amour qu'elles sauront lui manifester. Les deux aînées, Goneril et Régane, s'épuisent en protestations d'amour et en vantardises; la troisième, Cordélia, s'y refuse. Le père devrait reconnaître et récompenser cet amour silencieux et effacé de la troisième, mais il le méconnaît, il repousse Cordélia et partage le royaume entre les deux autres, pour son propre malheur et celui de tous. N'y a-t-il pas là de nouveau une scène représentant le choix entre trois femmes, dont la plus jeune se trouve être la meilleure et la plus parfaite?

Aussitôt nous viennent à l'esprit d'autres scènes prises dans des mythes, des contes ou des poèmes, lesquelles ont pour sujet cette même situation. Ainsi, le berger Pâris a le choix entre trois déesses dont il déclare la troisième la plus belle. Cendrillon, de même, est, elle aussi, la plus jeune des sœurs, que le fils du roi préfère aux deux autres. Psyché, dans la fable d'Apulée, est la plus belle et la plus jeune des trois sœurs, Psyché, d'une part, révéree comme une Aphrodite devenue femme, d'autre part, traitée par cette déesse elle-même comme Cendrillon par sa marâtre, obligée de trier un tas de graines mélangées et y parvenant grâce à l'aide de petits animaux (des pigeons pour Cendrillon⁽¹⁾, et pour Psyché des fourmis). Celui qui voudrait faire d'autres recherches sur ce sujet saurait certainement trouver, sous d'autres aspects encore, ce même thème, avec conservation de ses traits essentiels.

Contentons-nous de Cordélia, d'Aphrodite, de Cendrillon et de Psyché! Les trois femmes, dont la plus jeune est la plus parfaite, il faut en quelque sorte les considérer comme de même essence puisqu'on les présente comme trois sœurs. Si, chez Lear, il s'agit des trois filles de celui qui choisit, cela ne doit pas nous égarer

⁽¹⁾ Le lecteur français ignore sans doute cet épisode des pigeons, étranger à la rédaction de Perrault. L'auteur fait ici allusion à une version allemande de ce conte répandu dans tout l'univers. (N. D. T.)

et n'a peut-être pas d'autre importance que d'exprimer ce fait que Lear est un homme âgé. Il n'est pas facile autrement de faire accomplir à un vieil homme un choix entre trois femmes; voilà pourquoi on présente ici les trois sœurs comme ses filles. Mais qui donc sont ces trois sœurs et pourquoi est-ce sur la troisième que le choix doit tomber? Si nous pouvions répondre à cette question, nous posséderions l'interprétation cherchée. Cependant, nous nous sommes déjà une fois servis de la technique psychanalytique, lorsque nous avons comparé symboliquement les trois coffrets à trois femmes. Ayons le courage de poursuivre dans ce sens, et nous entrerons dans une voie qui, tout en nous faisant d'abord rencontrer de l'imprévu et de l'incompréhensible, nous mènera par des détours peut-être à quelque but.

Il pourra paraître surprenant que cette troisième femme, si parfaite, possède, dans bien des cas, outre sa beauté, encore certaines particularités. Ce sont des qualités qui semblent tendre à faire partie de quelque ensemble, sans, toutefois, que nous puissions nous attendre à les rencontrer à un degré égal dans chaque exemple. Cordélia se fait indistincte, peu apparente, comme le plomb; elle reste muette, elle « aime et se tait ». Cendrillon se cache pour qu'on ne puisse pas la trouver. Nous pouvons peut-être assimiler le fait de se cacher à celui d'être muet. Mais ce ne seraient encore là que deux cas sur les cinq que nous avons choisis. Cependant, chose remarquable, nous trouvons encore une allusion à des particularités analogues dans deux autres cas. Nous avons déjà comparé au plomb Cordélia, qui se tient obstinément à l'écart. Or, dans le discours que fait Bassanio pendant son choix des coffrets, il est dit du plomb, d'une façon que rien ne prépare: « Thy paleness moves me more than eloquence. » (Plainness, selon un autre texte.) C'est-à-dire: « Ta pâleur ou ta simplicité, me touche plus que l'éloquence » (c'est-à-dire que les manières criardes des deux autres).

L'or et l'argent sont « bruyants »; le plomb est muet comme Cordélia, vraiment, qui « aime et se tait ». Rien, dans les récits grecs anciens du jugement de Pâris, ne trahit une semblable réserve chez Aphrodite. Chacune des trois déesses parle au jeune homme et cherche à le gagner par des promesses. Mais, dans une version toute moderne de cette même scène, ce trait qui nous a frappés chez la troisième femme reparaît assez singulièrement. Dans le libretto de la Belle Hélène, Pâris, après avoir rendu compte des tentatives de séduction des deux autres déesses, raconte comment Aphrodite s'est comportée dans ce tournoi pour le prix de beauté: « La troisième, ah! La troisième... / La troisième ne dit rien. / Elle eut le prix tout de même... Calchas, vous m'entendez bien? »

Nous décidons-nous à voir les particularités de la troisième concentrées dans le « mutisme », la psychanalyse nous le dira: le mutisme en rêve est une représentation usuelle de la mort.

(...) Lear est un vieillard. Nous l'avons dit: c'est à cause de son âge que les trois sœurs sont présentées comme ses filles. La relation de père à enfants, d'où pourraient découler tant de fructueuses inspirations dramatiques, le poète ne s'en sert plus au cours du drame. Mais Lear n'est pas seulement un vieillard, c'est aussi un mourant. La proposition si extraordinaire du partage de l'héritage perd ainsi toute son étrangeté. Cependant cet homme voué à la mort ne veut pas renoncer à l'amour de la femme, il veut se faire dire à quel point il est aimé. Qu'on se reporte ensuite à l'émouvante scène dernière, l'un des sommets du tragique dans le drame moderne: Lear porte le cadavre de Cordélia sur la scène. Cordélia, c'est la Mort. En retournant la situation, celle-ci nous apparaît compréhensible et familière. C'est la déesse de la Mort qui emporte du terrain du combat le héros mort, comme la Valkyrie de la mythologie germanique. La sagesse éternelle drapée dans le vêtement du mythe antique conseille au vieil homme de renoncer à l'amour, de choisir la mort, de se familiariser avec la nécessité de mourir.

