

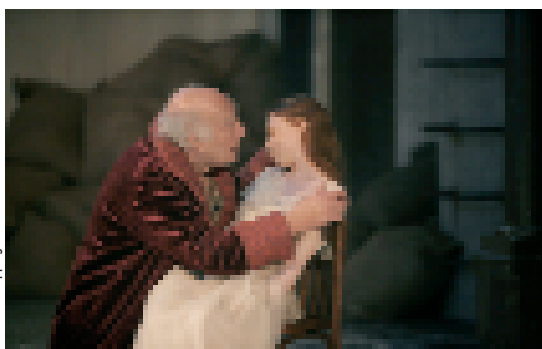
> Ateliers Berthier

13 janv. > 24 fév. 07

Le Roi Lear reprise

de WILLIAM SHAKESPEARE

mise en scène ANDRÉ ENGEL



© Marc Vanappelpghem

> Service des relations avec le public

scolaire et universitaire, associations d'étudiants

réservation : 01 44 85 40 39 – scolaires@theatre-odeon.fr

actions pédagogiques : 01 44 85 40 33 – elisabeth.pelon@theatre-odeon.fr

dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

> Tarif : 26€ (tarif unique)

> Durée du spectacle : 2h30 sans entracte

> Horaires

du mercredi au samedi à 20h, le dimanche à 15h

(relâche les lundis et mardis)

> Odéon-Théâtre de l'Europe

Ateliers Berthier

20m après le 8 bd Berthier – Paris 17^e

Métro / RER : Porte de Clichy

Le Roi Lear

de	William Shakespeare
mise en scène	André Engel
texte français	Jean-Michel Desprats
version scénique	André Engel, Dominique Muller
dramaturgie	Dominique Muller
scénographie	Nicky Rieti
lumières	André Diot
costumes	Chantal de la Coste-Messelière
son	Pipo Gomes
maquillages et coiffures	Paillette
avec	
Le Roi de France	Nicolas Bonnefoy
Le Duc d'Albany	Jean-Michel Cannone
Le Comte de Kent	Gérard Desarthe
Funiculi (Le Fou)	Jean-Paul Farré
Gloucester	Thierry Bosc remplace Jean-Claude Jay
Edgar	Jérôme Kircher (du 13 janv. au 4 fév.) Philippe Delmarle (du 7 fév. au 24 fév.)
Le Duc de Cornouailles	Gilles Kneusé
Le Duc de Bourgogne	Arnaud Lechien
Oswald	Lucien Marchal
Régane	Lisa Martino
Cordélia	Julie-Marie Parmentier
Lear	Michel Piccoli
Goneril	Anne Sée
Edmond	Gérard Watkins

et Pascal Alforchin, Gérard Cohen, Gilles Hollande, Renaud Leon, Jean-Laurent Parisot, Bernard Vergne, François Zani

Le Roi Lear

«Pour ne point pleurer, j'avais changé mon cœur en pierre. Eux pleuraient.»
Dante, *L'Enfer*

Le Roi Lear

› **Lear, ou la recherche de la base et du sommet.**

Lear, ou la recherche de la base et du sommet. Au plus haut du sommet, un roi. Au plus bas de la base, un bâtard. Le roi se tient au centre et au coeur du pays : le bâtard a grandi à l'ombre et à l'étranger. Un jour, le roi déchire son royaume et jette sa couronne à terre. Puis il sort. Et en sortant, il va rejoindre un ailleurs, un dehors, tel que nul roi n'en a encore connu. Quelque chose comme des ténèbres extérieures qui ressemblent peut-être au monde réel. Qu'est-ce à dire ? Est-ce possible ? Que s'est-il donc passé ?

Ce très vieux roi a commis une lourde erreur : il a voulu partager son pays entre ses trois filles en fonction de l'amour qu'elles lui exprimeraient. Il a donc organisé un concours public de piété filiale. Il l'a même truqué, pour que la cadette, qui est aussi sa préférée, obtienne à coup sûr le meilleur lot. Seulement voilà : Cordelia, justement parce qu'elle mérite de remporter haut la main ce concours d'amour, se comporte comme s'il s'agissait avant tout d'une épreuve de sincérité, ou pour mieux dire, comme si l'un n'allait pas sans l'autre. Cordelia ne répond donc pas à l'attente de son père. Du coup, le partage devient saccage. En quelques gestes foudroyants, explosifs, Lear la déshérite au profit de ses soeurs, bannit le fidèle Kent qui prenait sa défense, et ne conserve de son pouvoir que le titre de roi ainsi qu'une escorte avec laquelle il séjournera alternativement chez ses gendres.

Ainsi commence la tragédie dans laquelle, selon A. W. Schlegel, Shakespeare «est descendu [...] au plus profond de la pitié». L'ouverture paraît d'abord aussi franche et claire qu'une moralité du Moyen Age. Mais l'ordre médiéval jette ici, pour un instant à peine, ses tout derniers feux. L'aveuglement du vieux souverain devant la sincérité de sa fille bien-aimée, déchaînant autour de lui la cupidité, la sauvagerie, la bassesse et la cruauté la plus sinistre, le voue en effet à une errance et à une déchéance inouïes. Abandonné de presque tous, privé de toit, livré au délire, Lear devient le sujet d'une effroyable expérience. Comme si le souverain des anciens jours, qui trônait au sommet d'un cosmos ordonné, était sous nos yeux précipité dans le chaos des temps modernes – mais aussi, hors de tout sens, à la rencontre d'une condition mortelle à laquelle rien n'aura jamais été promis.

Lear croyait maîtriser l'expérience du dépouillement : errant sans abri dans la tempête, il finit par s'arracher ses vêtements avant de perdre la raison. Pendant ce temps, Edmond le bâtard veut passer du dehors au dedans, de l'ombre à la pleine lumière. Maintenant qu'il est de retour dans la demeure paternelle, il n'est pas question qu'il s'en laisse à nouveau chasser. Peut-être est-ce la cécité de Lear à l'égard de ses filles qui lui a suggéré, à lui le fils illégitime, qu'il pourrait bien exploiter à son profit l'aveuglement de son propre géniteur. Edmond veut surgir, grandir, s'ériger ; il veut entrer pour ne plus jamais sortir. Et de fait, il n'a pas son pareil pour occuper la scène familiale ou intime, dont il expulse au passage Edgar, son demi-frère, puis son père, accaparant toute la place. La nature, y compris la nature sociale et politique, a horreur du vide ; or la nature est justement la seule déesse qu'invoque Edmond. Aussi la retraite du vieux roi dégage-t-elle un espace vacant que le jeune ambitieux est fait pour occuper. Il s'y emploie donc - jusqu'au jour où il disparaît, emporté à son tour par sa propre puissance d'expansion, à la façon dont éclate une bulle.

.../...

Le Roi Lear

Lear et Edmond, qui ne se croisent qu'une seule fois et ne s'adressent jamais la parole, se tiennent donc l'un et l'autre sur le plateau d'une effrayante balance. La chute de l'un, l'ascension de l'autre, sont deux aspects d'un double mouvement : celui d'un sommet qui s'effondre et se dénude, celui d'une base qui enfle et se soulève. Entre les deux, le monde entier paraît fendu comme une plaie. Quelques destins, tant bien que mal, tentent d'en recoudre les deux bords ; il n'est pas sûr qu'ils y parviennent. André Engel, histoire de voir ce qu'il en est, songe depuis des années à tenter l'expérience *Lear*. Il a été sensible à cette double scène où s'inscrit l'intrigue, à ces deux pôles entre lesquels l'espace se déploie. Sa réflexion de metteur en scène se réglera sur cette intuition, au moins à titre de première hypothèse de travail. Après Büchner, après Horváth, Engel retrouve donc l'Odéon (où il jouit désormais d'un statut d'artiste associé) pour interroger et adapter Shakespeare à sa façon. L'essentiel de la distribution s'appuie sur le noyau de comédiens qui fit du *Jugement dernier* un triomphe public et critique ; quant au rôle-titre, il est confié à Michel Piccoli.

Daniel Loayza

Le Roi Lear

› Comme le sel (un ancien conte belge)

Il y avait une fois un roi qui avait trois filles. Il les aimait de tout son cœur et il leur demanda un jour : «Dites-moi un peu toutes les trois combien vous m'aimez.» «Je t'aime comme la terre aime le soleil», dit la première.

«Et moi, comme mes yeux aiment la lumière», dit la seconde.

«Et moi, comme le sel», répondit la troisième qui était sa bien-aimée.