Sigmund Freud « Le thème des trois coffrets », extraits, Essais de psychanalyse appliquée. Traduits de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Gallimard, 1933



Esther Kahn, film de Arnaud Desplechin, 2000.

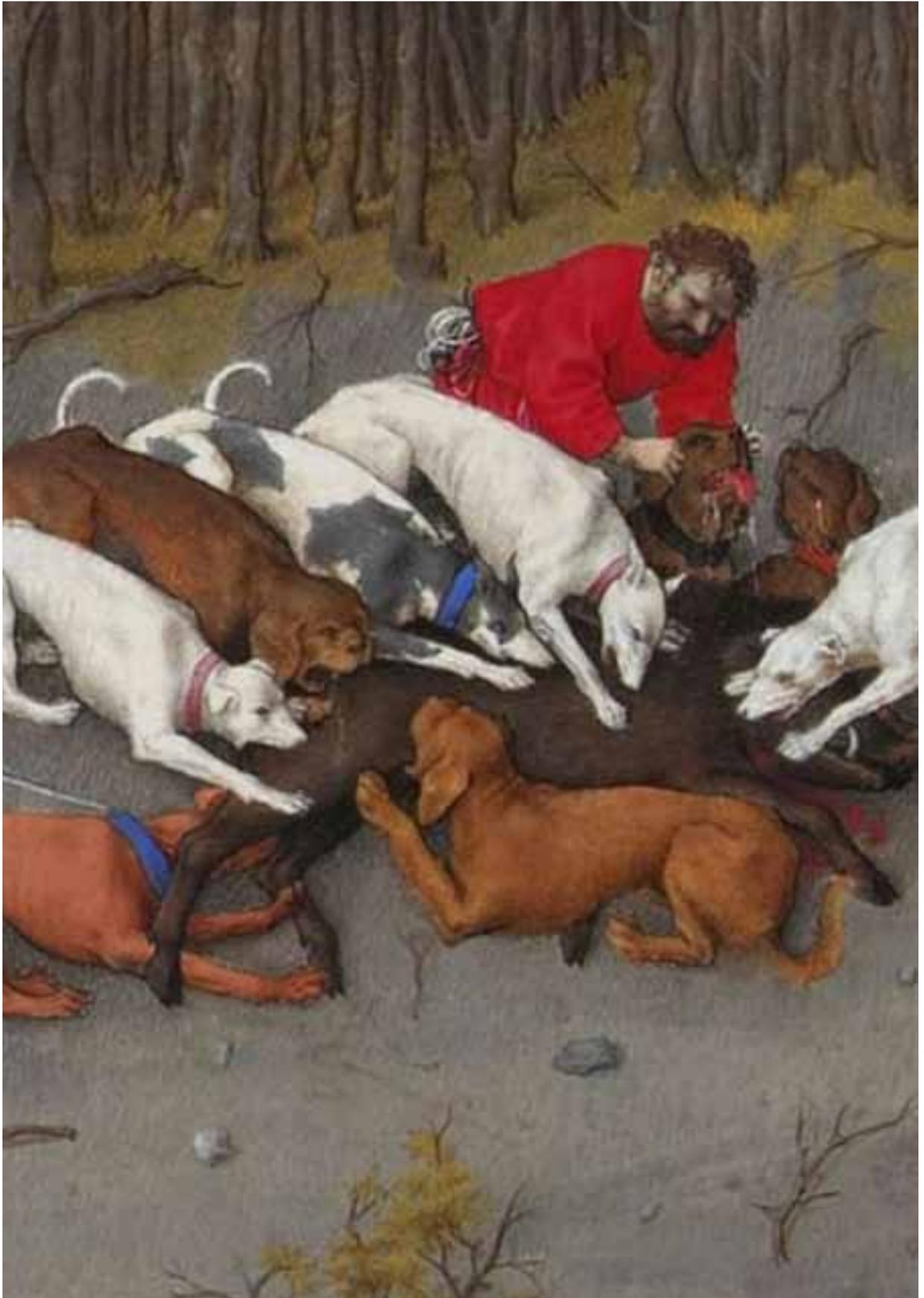
Que dira Cordélia?
Qu'elle aime et se taise.

Cordélia, Le Roi Lear, Acte I, scène 1

Le père Goriot

Le dévouement irréfléchi, l'amour ombrageux et délicat que portait Goriot à ses filles était si connu, qu'un jour un de ses concurrents, voulant le faire partir du marché pour rester maître du cours, lui dit que Delphine venait d'être renversée par un cabriolet. Le vermicellier, pâle et blême, quitta aussitôt la Halle. Il fut malade pendant plusieurs jours par suite de la réaction des sentiments contraires auxquels le livra cette fausse alarme. S'il n'appliqua pas sa tape meurtrière sur l'épaule de cet homme, il le chassa de la Halle en le forçant, dans une circonstance critique, à faire faillite. L'éducation de ses deux filles fut naturellement déraisonnable. Riche de plus de soixante mille livres de rente, et ne dépensant pas douze cents francs pour lui, le bonheur de Goriot était de satisfaire les fantaisies de ses filles: les plus excellents maîtres furent chargés de les douer des talents qui signalent une bonne éducation; elles eurent une demoiselle de compagnie; heureusement pour elles, ce fut une femme d'esprit et de goûts; elles allaient à cheval, elles avaient voiture, elles vivaient comme auraient vécu les maîtresses d'un vieux seigneur riche; il leur suffisait d'exprimer les plus coûteux désirs pour voir leur père s'empressant de les combler; il ne demandait qu'une caresse en retour de ses offrandes. Goriot mettait ses filles au rang des anges, et nécessairement au-dessus de lui, le pauvre homme! il aimait jusqu'au mal qu'elles lui faisaient. Quand ses filles furent en âge d'être mariées, elles purent choisir leurs maris suivant leurs goûts: chacune d'elles devait avoir en dot la moitié de la fortune de son père. Courtisée pour sa beauté par le comte de Restaud, Anastasie avait des penchants aristocratiques qui la portèrent à quitter la maison paternelle pour s'élancer dans les hautes sphères sociales. Delphine aimait l'argent: elle épousa Nucingen, banquier d'origine allemande qui devint baron du Saint-Empire. Goriot resta vermicellier. Ses filles et ses gendres se choquèrent bientôt de lui voir continuer ce commerce, quoique ce fût toute sa vie. Après avoir subi pendant cinq ans leurs instances, il consentit à se retirer avec le produit de son fonds, et les bénéfices de ces dernières années; capital que madame Vauquer, chez laquelle il était venu s'établir, avait estimé rapporter de huit à dix mille livres de rente. Il se jeta dans cette pension par suite du désespoir qui l'avait saisi en voyant ses deux filles obligées par leurs maris de refuser non seulement de le prendre chez elles, mais encore de l'y recevoir ostensiblement.

Honoré de Balzac



Les Très Riches Heures du duc de Berry, Le mois de décembre, XV^e siècle.

Il y avait peu d'esprit
sous ta couronne de chauve
quand tu as donné ta
couronne d'or.

Le Fou, Le Roi Lear, Acte I, scène 4.

Les corps du roi

Immortalité fictive et mortalité authentique

Jamais, peut-être, si ce n'est dans les deux siècles de la fin du gothique, l'esprit occidental n'a eu conscience, de façon si aiguë, de la contradiction entre le caractère transitoire de la chair et la splendeur immortelle d'une Dignité que cette chair était censée représenter. On comprend comment il a pu se faire que les distinctions des juristes, bien que développées de façon tout à fait indépendante et dans un tout autre domaine de la pensée, se soient finalement accordées avec des sentiments très répandus; on comprend aussi que les fictions imaginées par des juristes aient coïncidé avec certains sentiments qui, à l'âge des Danses macabres, où toutes les Dignités dansaient avec la Mort, devaient être bien proches de la surface du réel. En quelques sortes, ce sont les juristes qui ont découvert l'immortalité de la Dignité, mais, ce faisant, ils rendaient encore plus tangible la nature éphémère du titulaire mortel. Il ne faut pas oublier que la juxtaposition étrange d'un corps en décomposition et d'une Dignité immortelle qu'illustraient les tombeaux, ou la dichotomie frappante entre la lugubre procession funéraire entourant le corps et le chariot triomphal d'un mannequin effigie couvert des insignes royaux, naissait, après tout, du même terreau, provenait du même monde intellectuel et émotionnel, se développait dans le même climat de pensée, celui où les doctrines juridiques concernant les « Deux Corps du Roi » ont atteint leur formulation la plus achevée. Dans les deux cas, il y avait un corps mortel, créé par Dieu et donc « sujet à toutes les Infirmités qui surviennent naturellement ou accidentellement », en contraste avec un autre corps, créé par l'homme et par conséquent immortel, qui est « entièrement dépourvu d'Enfance, de Sénilité, et autres Défauts et Causes d'incapacité ». En bref, on se régalaient de ces contrastes accusés entre immortalité fictive et la mortalité authentique de l'homme, contrastes que la Renaissance, en raison de son désir insatiable d'immortaliser l'individu par tous les tours de force possible, ne réussit pas à atténuer.

Ernst H. Kantorowicz, Les Deux Corps du Roi, « Le roi ne meurt jamais », 1957, extrait. Quarto Gallimard, 2000.



Tombeau de John Fitzalan, dix-septième comte d'Arundel, vers 1435.



Hirohito dans sa tenue d'empereur.

Les liens entre nous et notre peuple ont toujours été fondés sur la confiance mutuelle et l'admiration mutuelle et ne sont en aucune façon des produits de mythes et de légendes. Ils ne sont pas basés sur l'illusion que l'empereur est un Dieu présent, que le peuple japonais est différent et qu'il a pour mission de gouverner le monde.

Extrait de la Déclaration d'humanité, prononcée par l'empereur Hirohito, dans le cadre de sa déclaration de Nouvel An du 1^{er} janvier 1946. Dans ce rescrit, qui succède à la Charte du serment de 1868, l'empereur rejette la notion de son identité de « dieu vivant », ce qui aboutit à la promulgation de la nouvelle constitution en vertu de laquelle l'empereur n'est plus le chef de l'État mais seulement « le symbole de l'État et de l'unité du peuple ».



Ran, Akira Kurosawa, 1985.

Ô cieux cléments !
Ne me laissez pas
devenir fou, devenir fou !
Sauvez ma raison !
Je ne veux pas être fou !

Lear, Le Roi Lear, Acte I, scène 4.

Vieillesse, errance, folie

De la nature des choses

Juste réquisitoire à mon sens, juste discours de blâmes et de reproches. Toujours en effet, la vieillesse dans le monde doit céder au jeune âge qui l'expulse; les choses se renouvellent aux dépens les unes des autres, suivent un ordre fatal. Nul n'est précipité dans le noir gouffre du Tartare ; mais il est besoin de matière pour la croissance des générations nouvelles, lesquelles à leur tour, leur vie achevée, iront te rejoindre; toutes celles qui t'ont précédé ont déjà disparu, toutes après toi passeront. Ainsi jamais les Êtres ne cesseront de s'engendrer les uns des autres; la vie n'est la propriété de personne, tous n'en ont que l'usufruit. Regarde maintenant en arrière, tu vois quel néant est pour nous cette période de l'éternité qui a précédé notre naissance. C'est un miroir où la nature nous présente l'image de ce qui suivra notre mort. Qu'y apparaît-il d'horrible, quel sujet de deuil? Ne s'agit-il pas d'un état plus paisible que le sommeil le plus profond?

Lucrèce, De la nature des choses

Traduction nouvelle, couronnée par l'Académie française de Henri Clouard
Librairie Garnier Frères, 1931

De l'aage

De toutes les belles actions humaines qui sont venues à ma connoissance, de quelque sorte qu'elles soient, je penserois en avoir plus grande part, à nombrer celles qui ont esté produites, et aux siècles anciens et au nostre, avant l'aage de trente ans, que après; Ouy, en la vie de mesmes hommes souvent. Ne le puis-je pas dire en toute seurté de celle de Hannibal, et de Scipion son grand adversaire? La belle moitié de leur vie, ils la vescuient de la gloire acquise en leur jeunesse: grands hommes depuis au pris de tous autres, mais nullement au pris d'eux-mesmes. Quant à moy, je tien pour certain que, depuis cet aage, et mon esprit et mon corps ont plus diminué qu'augmenté, et plus reculé que avancé. Il est possible qu'à ceux qui emploient bien le temps, la science et l'expérience croissent avec la vie; mais la vivacité, la promptitude, la fermeté, et autres parties bien plus nostres, plus importantes et essentielles, se fanissent et s'alanguissent.