Le roi se fâcha beaucoup, il répudia sa plus jeune fille et la chassa, même s'il l'avait aimée jusqu'alors plus que les autres.

«C'est inouï, s'écria-t-il, aimer son père comme le sel !» Quelque temps après, le roi donna un grand banquet. Le matin de ce jour-là, un jeune page se présenta aux cuisines du palais royal et dit à la cuisinière : «Tu ne me reconnais pas ?» – «Non» répondit la cuisinière. «Je suis la princesse répudiée» La cuisinière qui avait beaucoup regretté le sort malheureux de la fille du roi, lui demanda ce qu'elle pouvait bien faire pour elle. «Rien qu'une chose, dit la petite princesse, prépare tous les plats sans sel».

«Mais que dira le roi ?» — «C'est moi qui m'en occuperai. N'aie pas peur». La cuisinière fit ce que la petite princesse lui avait commandé de faire. Vous pouvez imaginer la colère du roi ! Il envoya aussitôt appeler la cuisinière, mais à sa place c'est sa plus jeune fille qui se présenta en lui disant : «Père, c'est de ma faute. J'ai voulu vous prouver que ma réponse n'avait été ni injuste ni impolie quand vous m'avez demandé combien je vous aimais. Notre vie a besoin du sel autant que la terre a besoin du soleil et que nos yeux de la lumière.»

Le roi reconnut alors qu'il avait été très cruel avec sa fille et qu'il avait fort mal compris le grand amour qu'elle lui portait. Il la serra dans ses bras, l'embrassa et lui dit : «C'est le jour le plus beau de ma vie.»

Le Roi Lear

«J'attendais le bonheur et le malheur est arrivé.»

¹ Et maintenant!... je suis la risée de plus jeunes que moi,
De ceux dont je dédaignais de mettre les pères
Parmi les chiens de mon troupeau.

² Mais à quoi me servirait la force de leurs mains?
Ils sont incapables d'atteindre la vieillesse.

³ Desséchés par la misère et la faim,
Ils fuient dans les lieux arides,
Depuis longtemps abandonnés et déserts;

⁴ Ils arrachent près des arbrisseaux les herbes sauvages,
Et ils n'ont pour pain que la racine des genêts.

⁵ On les chasse du milieu des hommes,
On crie après eux comme après des voleurs.

⁶ Ils habitent dans d'affreuses vallées,
Dans les cavernes de la terre et dans les rochers;

⁷ Ils hurlent parmi les buissons,
Ils se rassemblent sous les ronces.

⁸ Etes vils et méprisés,
On les repousse du pays.

⁹ Et maintenant, je suis l'objet de leurs chansons,
Je suis en butte à leurs propos.

¹⁰ Ils ont horreur de moi, ils se détournent,
Ils me crachent au visage.

¹¹ Ils n'ont plus de retenue et ils m'humilient,
Ils rejettent tout frein devant moi.

¹² Ces misérables se lèvent à ma droite et me poussent les pieds,
Ils se fraient contre moi des sentiers pour ma ruine;

¹³ Ils détruisent mon propre sentier et travaillent à ma perte,
Eux à qui personne ne viendrait en aide;

¹⁴ Ils arrivent comme par une large brèche,
Ils se précipitent sous les craquements.

¹⁵ Les terreurs m'assiègent,
Ma gloire est emportée comme par le vent,
Mon bonheur a passé comme un nuage.

.../...

Le Roi Lear

16 Et maintenant, mon âme s'épanche en mon sein,
Les jours de la souffrance m'ont saisi.

17 La nuit me perce et m'arrache les os,
La douleur qui me ronge ne se donne aucun repos,

18 Par la violence du mal mon vêtement perd sa forme,
Il se colle à mon corps comme ma tunique.

19 Dieu m'a jeté dans la boue,
Et je ressemble à la poussière et à la cendre.

20 Je crie vers toi, et tu ne me réponds pas;
Je me tiens debout, et tu me lances ton regard.

21 Tu deviens cruel contre moi,
Tu me combats avec la force de ta main.

22 Tu me soulèves, tu me fais voler au-dessus du vent,
Et tu m'anéantis au bruit de la tempête.

23 Car, je le sais, tu me mènes à la mort,
Au rendez-vous de tous les vivants.

24 Mais celui qui va périr n'étend-il pas les mains?
Celui qui est dans le malheur n'implore-t-il pas du secours?

25 N'avais-je pas des larmes pour l'infortuné?
Mon coeur n'avait-il pas pitié de l'indigent?

26 J'attendais le bonheur, et le malheur est arrivé;
J'espérais la lumière, et les ténèbres sont venues.

27 Mes entrailles bouillonnent sans relâche,
Les jours de la calamité m'ont surpris.

28 Je marche noirci, mais non par le soleil;
Je me lève en pleine assemblée, et je crie.

29 Je suis devenu le frère des chacals,
Le compagnon des autruches.

30 Ma peau noircit et tombe,
Mes os brûlent et se dessèchent.

31 Ma harpe n'est plus qu'un instrument de deuil,
Et mon chalumeau ne peut rendre que des sons plaintifs.

Livre de Job, chapitre 30

Sommaire

> 1 Le Roi Lear, roi déchu

1 La légende d'un roi saxon	page 10
2 Un contexte politique, l'union des royaumes sous Jacques 1 ^{er}	page 12
3 Quelle est la valeur d'un roi ? par Daniel Loayza	page 13
4 Le paradoxe de Sorite	page 14

> 2 Le Roi Lear, père déchu

1 La scène du partage, la demande des preuves d'amour	
- Les signes de l'amour, par Daniel Loayza	page 15
- Un déni d'amour, par Stanley Cavell	page 16
- Freud, le thème des trois coffrets	page 18
2 L'insupportable mort de Cordélia	
- Preuve du désamour du roi, par Stanley Cavell	page 20
- Preuve du "pur amour" de Cordelia, Jacques Le Brun	page 22
3 Prolongements cosmologiques	
- L'amour comme force cosmique	page 23
- La tempête	page 24

> 3 Folies du Roi Lear

1 Folie du Roi Lear	
- La folie à la Renaissance	page 26
- La parole libérée de la folie par Anne Larue	page 28
- Une tragédie de l'homme nu par Richard Marientras	page 29
2 <i>The Fool</i>	
- Vérité du bouffon, Erasme, Mikhaïl Bakhtine	page 31
- <i>The Fool</i> , substitut de Cordélia, par Giorgio Strehler	page 32
3 Edgar	
- Le masque de la folie, Erasme	page 33
- Un masque qui colle à la peau, par Anne Larue	page 35
4 La folie sur scène, Anne Larue	page 36

> 4 Aventure des réécritures et traductions

1 Note sur la traduction des derniers mots du Roi Lear	
- Les derniers mots du Roi Lear	page 37
- Note sur la traduction	page 39
2 Historique des mises en scène-réécritures	page 42
3 Anthologie critique	page 44
4 Le Roi Lear : des expériences théâtrales et philosophiques, par Bernard Sobel	page 47
5 André Engel, biographie	page 49
6 Réflexions d'un metteur en scène..., André Engel	page 51

Le Roi Lear, roi déchu

› La légende d'un roi saxon

C'est chez Geoffroi de Monmouth que nous trouvons la version la plus ancienne (liée à la littérature bretonne) qui nous soit parvenue de l'histoire légendaire du Roi Lear et de ses trois filles, qui constitue l'intrigue essentielle de la tragédie de Shakespeare. Ce moine gallois du XII^{ème} siècle a donné une traduction latine du texte qui existait en ancienne langue saxonne. (...) Tous les spécialistes qui se sont occupés du problème du *Roi Lear* sont d'accord sur quatre auteurs : Holinshed, Spenser, l'auteur anonyme du *King Leir*, et John Higgins, en ce qui concerne l'histoire de Gloucester et de ses enfants, à savoir l'intrigue secondaire. C'est chez son chroniqueur préféré, Holinshed, que Shakespeare a trouvé une version abrégée tirée de Geoffroi :