« Une fois que les rudes forces du temps ont ébranlé notre corps,
que nos membres se sont affaïsés, leurs forces émoussées,
notre esprit boite, notre langue et notre raison déraillent. »

Tantost c'est le corps qui se rend le premier à la vieillesse, par fois aussi c'est l'âme; et en ay assez veu qui ont eu la cervelle affoiblie avant l'estomac et les jambes; et d'autant que c'est un mal peu sensible à qui le souffre et d'une obscure montre, d'autant est-il plus dangereux. Pour ce coup, je me plains des loix, non pas dequoy elles nous laissent trop tard à la besongne, mais dequoy elles nous y emploient trop tard. Il me semble que, considerant la foiblesse de nostre vie, et à combien d'escueils ordinaires et naturels elle est exposée, on n'en devroit pas faire si grande part à la naissance, à l'oisiveté, et à l'apprentissage.

De l'aage, Michel de Montaigne, Les Essais, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.



Jean-Jacques Henner, Saint-Jérôme dans le désert, IXX^e siècle.

Le Roi Lear autrement dit Fin de partie

Le thème du Roi Lear, c'est la décomposition et le déclin du monde. La pièce commence de la même façon que les chroniques: par le partage du royaume et l'abdication du souverain, et s'achève comme les chroniques: par la proclamation d'un nouveau roi. Entre le prologue et l'épilogue, se déroule la guerre civile. Mais, contrairement aux drames historiques et aux tragédies, le monde ne se ressoude pas. On n'a pas, dans Le Roi Lear, un jeune Fortinbras ne doutant de rien pour monter sur le trône de Danemark, ni un froid Octave, qui deviendra l'empereur Auguste, ni un noble Malcolm qui, après les crimes de Macbeth, « restituera les aliments à nos tables, le sommeil à nos nuits » (III, 6). Dans l'épilogue des chroniques et des tragédies, le nouveau souverain lançait des invitations au couronnement. Dans Le Roi Lear, il n'y aura pas de couronnement. Edgar n'a plus qui inviter. Tous ont été assassinés ou sont morts. Le mot de Gloucester s'est accompli: «... ce grand monde s'usera ainsi jusqu'au néant». Ceux qui ont survécu: Edgar, le duc d'Albany et Kent ne sont, tout comme Lear, que « morceaux de nature en ruine » (IV, 6).

Des douze principaux personnages, la moitié est juste, l'autre injuste. Une moitié de bons, une moitié de méchants. Le partage est tout aussi logique et abstrait que dans une moralité. Mais c'est une moralité où tous seront anéantis; les nobles et les vils, les persécutés et les persécuteurs, les tortureurs et les torturés. La vivisection durera tant qu'il y aura quelqu'un en scène. Cette décomposition et ce déclin du monde seront montrés sur deux plans, pour ainsi dire sur deux scènes différentes. On pourrait parler pour l'une d'une scène à la Macbeth, pour l'autre d'une scène à la Job.

La scène à la Macbeth est le théâtre du crime. Ça a commencé comme un conte pour enfants, sur les trois filles, deux méchantes et une bonne. Celle-ci périra pendue dans sa prison. Celles-là périront également, mais auparavant, elles auront été adultères, l'une d'elles aura même tué son mari et empoisonné sa sœur. Tous les liens craquent et tout ce qu'on appelle le droit divin, naturel ou humain sera violé. Tout l'ordre social s'effritera: le royaume et la famille. Il n'y a plus ni roi ni sujets, ni pères ni enfants, ni maris ni femmes. Seuls demeurent les grands fauves de la Renaissance qui se dévorent les uns les autres « comme ces monstres dans les antres ». Tout est grossi, dessiné à traits épais, les caractères sont à peine indiqués. L'histoire du monde sait se passer de psychologie et de rhétorique. Elle est action pure. Ces séquences violentes ne sont qu'illustration et exemple; leur fonction est d'entrecouper les scènes à la Job ou d'en présenter un tirage noir et réaliste.

Car les scènes à la Job constituent l'essentiel. C'est sur ce plan que sera jouée la moralité sarcastique et bouffonne sur la condition humaine. Auparavant, tous les personnages devront avoir été arrachés de leur place, de leur situation sociale, et précipités à bas, jusqu'à la déchéance finale. Ils doivent toucher aux bas-fonds. La chute n'est pas seulement une parabole philosophique, comme le saut de Gloucester dans le précipice imaginé. Ce thème de la chute est obstinément développé par Shakespeare et répété pour le moins quatre fois. La chute est tout à la fois physique et spirituelle, corporelle et sociale.

Au début, il y avait un roi, une cour, des ministres; ensuite il n'y a plus que quatre mendiants, errant sur les routes dans la tourmente et la pluie. La chute est lente ou brutale: Lear a d'abord une suite composée de cent chevaliers, puis de cinquante, puis d'un seul. Kent a été condamné au bannissement d'un seul geste rageur du roi. Mais le processus de la dégradation est toujours le même. Disparaît tout ce qui distingue: les honneurs, la situation sociale, le nom même. Les prénoms ne sont pas davantage nécessaires. Chacun n'est plus que l'ombre de lui-même. Plus qu'un homme.

Lear – Quelqu'un ici me connaît-il? Ce n'est point Lear: est-ce ainsi que Lear marche? qu'il parle? [...] Qui pourra me dire qui je suis?

Le fou – L'ombre de Lear. (I, 4)

Voici une fois encore la même question et la même réponse. Kent, le banni, revient déguisé auprès de son roi.

Lear – Allons, qui es-tu ?

Kent – Un homme, monsieur. (I, 4)

Un homme nu n'a pas de nom. Avant que ne commence la moralité, tous doivent se trouver nus. Nus comme des vers.