«Leir, fils de Baldud, devint roi des Bretons en l'an 1305 à partir de la création du monde. Joas régnait alors sur Judas. Ce roi Leir était un prince fort noble, il gouvernait sa terre et ses sujets avec générosité. Il fonda la ville de Caerleir, aujourd'hui nommée Leicester, qui se dresse sur les bords du fleuve Sore. Il est écrit qu'il n'eut que trois filles de son épouse, du nom de Gonorille, Régane et Cordeilla, filles qu'il aimait profondément et en particulier Cordeilla, la plus jeune. Lorsque le dit Leir atteignit un âge avancé et qu'il commença à sentir le poids de toutes ses années, il jugea bon d'interpréter les sentiments que ses filles nourrissaient à son égard et de donner la préférence pour lui succéder à sa fille bien-aimée. Après quoi il demanda en premier lieu à Gonorille sa fille aînée combien elle l'aimait : prenant les dieux à témoin, celle-ci affirma qu'elle l'aimait plus que sa vie, qui à bon droit lui était chose très précieuse. Fort satisfait de cette réponse, le père s'adressa à sa cadette et lui demanda combien elle l'aimait : sa cadette répondit (accompagnant ces mots de grands serments) qu'elle l'aimait plus que sa langue ne pouvait le dire, et bien plus que tous les êtres de ce monde. Puis il fit amener sa plus jeune fille Cordeilla et lui demanda quel amour elle avait pour lui et celle-ci lui donna la réponse suivante: «Je sais le grand amour et le zèle paternel dont vous avez toujours fait preuve à mon égard (c'est pourquoi je ne peux vous répondre que sincèrement et selon ma conscience) et j'affirme donc vous avoir toujours aimé et vous aimer toujours (tant que je vivrai) comme un père naturel. Et si vous désirez mieux comprendre l'amour que je vous porte, soyez assuré que vous êtes digne d'être aimé autant que vous m'aimez et c'est ainsi que je vous aime et guère davantage.» Peu satisfait de cette réponse, le père maria ses filles aînées, la première avec Heiniuns duc de Cornouaille et l'autre avec Maglanus duc d'Ecosse et ordonna et voulut que son royaume fût partagé entre elles à sa mort et que la moitié de la terre fût aussitôt remise entre leurs mains mais il ne réserva rien à sa fille Cordeilla.»

Le récit de Holinshed se poursuit avec l'arrivée en Angleterre d'Aganippus, prince de la Gaule, qui s'appelle France maintenant, pour demander la main de Cordeilla dont il a appris l'histoire et qu'il épouse sans dot. Les Ducs se révoltent contre Leir et le privent de son royaume, déclarant qu'il doit vivre de la somme qu'ils ont décidé de lui attribuer pour l'entretien de son entourage — Par la suite, les deux filles «semblaient croire que tout ce que leur père avait était de trop et que ce n'était jamais assez peu. C'est ainsi que, allant de l'une à l'autre, Leir en fut réduit à un état de misère et de gêne telle qu'il arrivait à peine à garder un serviteur à son service». Leir se rend alors en France où Cordeilla et son mari l'accueillent avec joie et préparent une expédition, débarquent en Angleterre avec une armée, battent les ducs et les tuent pour rétablir Leir sur son trône.

.../...

Le Roi Lear, roi déchu

Après la mort de son père, Cordeilla lui succède et règne dans la justice pendant cinq ans. Cependant son mari meurt, les enfants de Régane et Gonerille la font prisonnière, ils la mettent dans un cachot où «elle se suicide, désespérant de jamais retrouver la liberté».

Dans son poème *La Reine des fées* (livre II chant X), Spenser raconte brièvement la même histoire avec quelques variantes. Notons que la division du royaume est déjà établie avant les réponses (comme chez Shakespeare) et que le nom de la fille la plus jeune apparaît pour la première fois sous la forme que Shakespeare a choisie, à savoir Cordelia. Spenser spécifie la manière dont Cordelia se suicide : en se pendant. C'est encore en vers que Higgins nous raconte son *Miroir pour magistrats*, ensemble de «tragédies narratives» dont le but est d'instruire. C'est Cordelia elle-même qui raconte son histoire d'une manière plus détaillée que chez Spenser, mais sans changer l'évolution et la signification des événements qui semblent pauvres et plats.

(...)

Enfin, *La vraie Chronique du Roi Leir* publiée en 1605, puisqu'il s'agit là d'une tragédie, est sans doute la même pièce, d'auteur inconnu, qui fut jouée au Rose Theatre en avril 1594 pendant une saison peu propice. (...) Il n'y a aucune trace de la mort de Cordelia ni de l'histoire de Gloucester. Leir n'est pas si vieux que le héros shakespearien. Il n'y a pas la scène de la tempête, Leir ne devient pas fou et retrouve finalement son trône.

Pour l'intrigue secondaire, Shakespeare s'est inspiré de l'*Arcadie* de Sidney où l'on trouve une histoire dont le titre est «L'état pitoyable et l'histoire du roi cruel de Paphlagonie, et de son bon fils, racontée tout d'abord par son fils, ensuite par son père aveugle». «Deux princes de la Galitie se réfugièrent dans une grotte au cours d'une tempête. C'est là qu'ils virent un vieillard et un jeune homme qui avait à peine atteint sa majorité, tous deux pauvrement vêtus et exposés aux intempéries ; le vieillard était aveugle et le jeune homme le conduisait : cependant, malgré leur misère, chez tous les deux semblait affleurer une sorte de noblesse qui contrastait avec les tourments». Après les avoir écoutés quelque peu, les deux Princes se découvrent et le jeune homme leur raconte que «ce vieillard (que je conduis) était récemment Prince de ce pays de Paphlagonie et la dureté de coeur et l'ingratitude de l'un de ses enfants le dépouillèrent non seulement de son royaume mais même de ses yeux... c'est pour cette raison, pour cette manière de se comporter contre nature, qu'il en est arrivé à éprouver une douleur si grande qu'il vient de me demander encore une fois de le conduire au sommet de cette falaise et de le jeter de là-haut dans l'abîme de la mort». Le vieillard explique alors que son fils n'a raconté qu'une partie de son histoire, que le fils qui l'a aveuglé était en réalité un bâtard et qu'il avait tout pour monter son père contre son fils légitime.

(...)

L'originalité de Shakespeare, c'est d'avoir refusé le dénouement heureux ; c'est d'avoir éliminé l'épilogue inutile du suicide de Cordelia ; c'est d'avoir magistralement mêlé l'histoire de Lear et l'histoire de Gloucester ; d'avoir créé le personnage du *Fool*, le bouffon de Lear qui doit faire le fou par profession. (...)

Jean Dubu, Revue du *Piccolo Teatro*, 1972, p 35-46.

Le Roi Lear, roi déchu

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

Le Roi Lear (*écrite en 1604, montée en 1606*) est la première tragédie écrite et montée par 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'Ecosse. Le nouveau roi adopte la troupe de Shakespeare qui devient les King's men.

Or, celui qui par le jeu des successions est devenu le chef des deux Etats (Ecosse 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. Car 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. (...)

Il existe un péché des rois, qui est de refuser de régner. (...) L'onction de Westminster, à la différence du serment d'Edimbourg, vaut l'onction sacerdotale : *tu es rex in aeternum*.

Angelo Dallagiacomà, «de Leir à Lear : mise en texte et mise en scène d'une légende et d'une politique»
in *Du texte à la scène, langage du théâtre*, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare, 1982

Le Roi Lear, roi déchu

› **Quelle est la valeur d'un roi ?**

(...) Combien de chevaliers faut-il pour composer l'escorte d'un Roi ? On songe à la question que Lear adressait au Duc de Bourgogne : quelle est la dot minimale qu'il exigerait pour épouser Cordélia ? Rien, est-ce encore une dot ? Le Roi de France n'a pour sa part aucun mal à résoudre le paradoxe, puisqu'à ses yeux la valeur de Cordélia n'est pas liée à celle de sa dot. Mais Lear a montré quelques instants plus tôt à quel point l'amour ou la valeur sont inséparables pour lui d'une expression quantitative. Il n'est donc pas étonnant qu'il ne se soit réservé le titre de Roi qu'avec une suite de cent chevaliers. Que reste-t-il donc de sa royauté à mesure que cette suite est réduite à rien ?

S'il est vrai, comme le soutient le Roi de France, que Cordélia «est à elle-même sa propre dot», la royauté de Lear ne devrait pas être affectée par une diminution de son escorte. Ou tout au moins faudrait-il dire que le nombre exact de chevaliers composant une suite royale ne peut être déterminé que par un Roi. Mais dès lors que le Roi lui-même a divisé son royaume pour s'en dépouiller et ne se réserver quasiment qu'un titre, il démontre que sa royauté n'est pas fonction de son autorité effective, de ses possessions, ou de ses revenus, et invite à pousser jusqu'au bout la logique du dénuement. Peu importe alors que Lear mesure encore sa royauté à la présence d'une suite : il fait preuve d'inconséquence, voilà tout. Ou à la rigueur, s'il lui en faut une, rien n'interdit de la réduire, degré par degré : elle n'en reste pas moins royale, même si elle ne constitue plus qu'un ensemble vide, «rien». Ce n'est donc pas par hasard que Régane et Goneril donnent du «my lord» à Lear au moment même où elles achèvent de le dépouiller - pourvu qu'il lui reste le titre, l'essentiel est préservé.

Dans ces conditions, en effet, quel besoin Lear a-t-il d'un seul homme à son service ? C'est que sa royauté est essentielle à son identité. D'un strict point de vue utilitaire, sa suite ne devrait effectivement servir à rien. Mais comment faire comprendre à ses filles que le besoin satisfait par l'existence d'une suite superflue n'a rien de superflu, puisqu'il y va pour lui de son identité ? S'il suffit de satisfaire les seuls besoins naturels et nécessaires, «la vie de l'homme ne vaut pas plus que celle des bêtes», celle d'un organisme animal auquel n'est reconnue aucune dignité. Il est donc naturel pour l'homme en tant que tel d'exiger la satisfaction de certains besoins non-nécessaires (le théâtre n'est qu'un exemple parmi d'autres), et d'exiger que lui soit reconnu le droit à de tels besoins. Or une telle reconnaissance consiste précisément à les satisfaire. Il y a un superflu indispensable, un supplément inutile et pourtant exigible, s'il faut qu'il y ait une nature humaine. (...)

Daniel Loayza, Postface au *Roi Lear*, Paris, A Propos, 2005

Le Roi Lear, roi déchu

› Le Paradoxe du Sorite

La nature ne nous a pas accordé la connaissance des limites qui nous permettraient de décider, dans n'importe quel cas, jusqu'où nous pouvons aller. Et il n'en va pas seulement ainsi avec le tas de grain dont [ce raisonnement] tire son nom [de 'sorite']. Pour peu qu'on nous demande pas à pas s'il y a là richesse ou pauvreté, célébrité ou obscurité, grand ou petit nombre, grandeur ou petitesse, longueur ou brièveté, largeur ou étroitesse, il n'est rien à propos de quoi nous puissions dire combien il faut ajouter ou soustraire avant de donner une réponse déterminée.

Cicéron - *Académiques*, 2.92

En vertu de ce qu'exige cette analogie, il ne doit pas exister dans le monde une chose telle qu'un tas de grains, une masse ou une satiété, ni une montagne ou un grand amour, ni une rangée, ni un vent fort, ni une cité, ni rien d'autre dont le nom ou l'idée permet de savoir que cela enveloppe un certain degré d'extension ou de multiplicité, comme la vague, la pleine mer, un troupeau de moutons ou de boeufs, la nation ou la foule. En outre, le doute et la confusion introduits par l'analogie mènent à des contradictions de fait dans le passage de l'homme d'une étape à l'autre de sa vie, ainsi que dans les changements de temps et les changements de saisons. Car dans le cas du garçon, on est dans l'incertitude et dans le doute quant à l'instant où s'opère effectivement son passage de l'enfance à l'adolescence, dans le cas du jeune homme quant à l'instant où il entre dans l'âge adulte, et dans le cas de l'homme fait, quant au début de sa vieillesse. [...] Dites-moi, pensez-vous qu'un seul grain de blé soit un tas? Vous dites que non. Je dis alors : et que dites-vous de 2 grains ? Car j'ai l'intention de vous poser mes questions progressivement, et si vous n'admettez pas que 2 grains soient un tas, je vous demanderai alors ce qu'il en est avec 3 grains, puis je poursuivrai mon interrogatoire avec 4 grains, puis 5, puis 6 et 7 et 8, et je pense que vous direz que dans aucun cas l'on n'obtient un tas. 9, 10, et 11 ne font pas un tas non plus.

Galien - *De l'expérience médicale*, 16.1 - 17.3

Le Roi Lear, père déchu

I La scène du partage, la demande des preuves d'amour

Le Roi Lear s'ouvre ou presque sur une scène terrible et fascinante : un roi abdique avant d'avoir vu la mort venir, et brise ainsi un tabou politique. Mais à cette transgression que Freud analyse comme un refus de la vieillesse et de la mort, comme un désir de se soustraire au temporel et au monde, le roi ajoute une seconde dérive, et abdique sans le savoir son statut de père. Il demande à ses trois filles des preuves d'amour, qui en seraient autant de déclarations. Aux hyperboles rhétoriques doit venir répondre un don en nature, matériel, d'un tiers du royaume, un tiers à géométrie variable, plus ou moins opulent... Ce troc fausse les déclarations, et Cordélia, choisissant de ne pas dévoyer son amour, se tait. Sur ce silence d'amour se déchaîne le drame. C'est sur ce silence de Cordélia, qui pose le problème de l'expression de l'amour au cœur de la pièce, que nous allons nous interroger.

› Les signes de l'amour

*La paternité est une relation avec un étranger qui, tout en étant autrui, est moi.
La relation du moi avec un moi-même qui est cependant étranger à moi.
Emmanuel Levinas - Ethique et infini*

L'amour n'a pas de signe propre, mais l'amour ne peut pas le savoir. L'amour ne cesse de travailler à obtenir un signe sûr et définitif comme un dernier mot, sans jamais pouvoir s'en satisfaire; il ne cesse de produire des motifs qui le justifieraient et lui apporteraient le repos de la certitude, mais sans jamais pouvoir les obtenir de sa place autrement qu'à l'aveugle, maladroitement, révoquant en doute les signes sur lesquels il voudrait compter. Aussi l'amour ne peut-il d'abord être sûr que de la seule déception. Pourquoi donc Lear devrait-il savoir que l'amour de Cordélia n'a pas d'autre mesure que le sien ? Et si son amour est immense, pourquoi la paternité devrait-elle suffire à en rendre compte ? Qu'est-ce d'ailleurs qu'un amour dont on peut rendre compte ? Peut-être Lear a-t-il besoin, en ce jour qui est aussi celui où sa fille choisit son époux, de ne pas s'entendre rappeler qu'il est père, pour en jouer le rôle d'autant plus glorieusement; car il se peut que l'altérité de Cordélia, chair de sa chair, lui soit plus difficile à reconnaître que toute autre, et qu'il lui reste encore à apprendre le partage radical que trace aussi le lien de paternité : comme le soulignait Freud, un tel apprentissage ne peut s'achever que dans le consentement à sa propre mort. Peut-être le vieux Roi a-t-il besoin une dernière fois en ce jour plus qu'en tout autre de s'aveugler sur sa propre passion, et aspire-t-il obscurément à surprendre, dans les paroles de sa fille, la formule apocalyptique d'un amour plus que filial, sans nom et sans cause, une folie qui excuserait la sienne et autoriserait sa préférence aux yeux du monde. Sa colère est à la mesure de cette folie, de sa déception et de sa honte. (...)

Daniel Loayza, postface au *Roi Lear*, édition A propos, 2004

Le Roi Lear, père déchu

› Un déni d'amour

L'un des problèmes les plus controversés de la pièce est celui de la nature des motivations de Lear dans la scène d'ouverture, c'est-à-dire l'abdication. Les interprétations classiques s'ordonnent autour des trois thèmes suivants : Lear est sénile, Lear est puéril, Lear est incompréhensible à l'aune des critères ordinaires car cette scène a un aspect rituel (ou de conte de fées) qui sert de prémices à la tragédie. (...) Mon hypothèse est que le comportement de Lear dans cette scène qui enclenche la tragédie s'explique par les mêmes motivations qui président au déroulement de la tragédie toute entière, depuis la scène précédant l'abdication jusqu'au dénouement, en passant par l'orage, la scène où Gloucester est devenu aveugle, et les occasions manquées de réconciliations : c'est d'un bout à l'autre de la pièce, le même souci d'éviter la reconnaissance, la honte de se voir mis à nu, la crainte d'avoir à se révéler.

Dans le *Roi Lear*, la honte est première, entraînant dans son sillage fureur et folie. Si Lear devient fou, ce n'est pas d'avoir été furieux mais parce que sa honte est responsable du fait que sa fureur s'est trompée d'objet.