« Alors Job se leva, déchira son manteau, et se rasa la tête ; puis, se jetant par terre, il se prosterna, et dit : Je suis sorti nu du sein de ma mère, et nu je retournerai dans le sein de la terre. » (Livre de Job, I, 20, 21)

Dans ce nouveau Livre de Job, les images bibliques ne sont pas dues au hasard. Edgar dit : « Je veux, présentant ma nudité, affronter les vents et les persécutions du ciel. » (II, 3)

Ce thème revient constamment, avec une régularité obstinée : « La nuit dernière, dans la tempête, j'ai vu l'un de ses pareils et me suis pris à penser que l'homme est un ver. » (IV, 1)

Jan Kott, Shakespeare notre contemporain. Éditions Payot.

...l'inconstante roue
De l'étourdie Fortune,
cette aveugle déesse
Juchée sur une pierre
qui roule sans répit.

Shakespeare, Henry V, Histoires I, Robert Laffont

Cap au pire

Encore. Dire encore. Soit dit encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore.

Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit.

Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger.

Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.

D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux. Tantôt l'un ou l'autre. Tantôt l'autre ou l'un. Dégoûté de l'un essayer l'autre. Dégoûté de l'autre retour au dégoût de l'un. Encore et encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'au dégoût des deux. Vomir et partir. Là où ni l'un ni l'autre. Jusqu'au dégoût de là. Vomir et revenir. Le corps encore. Où nul. Le lieu encore. Où nul. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégoûté pour de bon. Vomir pour de bon. Partir pour de bon. Là où ni l'un ni l'autre pour de bon. Une bonne fois pour toutes pour de bon.

Il est debout. Quoi ? Oui. Le dire debout. Forcé à la fin à se mettre et tenir debout. Dire des os. Nul os mais dire des os. Dire un sol. Nul sol mais dire un sol. Pour pouvoir dire douleur. Nul esprit et douleur ? Dire oui pour que les os puissent tant lui douloir que plus qu'à se mettre debout. Tant mal que pis se mettre et tenir debout. Ou mieux plus mal des restes. Dire des restes d'esprit où nul aux fins de la douleur. Douleur des os telle que plus qu'à se mettre debout. Tant mal que pis s'y mettre. Tant mal que pis y tenir. Restes d'esprit où nul aux fins de la douleur. Ici des os. D'autres exemples au besoin. De douleur. De comment soulagée. De comment variée.

Samuel Beckett Cap au pire. Traduction Édith Fournier, Éditions de Minuit, 1991

Ô cieux cléments ! Ne me laissez pas devenir fou, devenir fou !
O, let me not be mad, not mad, sweet heaven! (I, 5)

Il y a la route avec
ses trous, il y a partout
cette menace immense
qu'on m'appelle, qu'on
me dise mon défaut,
je m'inclinerai jusqu'à
terre.

Claude Esteban, Sur la dernière lande, Fourbis, 1996

Laissez sortir cet animal de sa cage!

Lear – Le roi est toujours sous serment! (Il baisse les yeux sur le miroir.) Non, ce n'est pas le roi... C'est une petite cage avec des barreaux et un animal à l'intérieur. (Il regarde de plus près.) Non, non, ce n'est pas le roi! (Il fait soudain des gestes violents. L'Huissier prend le miroir.) Qui a enfermé cet animal dans cette cage? Laissez-le sortir. Avez-vous vu son visage derrière les barreaux? C'est un pauvre animal avec du sang sur la tête et des larmes qui coulent sur ses joues. Qui lui a fait ça? Est-il un oiseau, est-il un cheval? Il gît dans la poussière les ailes brisées. Qui a brisé ses ailes? Qui a coupé ses mains pour l'empêcher de secouer les barreaux? Il presse son nez contre la vitre. Qui a enfermé cet animal dans une cage de verre? O Dieu, il n'y a donc pas de pitié en ce monde. Vous le laissez dans un coin de sa cage lécher son sang sur sa fourrure sans qu'il puisse se cacher de ses bourreaux. Pas une ombre, pas un trou! Laissez sortir cet animal de sa cage! (Il reprend le miroir et le montre.) Regardez! Regardez! Ayez pitié. Regardez ces griffes qui essaient de forcer la cage. Il traîne son corps brisé sur le sol. Vous êtes cruels. Cruels! Regardez-le couché dans son coin! Il est meurtri, blessé, il tremble, il lèche le sang sur ses flancs. (À nouveau l'Huissier reprend à Lear le miroir.) Non, non! Où l'emmènent-ils maintenant! Ne le faites pas disparaître! Que vont-ils lui faire? O Dieu, donnez-le moi. Que je puisse le tenir, le caresser, essuyer son sang! (Bodice prend le miroir à l'Huissier.) Non!

Edward Bond, Lear, adaptation française Simone Benmussa et Marie-Claire Pasquier.
Éditions Christian Bourgeois, 1975.



Francis Bacon, Trois études pour autoportrait, 1976.

Oh! Voyez-vous ceci?
[...] Regardez, regardez!

Lear, Le Roi Lear, Acte V, scène 3.

Strehler, Bergman, Langhoff

Giorgio Strehler, 1972

16 avril.

Ne pas négliger dans Lear une donnée de fait: la « fable » de Leir-Lear porte, d'après Holinshed, la date de 3105 après la naissance du monde (55 ans avant la fondation de Rome en Israël régnaient Judas et Jéroboam).

La tragédie a été située par Shakespeare au seuil du temps, non pas hors du temps mais dans une aire historique.

On obtient ainsi une abstraction des situations, sans pour autant perdre une présence historique possible : l'histoire des hommes en un temps donné. Mais ce temps est très reculé.

La tragédie la plus éloignée dans le temps de Shakespeare: remarquer que l'on parle ici de Dieux et non de Dieu.

Éviter de la situer dans le vide.

Éviter d'en faire un prétexte historique.

Sans date.

Le décor de base-unique: le théâtre-monde, la vaste étendue de terre et de boue, vide, traversée de rayons de lumière.

Les intérieurs: des passerelles provisoires sur la boue.

Communication avec la salle. Ne pas limiter le spectacle à la scène.