Il faut, avant tout, s'interdire de plaquer les interprétations traditionnelles sur les premiers événements de la pièce. Lear puéril ? Lear sénile ? L'homme qui tient le discours de Lear possède, même s'il ne le contrôle pas parfaitement, un esprit de forte envergure ; et l'éclipse de la folie corrobore l'intelligence du personnage, non pas tant parce que les paroles dites sous l'emprise de la folie sont le fruit d'une intelligence affirmée que parce que la nature même de cette folie, de cette mélancolie, de ces bizarreries et de cette intarissable invention dénote, en fait et selon la pensée de la Renaissance, le génie ; c'est l'échappatoire réservée aux seuls esprits éminents. Comment comprendre, dans ces conditions, qu'un esprit de cette trempe puisse sérieusement croire que, dans la scène du début, Goneril et Régane offrent véritablement une preuve d'amour, à la mesure de ce que leur père représente pour elles, et que, parallèlement, Cordélia lui refuse ce don ?

(...) Pour certains esprits, la torture morale absolue est d'être aimé en sachant qu'on ne peut répondre par l'amour.

C'est ainsi que je comprends la scène du début entre Lear et ses trois filles : il sait qu'il paie pour obtenir ce qu'il veut et ce qu'il veut — du moins, une partie de lui le veut — est exactement ce qu'on peut acheter en pareil cas : 1) un amour faux, 2) une expression publique de l'amour. En réalité, il veut quelque chose qu'il n'ait pas à rembourser en nature, quelque chose que le partage de ses biens peut payer en totalité. Cordelia fait peser sur lui une double menace : celle de dévoiler un plan qui vise à répondre à un amour faux par une absence d'amour et celle de révéler que ce plan est motivé par la terreur d'être aimé, d'avoir besoin d'amour.

En réaction aux interprétations ultra-sentimentales et ultra-chrétiennes du personnage de Cordélia, les commentateurs se sont efforcés de lui attribuer une certaine responsabilité dans l'origine de la tragédie en montrant qu'elle fait preuve d'une obstination et d'une dureté qui apparentent sa conduite à celle qu'adopteront ses soeurs plus tard. Cette interprétation de la complicité de Cordélia est à la fois excessive et insuffisante.

.../...

Le Roi Lear, père déchu

(...)

Cordélia répond : «Rien, père» Je ne nie pas que cette réponse peut apparaître comme un défi, tout comme la réplique qui suit : «Vous m'avez engendrée, élevée, aimée» Cordélia se sent outragée, violée ; son esprit se brouille ; elle est si jeune. Lear la torture ; non content de réclamer le gage de piété filiale qu'elle veut bien lui donner, il la force à se joindre à lui pour trahir ou falsifier publiquement cette même piété. (La conduite ambiguë de Lear, qui veut à la fois ouvrir et fermer la bouche de sa fille, témoigne du caractère «ordinaire» et totalement vraisemblable de cette scène par rapport à ce qu'on sait de l'amour parental qui oscille entre l'absorption et le rejet de sa progéniture, entre l'incitation à une révolte que les enfants n'ont pas su mener et le châtement pour l'avoir tentée) Il est possible que le viol perpétré par Lear agit sur elle comme un déclic ; son ressentiment lui fournit des mots et c'est le père impudent et traître qu'elle veut atteindre quand elle abdique son amour :

Si, par chance, je me marie,

Le seigneur dont la main recevra ma foi emportera

Avec lui la moitié de mon amour.

(I, I, 100-102)

Stanley Cavell, *Le déni de savoir*, Paris, Seuil, 1993, p. 102-103

Le Roi Lear, père déchu

› Sigmund Freud, «Le thème des trois coffrets»

Deux scènes de Shakespeare, l'une gaie, l'autre triste, m'ont donné récemment 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. (...) 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. (...) 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 *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'elle sauront lui manifester. Les deux aînées, Gonéril 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 leur 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 ?

(...)

Les trois femmes, dont la troisième 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 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 les trois sœurs comme ses filles.

(...)

Il pourra paraître surprenant que cette troisième femme, si parfaite, possède, dans bien des cas, d'autres particularités. (...) Cordélia se fait indistincte, peu apparente, comme le plomb [cf. *Le Marchand de Venise*] ; elle reste muette, elle «aime et se tait»

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. (...)

Nous trouverions certes, dans les contes, d'autres preuves encore de ce que le mutisme doit être compris comme une représentation de la mort [cf. *Les douze frères, Les six cygnes*]. Et si nous en croyons ces indices, alors la troisième des sœurs entre lesquelles choisir sera une morte. Mais elle peut être encore autre chose, à savoir : la mort elle-même, la déesse de la Mort. Grâce à un déplacement assez fréquent, les qualités qu'une divinité octroie aux hommes lui sont attribuées à elle-même. Ce déplacement nous surprendra d'autant moins chez la déesse de la mort que, dans la conception et la représentation modernes qui sont ici devancées, la mort elle-même est une personne morte.

Cependant, si la troisième des sœurs est la déesse de la Mort, nous connaissons ces sœurs ! Ce sont les sœurs

.../...

Le Roi Lear, père déchu

symbolisant la Destinée, les Moires, ou Parques, ou Nornes, dont la troisième s'appelle Atropos, l'Inexorable.

(...)

La troisième des sœurs est la déesse de la Mort, la mort elle-même, mais dans le choix de Pâris elle est la déesse de l'Amour, (...), chez Lear, la seule fille fidèle ! Peut-on imaginer contradiction plus flagrante ? Mais peut-être cette invraisemblable surenchère est-elle tout près d'être comprise... Et elle a réellement lieu chaque fois où, dans notre thème, le choix entre les femmes est libre et qu'en même temps ce choix doit tomber sur la mort, que pourtant nul ne choisit, dont on devient la proie par le destin seul.

Or, des contradictions d'une certaine nature, des remplacements par le plus absolu contraire n'offrent pas au travail d'interprétation analytique de sérieuses difficultés. (...) L'homme use de l'activité de son imagination pour satisfaire ceux de ses désirs que la réalité frustre. C'est ainsi que son imagination s'éleva contre la constatation personnifiée dans le mythe des Moires, et qu'il créa le mythe, dérivé de celui des Moires, dans lequel la déesse de la Mort est remplacée par la déesse de l'Amour ou par des figurations humaines qui lui ressemblent. (...) Et cette substitution n'était nullement difficile ; elle était préparée par une vieille ambivalence (...). Les grandes déesses, mères des peuples orientaux, semblent aussi toutes avoir été aussi bien créatrices que destructrices, déesses de la Vie et de la Génération aussi bien que déesses de la Mort.(...)

Lear n'est pas seulement un vieillard, c'est 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. (...) 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.

(...) On pourrait dire que ce sont les trois inévitables relations de l'homme à la femme qui sont ici représentées : voici la génératrice, la compagne et la destructrice. Ou bien les trois formes sous lesquelles se présente, au cours de la vie, l'image même de la mère : la mère elle-même, l'amante que l'homme choisit à l'image de celle-ci, et finalement la Terre-Mère qui le reprend à nouveau. Mais le vieil homme cherche vainement à ressaisir l'amour de la femme tel qu'il le reçut d'abord de sa mère ; seule la troisième des filles du Destin, la silencieuse déesse de la Mort, le recueillera dans ses bras.

Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris NRF, Gallimard, 1933, p. 87-105

Le Roi Lear, père déchu

II L'insupportable mort de Cordélia

› La mort de Cordélia, preuve du désamour du roi

Le Dr. Johnson¹ a raison et sa position témoigne à la fois d'une plus grande honnêteté et d'une plus grande sensibilité : la mort de Cordélia est tellement révoltante que, si nous le pouvions, nous nous en passerions. Mais puisque la mort de Cordélia nous est effectivement donnée à voir, la question qui s'impose est celle-ci : pourquoi meurt-elle ? Mais ce n'est pas en s'interrogeant sur le sens de sa mort (le sens de la mort du Christ est d'assurer le salut des pécheurs) qu'on répondra à cette question, mais plutôt en demandant : qu'est-ce qui a tué Cordélia ? (nous avons tué le Christ parce que son message était intolérable).

La première tirade de Lear dans la scène finale n'est pas la correction mais la répétition de la stratégie mise en oeuvre dans la première scène, tout au plus une nouvelle tactique pour le même jeu avec, toujours, le souci de gagner ; cette tactique est aussi désastreuse que l'autre.

CORD. : *Ne verrons-nous point ces filles et ces soeurs?*

LEAR : *Non, non, trois fois non !*

(V, III, 7-8)

Il ne peut toujours pas regarder en face ce qu'il a fait ; et cela veut dire, comme toujours, qu'il ne peut pas envisager d'être vu. Lear désire qu'on l'emprisonne avec Cordélia ; son amour est maintenant au grand jour ; les circonstances en ont décidé ainsi mais cet amour doit impérativement être caché, soustrait aux regards. (Ni Lear ni Cordélia ne semblent se douter que le soldat qui commande la garde est le fils de Gloucester ; ils croient ne pas être reconnus.) Lear continue à éprouver de la honte et le fantasme qui s'exprime dans cette tirade («Seuls, tous les deux, nous chanterons comme des oiseaux en cage») est le même que celui qu'il confie à la scène lors de sa première apparition et dont la frustration a suscité la fureur destructrice du personnage. A ce moment-là, Cordélia avait prononcé à son intention le serment de mariage («Je vous obéis, vous aime et vous honore entre tous») et, dans une large mesure, elle a partagé le fantasme de Lear au point de vouloir effacer d'un baiser le différend politique :

CORD.: *Fasse que pour ta guérison*

Ton remède soit pendu à mes lèvres.

(IV, vu, 26-27)

(Mais après cette abdication, quelle guérison pour Lear ? La prochaine fois qu'on entendra prononcer les mots «prendre» et «remède», ce sera pour annoncer la mort.) Geste fabuleux qui ne le cède en rien à ceux du début. Maintenant que la fin est proche, Lear répond au serment de Cordélia par une rhapsodie amoureuse et une invitation au voyage («... Ainsi sera notre vie : nous prierons, chanterons, conterons de vieilles légendes et verrons en riant les papillons dorés...»). Le fantasme qui s'exprime dans cette tirade est aussi riche de détails qu'un rêve éveillé, rêve de

.../...

¹ Cf dans ce dossier, 4-2 Anthologie critique, « Samuel Johnson », 1765.

Le Roi Lear, père déchu

bonheur pour Lear. Il a trouvé, à la fin, le moyen d'obtenir ce qu'il cherche depuis le commencement. La teneur du discours n'est pas : nous allons nous aimer bien que nous soyons en prison, mais : parce que nous serons cachés tous les deux, nous pourrions nous aimer. Lear a fini par accepter son amour, non pas en lui faisant une place dans le monde, mais en lui déniait toute pertinence au monde. Il ne renonce pas au monde en allant en prison, il fuit le monde pour jouir des plaisirs terrestres. L'image étonnante des «espions de Dieu» (V, III, 17) est loin d'être claire mais elle parachève, en quelque sorte, l'insistance mise sur l'idée de regarder sans être vu et consacre une forme d'intimité qui n'a besoin d'aucune réciprocité entre personnes réelles. Comme Gloucester en route pour Douvres, Lear anticipe l'appel du divin. L'expérience que Lear est en train de vivre n'est pas celle de la réconciliation entre un père et sa fille mais celle d'un mariage mystique.

Il est impossible, dans ces conditions, de comprendre les paroles de Lear :

*C'est sur de tels sacrifices, ma Cordélia,
Que les Dieux eux-mêmes versent leur encens.* (V, III, 20-21)

comme voulant dire que, pour lui, aller en prison avec Cordélia représente un sacrifice. Ces vers qui suivent de près son chant d'amour indiquent plutôt que c'est leur amour à tous deux qui a valeur de sacrifice ; comme si l'amour et la mort étaient indissociablement liés dans l'esprit de Lear, en particulier la mort conçue comme salaire ou geste propitiatoire en contrepartie de l'amour reçu ; mort de Lear, bien sûr, puisque reconnaître l'amour continue de lui apparaître comme la destruction de soi ; mort de Cordélia puisque, prenant acte enfin de l'amour qu'elle a pour lui, Lear doit aussi admettre ce qu'il savait depuis le début : son impuissance à assumer cet amour. C'est ici l'autre sacrifice consenti par Cordélia : l'amour sacrifié au secret.

(...)

La mort de Cordélia signifie que toute fausseté, tout déni de reconnaissance est inéluctablement démasqué. Dans l'ordre de l'esprit, dit Kierkegaard, la justice est absolue ; et heureusement, car si nous ne pouvions compter que sur la justice du monde, nous perdriions jusqu'à la notion même de justice et la vie humaine deviendrait insupportable. Kant gageait l'immortalité de l'âme sur le fait qu'ici-bas le bien ne coïncide pas avec le bonheur et que le maintien pour l'éternité de cette non-coïncidence est incompatible avec la santé morale de l'individu et donc l'existence de Dieu. Même si l'âme n'est pas tenue de se savoir immortelle pour être satisfaite, elle a, par contre, un besoin absolu de cohérence ; il lui faut savoir juger un monde qui consacre la réussite du mal et la déroute du bien et, surtout, ne pas oublier que, là où fleurit l'injustice, il n'y a pour elle aucun contentement. Tel est, me semble-t-il, le sujet de *La République* de Platon et c'est aussi un thème traditionnel de la tragédie.

Le thème qui lui fait pendant est l'idée que les conséquences de nos actions dépassent nos meilleures ou nos pires intentions. (...) Le sujet du *Roi Lear* n'est donc pas l'accomplissement du destin mais l'exercice de la responsabilité, y compris la responsabilité de notre destin.

Stanley Cavell, *Le déni de savoir*, Paris, Seuil, 1993, p. 112-113

Le Roi Lear, père déchu

› La mort de Cordélia comme preuve d'amour

Ai-je su t'aimer,

Ne sachant mourir ?

Yves Bonnefoy, «Un souci de toi», *Poèmes*, Gallimard, 2003.

A ces vers d'Yves Bonnefoy semblent avoir répondu tous ceux qui ont fait de leur mort le seul critère de la pureté, donc de la validité de leur amour. Au-delà de la mort pour l'objet aimé, la pure et nue destruction de celui qui aime devient l'ultime preuve de l'abolition du désir pour soi, de l'empire d'un désir enfin devenu pur, totalement absorbé dans son objet. Tel serait, dans son lien nécessaire avec la mort, l'inévitable destin d'un amour qui se veut conséquent.

Cependant, dans le christianisme ce lien prend une tout autre dimension dont l'excès, impensable pour le christianisme lui-même, fait reconnaître la vérité de l'amour ; et cela de deux façons : d'une part, en faisant de la mort d'un Fils la preuve de l'amour du père et le moyen de salut des autres fils ; d'autre part, en dessinant l'image future de récompenses, signe de l'amour et de la fidélité du Père et en donnant avec ces récompenses un inévitable objet au désir. L'exigence de pureté se trouve ainsi redoublée : ce n'est plus la mort commune qui assure cette pureté mais cette seconde et ultime mort éternelle, car tout objet, quel qu'il soit, du désir suscite retour sur soi donc propriété, récompense, au sens d'un échange fructueux, de l'amour.

La perte de celui qui aime est le triomphe du pur amour, la ruine de tout espoir et la destruction du sujet de l'amour viennent en place de récompense.

Jacques Le Brun, *Le Pur Amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002, p. 341-342

Le Roi Lear, père déchu

III Prolongements cosmologiques

› L'amour comme force cosmique

Si tout l'Univers ne tient que par certaines amoureuses compositions, si elles cessoient, l'ancien Abime reviendrait. Otant l'amour, tout est ruiné. C'est donc celui, qu'il faut conserver en son estre : c'est celui, qui fait multiplier les hommes, vivre ensemble, et perpétuer le monde, par l'amour et sollicitude qu'ils portent à leurs successeurs. Injurier cet Amour, l'outrager, qu'est-ce, sinon vouloir troubler et ruiner toutes choses ?

Louise Labé, *Débat de Folie et d'Amour*, Discours V.

¹⁷ Je vais t'annoncer un double discours. A un moment donné, l'Un se forma du Multiple ; en un autre moment, il se divisa et de l'Un sortit le Multiple. Il y a une double naissance des choses périssables et une double destruction. La réunion de toutes choses amène une génération à l'existence et la détruit ; l'autre croît et se dissipe quand les choses se séparent. Et ces choses ne cessent de changer continuellement de place, se réunissant toutes en une à un moment donné par l'effet de l'Amour, et portées à un autre moment en des directions diverses par la répulsion de la Haine. Ainsi, pour autant qu'il est dans leur nature de passer du Plusieurs à l'Un, et de devenir une fois encore Plusieurs quand l'Un est morcelé, elles entrent à l'existence, et leur vie ne dure pas. Mais, pour autant qu'elles ne cessent jamais d'échanger leurs places, dans cette mesure, elles sont toujours immobiles quand elles parcourent le cercle de l'existence.