Les vieux, vieux. Avec des maquillages non réalistes: yeux, cheveux, rides, bouches.

Autour d'eux, des jeunes gens avides.

Le Fou et Cordélia, un seul et même acteur.

Le spectacle doit être à la fois clair et mystérieux. Simple et complexe.

Mais pas « normal ». Pas shakespearien au sens d'historique ou de reconstitué ou...

Voilà les points dont je dois partir.

Ne pas perdre de vue ces données.

Trouver la solution réelle de ces intuitions, sans trop s'en écarter.

Sans date.

Le décor: un théâtre-monde. Un lieu-théâtre qui devient le monde: « ce cercle de bois... cet O... cette estrade mal rabotée... »

Ce pourrait être ici une surface, plus qu'un périmètre. À peine sphérique ou elliptique. Ou bien « bougée », irrégulière.

Recouverte de boue: « cette boule de fange... pétrie de fange. » Une surface tragique, fangeuse, primordiale, où l'on se déplace presque avec peine, où l'on s'enfoncé, où l'on se salit lorsqu'on tombe. Un décor vide qui donne une impression de fatigue, désolé mais non obscur. L'air est traversé par une lumière violente, comme par des rayons qui transpercent (« transpercé par un rayon de soleil /et c'est tout de suite... »); la matière brille aussi, des grumeaux se défont dans le sang.

L'espace au centre et les passerelles sur la scène servent aux intérieurs, royaux ou pas. Les passerelles vers la salle sont là surtout pour le Fou et pour quelques « voyages » de Lear dans le monde.

Sans date.

Il est certain que le noyau de la première scène, c'est le love-test de renommée populaire: la fille ou les filles qui déclarent aimer leur père comme le pain et le sel. Évidemment, un rituel à sens unique, avec une solution établie a priori. Par la «représentation» de l'obéissance des enfants envers leurs pères et donc des jeunes envers les vieux, il sert à donner une forme à un acte public.

Les rituels ne peuvent être modifiés et, moins encore, inversés. Ils suivent leur propre logique de gestes et de paroles. Que j'aie insisté sur le caractère de prologue de la première scène, de situation donnée «a priori», est donc précisément justifié. Il ne s'agit pas d'une «représentation» pour amuser Lear, ce n'est pas une invention ou un caprice de Lear. C'est un fait qui doit se produire et qui sanctionne pratiquement son abdication.

L'effroi de Lear, c'est celui de l'officiant qui voit le sacrilège s'approcher de l'hostie et la cracher par terre. C'est de l'incrédulité, de l'horreur, de l'égarement. Les réactions sont semblables, bien que liées aux différents caractères. Lear ne réagit pas différemment des autres, au fond, mais à sa manière particulière : avec rage, malédiction, cris, colère, etc.

En somme, Cordélia brise tout un jeu-rituel-construction historique et sans avoir averti, brusquement, de façon inattendue!

Il est clair que, dans cette version, la position de Kent devient encore plus difficile. Kent s'oppose, certes, à la violence du roi mais il doit savoir que le roi «a raison». Peut-être ne s'attend-il pas lui-même à ce que Cordélia tranche le nœud, peut-être ne s'attend-il pas à ce que le roi prenne l'action de Cordélia tant au sérieux... Pourtant...

On pourrait raconter l'histoire de cette façon: ayant décidé d'abdiquer et de déléguer le pouvoir à ses filles et, à travers elles, à leurs maris, et de répartir le royaume entre elles, le vieux roi Lear décide le partage et la cérémonie solennelle qui sanctionnera l'événement. À cette fin se déroule publiquement le rituel du love-test. Il expose les raisons du partage et pose les demandes rituelles à ses trois filles. Les deux premières répondent comme il se doit, en un acte de complète soumission. La troisième, la plus jeune, se rebelle contre la forme du rituel qui lui semble vaine et inutile. Devant ce scandale, devant cette grave atteinte à sa majesté et au système sur lequel repose son pouvoir ainsi que l'État, le vieux roi déshérite sa fille et la donne en épouse au roi de France qui l'emmène avec lui à l'étranger.

Les Cent cavaliers. À la fois symbole et réalité?

La suite de Lear et sa force? Sont-ils débauchés comme le prétend Goneril ou pas? Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'ils ne sont pas vieux. Donc...

Représentent-ils une pure «escorte armée» qui soutient le pouvoir royal de Lear? Ou purement honorifique? Alors, pourquoi Goneril parlerait-elle en termes politiques («cent hommes armés... nos vies en son pouvoir»). Quelles sont donc les forces armées de Goneril?

Mais l'accusation de «débauche» pourrait également être fondée. Les jeunes gens causent du «désordre». Pourquoi, sous cet aspect, Lear se met-il du côté des jeunes gens? Par esprit de contradiction, par coquetterie ou par sentiment de son pouvoir? Sentiment équivoque. Ces jeunes gens, le vieux Lear les domine, ils représentent son escorte personnelle, ses hommes qui lui obéissent, qui se plient aveuglément à son autorité de roi et d'oint du Seigneur et de vieillard. Ils sont jeunes mais ils lui sont totalement subordonnés. Ils le défendent, lui donnent de la force, du prestige, et ils le distraient même. Lui est au milieu de ces jeunes gens, il boit avec eux, rit, raconte des histoires, crie, se fait «aimer», respecter. Ce pourrait être tout cela à la fois?

Ou encore, en allant plus loin, le chiffre même serait symbolique: cent pour des milliers... Impossible, d'un certain point de vue. Lear s'est dépouillé du pouvoir royal. Mais...ne pourrait-il pas avoir gardé une «sécurité» concrète? Une force concrète, celle que Goneril redoute. Les cent cavaliers pourraient alors être un symbole d'un pouvoir que Lear possède encore et qui ne serait ni moral, ni sacré mais concret, le seul que Goneril puisse craindre et comprendre. Il s'agit donc d'éliminer un tel pouvoir.

Dans le jeu conventionnel, cette force est d'abord réduite de moitié (réduction des armements), puis abolie. On pourrait raconter l'histoire de cette façon: ... Et Lear, après avoir partagé son royaume entre ses deux

filles et exilé la troisième, leur laissa le soin du gouvernement, gardant pour lui-même une partie importante de l'armée qui avait combattu sous ses ordres, comme escorte d'honneur, force de défense, et trouvant aussi parmi les officiers les plus jeunes une compagnie agréable, une distraction, de l'obéissance et de l'affection. Mais ses deux filles, Goneril d'abord puis Regan, redoutant le pouvoir encore détenu par le vieux roi, et cela d'autant plus que l'âge le rendait instable et coléreux, pour satisfaire leur soif de pouvoir, décidèrent, par un stratagème, de réduire ses forces de moitié puis de les supprimer complètement. Le vieux roi, rendu furieux par la privation de ses affections et de ses plaisirs ainsi que de sa défense, désespéré, se retrouva bientôt seul et abandonné, proie sans défense.

Les mesures prises par Lear : envoi de Kent avec la lettre, le dialogue avec le Fou. Très étrange, suprêmement génial.

Lear parle par à-coups, il pense, il secoue la tête, il ne comprend pas, il comprend, il écoute et n'écoute pas. Le Fou continue à bavarder, à fredonner des petites chansons, la dernière, à sa sortie, est même grossière. La scène ne se clôt-elle pas sur un rire moqueur? Lear répond au Fou par : « oui, non, pourquoi? je ne sais pas. », et avec un rire sûrement mécanique. Il est « ailleurs ». Mais il revient puis il repart, dans un monologue intérieur que je vois tortueux et confus, si bien qu'à la fin – en présence du Fou – il conclut : « Fou? non. Fou? non. »

Les personnages monologuent sur deux plans qui ne se croisent pas, sinon par hasard. Peut-être sont-ils, « gestuellement », à une grande distance, se jettent-ils de loin leurs paroles? Le Fou est absorbé par les « exercices » de son métier, Lear occupé à « penser », lui qui ne sait pas penser, occupé à « se comprendre », lui qui n'a jamais compris. La scène se clôt sur une « suspension », une immense pause. Qu'on ait situé là, traditionnellement, la fin du « premier acte », ne veut rien dire. Mais si l'on devait distinguer des moments, c'est là que devrait avoir lieu la première coupure.

Le Fou qui disparaît à la fin de ce que l'on appelle le « troisième acte », presque au centre de la tragédie? Pour quelle raison? S'il doit y en avoir une. Cependant, la raison que l'on cherche n'est pas logique mais poétique. Lear est au comble de l'aveuglement. Il est seul avec lui-même. Pourquoi le Fou dit-il sa fameuse réplique : « Et moi, à midi, je m'en irai au lit et je dormirai, je dormirai » (c'est-à-dire tout à fait à contretemps)? Indication d'une mort prématurée. Bradley pense même qu'il est tombé malade à cause de la pluie et du vent et qu'il se sent mal! Il est naturel que l'indication scénique non shakespearienne fasse partie de la logique de l'action dès la première représentation. Elle est donc valable.

Puis il y a la remarque de Kent, indirecte, sur le Fou, qui scelle un rapport de tendresse entre le vieillard et lui. C'est une épitaphe, de toute façon, pour le rôle, la figure. Il faut probablement partir de la fin.

Mais cela reste un point d'interrogation, parmi d'autres, qu'il faudra lever.

Giorgio Strehler, Un théâtre pour la vie. Éditions Fayard, 1980

Ingmar Bergman, 1983

Le Roi Lear est un continent. Nous montons des expéditions qui, avec une habileté et un succès variables, dressent la carte de quelques landes, d'un fleuve, de quelques berges, d'une montagne, de forêts. Tous les pays du monde montent, eux aussi, leurs expéditions, parfois, au cours de nos excursions, il arrive que nos chemins se croisent et nous constatons avec lassitude que ce qui était hier une mer intérieure est, aujourd'hui, une montagne. Nous dressons nos cartes, nous commentons, nous décrivons et plus rien ne colle. Un interprète, ayant de l'expérience, explique le quatrième acte. Il doit être comme ça : le roi est allègre et la folie est douce. Le même interprète devient terne et sans force devant l'explosion volcanique du second acte. La pièce commence d'une façon saugrenue : mieux vaut transformer le tout en jeu, un jeu plein de rires et de bonne humeur. Le roi a eu une idée plaisante, mais dangereuse, il rit lui-même. Mais la pérégrination dramatique ? La conversion ? Qui est capable et possède assez d'endurance physique pour donner corps à la limite extrême de l'accablement ? D'abord, tout est en ordre et une seconde plus tard, le monde s'écroule, c'est le chaos, la catastrophe d'une vie.

Je savais de quoi il retournait, j'avais vécu le drame à même mon âme. Les blessures ne s'étaient pas cicatrisées. Comment traduire mon expérience et parvenir à ce que mon roi fasse éclater sa frontière, à grand-peine fortifiée, contre le désordre et l'avilissement ?

Notre jeu ne doit pas ployer non plus sous les pensées profondes. Il doit être rapide, tourné vers l'extérieur, compréhensible. Nous n'avons pas d'expérience, pas de tradition auxquelles avoir recours, rien qu'une mauvaise formation. Le plaisir peut-il remplacer la technique ? Ou bien allons-nous sombrer dans le marécage des paroles ? Nous, qui ne nous sommes exercés qu'au dialogue de Strindberg qui fonctionne de lui-même. Des acteurs et des actrices, accomplissant normalement leur travail, ont-ils la moindre possibilité d'exprimer la double souffrance de Gloucester, la voluptueuse colère de Kent, la folie simulée d'Edgar, la méchanceté démoniaque de Regan ?

Notre expédition avance sur la lande, la chaleur brûle, nous transpirons. Le soleil tombe soudain comme une pierre rougeoyante, les ténèbres deviennent impénétrables et nous comprenons que nous nous trouvons sur des touffes d'herbes qui flottent sur d'insondables profondeurs. Des jours et des jours et : voici enfin un instant de vérité, un point fixe, maintenant nous pouvons enfin être calmement méthodiques. D'ici à là, il y a deux mètres et dix-sept centimètres, c'est noté. Il vaut mieux mesurer encore une fois. Et voici qu'on trouve quatorze mille mètres.