Empédocle, fragment 17

Le Roi Lear, père déchu

› La tempête, signe d'une nature dénaturée

La Renaissance organise le monde selon la cosmologie d'Aristote qui distingue un monde supralunaire, monde des astres incorruptibles et parfaits aux mouvements fixes et réguliers, et le monde sublunaire, terrestre, lieu soumis à la corruption, à la génération et à la finitude. La classification opérée par Aristote entre les différents éléments de ces deux mondes est reprise au 16^{ème} siècle dans un contexte chrétien par l'image de la scala naturae, échelle de la nature, hiérarchie des êtres, de l'ange à la bête et au minéral, échelle qui relie ce monde et l'autre. C'est ainsi qu'un bouleversement de l'ordre naturel du monde tel que celui que provoque le partage scandaleux du Roi Lear, père dénaturé, et sa folie, prend des résonances cosmologiques.

Eh bien, selon Aristote, la nature est principe du mouvement et du repos pour la chose où il réside de manière principielle et non par accident. En effet, toutes les choses que nous voyons et qui ne sont le produit ni de la fortune, ni de la nécessité, qui ne sont pas divines et qui n'ont pas de cause de ce genre, portent le nom d'objets naturels et ont une nature qui leur est propre, comme la terre, le feu, l'air, les plantes, les animaux et en outre toutes ces choses qui adviennent, pluies, grêles, coups de foudre, ouragans, vents. Ces phénomènes, en effet, ont une origine : chacun d'eux n'existe pas de toute éternité et se produit à partir d'une origine.

Plutarque, *Opinions des philosophes*, 1,1 (tr. Lachenaud).

D'abord, le tonnerre ébranle l'azur du ciel parce que se heurtent dans leur vol élevé les nuages éthérés quand luttent les vents contraires.

Car ce fracas ne vient pas d'une zone sereine du ciel : où les nuages se rassemblent en bataillons plus denses, c'est là que le grondement au plus lourd murmure se forme. Par ailleurs, les nuages ne peuvent être aussi denses que les pierres ou le bois, ni aussi ténus que les brumes ou les fumées flottantes, car ils s'abattraient alors, entraînés par leur masse comme des pierres, ou se dissoudraient comme la fumée sans pouvoir retenir les neiges glacées ou les pluies de grêle. Leur fracas résonne sur les plaines du vaste monde comme une toile tendue au-dessus des grands théâtres claque parfois entre les mâts et les travées, et parfois, déchirée par les vents turbulents, la nuée furieuse imite le fracas d'un papier déchiré.

Lucrèce, *De la Nature*, VI, 96-112

.../...

Le Roi Lear, père déchu

Il y a entre la nature et la folie des liens étroits dans *Lear*. Le dérangement des esprits est le reflet du dérèglement de la nature. Le déchaînement de la tempête coïncide avec le passage chez Lear d'un type de folie à une autre. Jusqu'à la tempête, Lear est dit fou parce qu'aveugle et aveuglé par la passion, l'orgueil, la colère, l'intempérance, etc. Mais à partir de celle-ci, il franchit un nouveau cercle, il entre ouvertement dans la folie au sens psychiatrique du terme.

La tempête n'atteint que les valeurs vertueuses de la pièce : Lear, Kent, le Fou, Edgar. La nature est insensible à la justice. Au présage annonciateur de l'inversion de son ordre (les récentes éclipses du soleil) succède une perversion qui la met au service du mal, elle est ici l'alliée des enfants mauvais (Goneril, Regane, Edmund), elle favorise leurs projets. En ce sens, si la nature est synonyme de folie (la tempête dans le pays comme la tempête dans le cœur de Lear), c'est que la nature est devenue folle, dénaturée. En outre, la folie réduit à l'état de nature.»

André Green, «Lear ou les voix de la nature», extrait de *Critique*, janvier 1971, n° 284, p. 8-9

Folies du *Roi Lear*

I Folie du Roi Lear

› La folie à la Renaissance, entre marque du génie et démence

Le Problème XXX

La Renaissance médite et crée la notion de génie et l'associe à la Mélancolie. Le Problème XXX, que l'on attribue à Aristote, est un texte fondateur de cette réflexion. La folie apparaît ainsi comme bien proche du génie ; selon les mouvements de la bile, le mélancolique peut basculer à tout moment d'un état à l'autre. Mais est-ce là la folie du roi Lear ?

Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui concerne la philosophie, la science de l'état, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point d'être saisis par des maux dont la bile noire est l'origine, comme ce que racontent, parmi les récits concernant les héros, ceux qui sont consacrés à Heraklès ? (...) L'accès de folie dirigé contre ses enfants comme, avant sa disparition sur l'Oeta, l'éruption des ulcères, rendent cela manifeste.

(...)

Dans la nature, spontanément, existe un mélange d'une telle humeur, la bile noire ; c'est en effet un mélange du chaud et du froid. Car la nature est faite de ces deux composants. (...) Ceux qui [ont ce mélange] trop abondant et chaud sont menacés de folie (*manikoi*) et doués par nature, enclins à l'amour, facilement portés aux impulsions et aux désirs ; quelques uns aussi sont bavards plus que d'usage. Mais beaucoup, pour la raison que la chaleur se trouve proche du lieu de la pensée, sont saisis des maladies de la folie ou de l'enthousiasme.

Aristote, *Problème XXX*, trad.de J. Pigeaud, Rivages poche, 1988.

.../...

Folies du *Roi Lear*

Erasme, *L'Eloge de la folie*, distinction de deux types de folie

On peut ainsi penser que la folie de Lear n'est pas celle d'un mélancolique Hamlet (dont Edgar/Pauvre Tom peut apparaître comme un avatar) et que Shakespeare aborde dans le Roi Lear une sombre démente. Mais libère du coup aussi une nouvelle parole sur la scène du théâtre.

XXXVIII (...) En vérité, il y a deux formes de démente.

La première vient des Enfers, elle est envoyée par les Furies comme une punition, chaque fois qu'elles lâchent leurs serpents pour instiller dans le cœur des mortels la rage guerrière, la soif inassouissable de l'or, les amours dégradantes et coupables, le parricide, l'inceste, le sacrilège ou quelque autre peste analogue, mais aussi quand elles harcèlent hargneusement de leurs torches terrifiantes une âme consciente de sa mauvaïseté. La seconde forme de démente n'a rien à voir avec la précédente : elle procède de moi bien évidemment, et c'est un bien entre tous désirable. Elle apparaît toutes les fois qu'un délicieux égarement de l'esprit tout ensemble libère l'âme de ses angoisses torturantes, et fait qu'elle s'immerge dans la volupté protéiforme.

Erasme, *Eloge de la folie*, Paris, Babel, Actes Sud, 1994

Folies du *Roi Lear*

› La parole libérée de la folie

La chute de Lear est marquée par l'emprise du délire érotique, considéré par lui comme le point le plus bas des aspirations humaines. La composante érotique, dans le théâtre de Shakespeare, s'exprime souvent par le biais de la folie : Ophélie folle tient des propos qu'on n'attendrait point d'une vierge. Lear démasque toutes les blanches Ophélie du monde, les pures, les immaculées :

*Behold yond simp'ring dame,
Whose face between her forks presages snow ;
That minces virtue, and does shake the head
To hear of pleasure's name;*

*The fitchew nor the soiled horse goes to 't
With a more riotous appetite.*

*Regardez-moi cette mijaurée,
Dont le visage annonce la neige entre ses cuisses,
Qui fait la vertueuse, et qui hoche la tête
Au seul nom du plaisir ;*

*Ni le putois ni l'étalon fougueux ne s'y ruent
D'un plus furieux appétit.*

Le Roi Lear trouve dans l'affirmation sans équivoque des réalités sexuelles une force de dénonciation de l'hypocrisie sociale. Le Roi Lear épingle au passage la justice, l'autorité, les riches ; en apostrophant le Docteur et le Pasteur sur les secrets de leurs alcôves respectives, le Capitaine veut les contraindre à poser les masques Il en résulte la gêne qui suit une inconvenance : le fou, ici, est un « fool ». Il est celui qui dérange, et non un aliéné. De même Lear étale-t-il au grand jour le péché de Gloucester, sans le moindre ménagement. Il le traite d' «aveugle Cupidon», allusion directe à l'enseigne des bordels qui représentait poétiquement un amour aux yeux bandés. Gloucester est «adultère», c'est-à-dire luxurieux ; Lear n'a aucune indulgence pour son péché. Sous couvert de sa folie, il traite fort durement le vieil homme. Celui-ci, pourtant, est son double, comme lui père et comme lui trompé, mais une différence essentielle subsiste entre eux : Gloucester a osé plonger dans ces «ténèbres» que Lear contemple avec une horreur mêlée d'attirance.

Anne Larue, *Délire et tragédie*, Editions Interuniversitaires, 1995, p. 151-152

Folies du *Roi Lear*

› Le *Roi Lear*, tragédie de l'homme nu.