Spectateurs, metteur en scène, acteur, critique. Chacun voit son roi Lear, vaguement, faussement saisissable par l'intuition et le sentiment. Toute tentative pour le décrire est vouée à l'échec et néanmoins fascinante. S'il vous plaît. Jouons ensemble à clarifier les notions. Certains tournent leur nez vers le nord-ouest et ils prophétisent contre le soleil, d'autres ferment les yeux, ils baissent leur menton vers leur poitrine et ils marmonnent en direction du sud. Qui décrit le mieux le quatuor à cordes de Beethoven, en si majeur, opus 130, troisième mouvement, Andante con moto, ma non troppo ? Pouvons-nous lire, pouvons-nous entendre ? Moi, je trouve qu'il est bien. Un peu répétitif. Mais bien ! Macrocosme, inversion, contrepoint, structuré, dialectique, mimétique. Plus vite ou plus lentement ? Plus vite et plus lentement ? Bien qu'au fond plus structuré. J'ai été ému à en pleurer, je pensais qu'il était sourd, le salaud. Décrire la musique, c'est féérique, les vibrations de la note touchent le sentiment. Décrire le théâtre, c'est, paraît-il, possible, car on dit que la raison comprend la parole. Eh ben !

Ibsen et ses menteurs, Strindberg et ses tremblements de terre, la fureur de Molière, glissant sur de traîtres alexandrins, les continents de Shakespeare. Eh ben! Je préfère les tenants de l'absurde, les à la mode, les malins: on peut tout prévoir, c'est facile à répéter et ça vous chatouille l'esprit à tout petits coups de pied, du fast-food pour Impatients.

Maintenant, mon cher, mon très cher ami, je te prends par le bras et je te secoue avec ménagement, est-ce que tu m'entends? Ces mots tu les as dits tous les jours, plusieurs fois par jour. Tu devrais justement savoir que ces mots font appel à ton expérience. Ils ont été formés avec peine ou avec volupté, à une vitesse vertigineuse ou lentement. Et maintenant, je te secoue le bras: tu te rends compte, je me rends compte, je comprends, tu comprends, quel triomphe, la journée n'a pas été vaine, nos vies hésitantes ont tout à coup trouvé un sens et une coloration. Tout à coup, la veule fornication est devenue amour. Eh ben, ça alors! ça alors!

Ingmar Bergman, Laterna Magica. Gallimard, Folio

Matthias Langhoff, 1986

Fonctionnement

D'un côté, Shakespeare, c'est très simple. Tout est dans le texte. Il n'y a qu'à le suivre. Toutes les actions sont là. Et les personnages disent tout. Ils donnent toutes les explications possibles : ils disent leur situation, leurs pensées, leurs sentiments... tout. Pourtant, à partir de cela, on ne peut pas ne pas se poser une foule de questions. Pourquoi un personnage est-il ainsi, pourquoi dit-il tout cela, pourquoi a-t-il ce sentiment ? Là, les choses se compliquent. Un jour on donne une réponse à ces questions. On est satisfait, ça colle. On peut jouer cela. Mais le jour d'après, on se rend compte que ce n'est pas juste. Il faut trouver une autre réponse, qui est le contraire de la précédente. Et le surlendemain, il en va de même... ça n'arrête jamais.

J'en suis presque sûr, maintenant : chercher ainsi des solutions, des réponses univoques aux questions que l'on ne peut pas ne pas se poser devant le texte de Shakespeare, c'est ça, l'erreur. Il faut conserver toutes les possibilités. Laisser les choses ouvertes. Pour le spectateur, comme pour les acteurs.

Shakespeare, c'est une vraie machine. Une machine qui produit de l'action. Car tout y est action : les pensées et les sentiments aussi. Tout y a une suite. Des conséquences tangibles. L'existence de cette machine, la manière dont elle fonctionne, c'est cela qui m'intéresse. On peut regarder une pièce de Shakespeare comme on regarde une machine en plein fonctionnement. Et, à partir de là, se poser des questions. Des questions qui ont un rapport avec notre vie. Se demander pourquoi cette vieille machine peut nous captiver, nous concerner.

Mais il ne faut pas confondre le fonctionnement et le questionnement. Les questions doivent venir après. Et rester ouvertes. Ce n'est pas au spectacle d'y donner des réponses. Il les suscite, les produit, c'est tout.

Brecht

J'ai commencé à travailler pour le théâtre au Berliner Ensemble. Il me reste certainement quelque chose de Brecht dans mon travail actuel. Je trouverais idiot de nier l'école dont on vient. Même si, aujourd'hui j'ai d'autres positions que celles du théâtre de Brecht, je me sens toujours issu de son école. Et je le sens d'autant plus, concrètement, en ce moment où je travaille sur Shakespeare. Toute la pratique de Brecht est un discours sur Shakespeare. Il a dit lui-même n'avoir construit un système de théâtre que pour pouvoir, un jour, jouer Shakespeare. Sa position, aujourd'hui, ne me semble plus juste – cette position qui consiste à chercher un système d'explication. Cela a abouti à créer, entre Shakespeare et lui, une distance qui est différente mais comparable à celle qui sépare de Shakespeare le théâtre psychologique. Mais dans la technique de Brecht, dans son travail concret avec les acteurs, il y a encore quelque chose d'essentiel, même en ce qui concerne Shakespeare. C'est un problème central : celui du rapport acteur-personnage. Sans doute Brecht lui a-t-il donné une réponse trop didactique. Mais il est le seul qui ait vraiment affronté ce problème : celui de la relation entre deux vies, la vie des personnages et celle des acteurs, notre vie.

Ses solutions, qui étaient peut-être valables pour lui, ne le sont plus pour nous. Mais la question reste. Aujourd'hui, il est trop facile d'être contre Brecht. En l'oubliant. Et en oubliant cette question centrale, qui se pose encore, pourtant. C'est pourquoi Brecht demeure très important pour moi.

La machine – « Lear », extraits d'une interview de Matthias Langhoff à Bernard Dort, février 1986, journal du TNS.

Pourquoi un chien vivrait-il,
un cheval, un rat,
Quand, toi, tu n'as plus de
souffle ?

Lear, Le Roi Lear, Acte V, scène 3.