*La tragédie c'est assavoir une certaine [ou véridique] histoire
Dont de vieux livres nous gardent la mémoire
De qui connut grande prospérité
Et qui tomba de ce lieu élevé
Dans la calamité, et eut une fin misérable.
(...)*

*Je veux déplorer, sous forme de tragédie,
Le tourment de ceux qui connurent haute éminence
Et tombèrent si bas qu'il n'y eut pas de remède
Pour les relever de cette adversité
Vraiment, quand la fortune se prend à fuir,
Nul ne peut sa course retenir.
Que nul ne se fie à l'aveugle prospérité :
Instruisez-vous par des exemples anciens et véridiques.*

Chaucer, *Canterbury Tales*, v. 2770-2774 et 2788-2795

La tragédie, on le voit, c'est d'abord une histoire d'un certain type (*certeyn storie*), ou une histoire attestée : en tout cas, une narration. Narration exemplaire qui concerne les grands de ce monde – du monde réel, légendaire ou sacré – et qui relate leur chute. L'accent est mis sur la narration, sur ce qui s'est passé, sur ce qui est raconté, et qui se situe par conséquent dans le passé.

Cette histoire est celle d'un déclin ou d'une chute catastrophique, qui fait passer le héros de la grandeur à la plus extrême misère. Cette chute est *irréversible* : elle aboutit à un lieu d'où il n'y a pas de retour, elle conduit à une situation sans issue ni rachat.

(...)

La finitude humaine est en soi scandaleuse et inacceptable, mais une vie qui s'achève avant son terme fait éclater le scandale ; l'un des traits essentiels du tragique est que le destin qui fait s'abîmer le protagoniste le replace dans l'ordre naturel, mais au terme d'une immolation contre nature. L'âge ne fait rien à l'affaire : le roi Lear est vieux, très vieux mais il suffit qu'il doive pleurer sa fille, au lieu que ce soit sa fille qui le pleure, pour rendre sa mort intolérable, scandaleuse et tragique.

(...)

.../...

Folies du *Roi Lear*

Selon Northrop Frye, les tragédies de l'isolement ont pour héros des personnages qui s'écartent de la réalité sociale telle qu'elle est perçue et définie par ceux qui la personnifient : les hommes de l'ordre, dont la présence même impose l'idée que la société qu'ils dominent est inscrite dans la nature. Mais cette inscription est illusoire, car les hommes de l'ordre eux-mêmes doivent sans cesse combattre pour que tourne en leur faveur la roue de la Fortune et de l'Histoire, et tous les moyens leur sont bons pour gagner à ce jeu. C'est ce qui faisait dire à Machiavel que le Prince n'a pas besoin d'être vertueux, il lui suffit de le *paraître*.

Pour se maintenir, il faut porter un masque et jouer le jeu. Ceux qui tentent d'interrompre le jeu – les rebelles – ou qui refusent de le jouer – les traîtres ou les lâches, ou les contemplatifs – ceux-là croient que le centre de leur personne est en eux et non pas dans leur prince ou dans la société – ceux-là sont méprisés et isolés, car ils font comprendre à tous que le lien social et le système hiérarchique ne sont que de convention. A côté de personnages que leur noirceur et leur perfidie séparent de leur entourage – Aaron, Iago, Edmund...- il y en a d'autres dont l'exceptionnel destin est de connaître un abandon désespéré.

Le roi Lear, d'entrée de jeu, commet la faute contre laquelle l'essayiste Sir George Eliot cherchait à prévenir les gouverneurs : «Sache que le nom de souverain ou de prince, dépourvu de la réalité du gouvernement (*without actual governance*), n'est qu'une ombre, que le gouvernement ne peut s'asseoir sur les mots seulement, mais essentiellement sur les actes et les exemples». Or Lear abandonne la réalité du pouvoir et ne veut que le nom de roi et les prérogatives honorifiques de la royauté. (...) Lear, qui veut n'être aimé que pour lui-même, découvre le «rien» dont est faite la personne royale dépouillée de ses pouvoirs et de sa société.

La tragédie est marquée par une dissolution et une redistribution des identités. (...) Lear se retrouve, dépourvu d'identité et de pouvoir, dans un espace que la force de la poétique et de la narration shakespearienne définit inexorablement comme un lieu d'où la civilité a presque disparu et qui est l'un des pôles extrêmes de l'existence humaine.

Placé au niveau d'une nature entièrement déchue, où il est rejoint par son fou, par Edgar qui feint la folie, et par Kent – fou, car dans ce monde la loyauté est une folie – Lear va connaître la démence et le dénuement le plus extrême. Hors de tout contexte social, la nature humaine n'est rien : l'homme, comme Edgar devenu Pauvre Tom, ne se nourrit plus que de fientes et de vermine. Bien que Lear ait abdiqué son orgueil, il ne lui sera même pas donné de mourir après sa fille aimée. Le retour sur soi, la connaissance de soi sont inutiles. Ayant renoncé à son pouvoir, Lear a changé son royaume en terre désolée et stérile. *Le Roi Lear* est la tragédie de l'Homme nu, c'est-à-dire, selon certains, de ce que l'homme peut subir de pire.

Richard Marienstras
Shakespeare au XXIème siècle, Petite introduction aux tragédies,
 Paris, Editions de Minuit, 2000,
 p. 59-62 et 73-74

Folies du *Roi Lear*

II The Fool

> Vérité du bouffon

XXXVI

Mais quoi ! Les plus grands rois eux-mêmes se délectent si fort auprès des fous que plus d'un ne sauraient passer à table, ne se promener, ni seulement rester une heure sans eux. (...) Les bouffons procurent la seule chose que les princes traquent partout coûte que coûte : les divertissements, les gros rires, les plaisirs. Créditez les fous d'une qualité supplémentaire : seuls ils sont francs et véridiques. Or quoi de plus louable que la vérité ? (...)

Or j'ai l'impression que les princes, au sein même de leur béatitude, sont des gens très malheureux : quelqu'un leur manque, qui leur parlerait le langage de la vérité ; ce sont forcément des flagorneurs qui leur tiennent lieu d'amis. (...) Avec mes fous, il se produit un phénomène étonnant : ils se font écouter avec plaisir quand ils disent la vérité, mieux encore, quand ils lancent ouvertement des critiques sévères, à telle enseigne que la même phrase, sortie de la bouche d'un sage, lui vaudrait la peine capitale, mais lancée par un bouffon, elle génère un plaisir incroyable. Oui, la vérité comporte en soi une certaine aptitude à causer du plaisir, si rien ne s'y joint de nature blessante ; mais ce pouvoir les dieux l'ont réservé aux bouffons.

Erasme, *Eloge de la Folie*, Paris, Babel, Actes Sud, 1994, p. 74

Le fripon, le bouffon et le sot créent autour d'eux des micro-mondes et des chronotopes spéciaux. (...) ces personnages apportent à la littérature, premièrement, un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de masques en plein air ; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie sur la place publique ; deuxièmement (ce qui évidemment découle de ce qui précède), leur existence même a une signification non point littérale mais figurée ; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Enfin troisièmement, (rattaché encore à ce qui précède), leur existence semblent n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladins de la vie. Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui, ils n'existent pas. Ils jouissent d'une particularité et d'un droit insolites : *étrangers* dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. Aussi peuvent-ils utiliser n'importe quelle situation comme un masque. Le fripon tient encore quelques fils qui le relie à la réalité. Le bouffon et le sot « ne sont pas de ce monde » et donc disposent de droits et de privilèges spéciaux. Ces figures rient et on rit d'elles. Leur rire est celui du comique populaire sur la grand-place. Ils rétablissent l'aspect public de la figure humaine, car toute leur existence en tant que telle est entièrement extériorisée : *ils étalent* tout sur la place, si l'on peut dire. Toute leur fonction consiste à vivre au-dehors (non pas c'est vrai leur existence propre mais le reflet de l'existence d'autrui, or il n'en ont pas d'autre...). Il s'agit donc d'un mode particulier d'extériorisation de l'homme par le truchement du rire parodique.

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 305-306.

Folies du *Roi Lear*

› Le *Fool*, substitut de Cordélia

Pour moi, la vérité la plus secrète est que le *Fool* est la «persistance» d'un bien qu'on a chassé. Il y a dans le lien *Fool-Lear* une ténacité profonde et inexprimable de sentiments, de complicité et même, à un moment donné «tendresse». Et puisque pour nous le «bien», c'était Cordélia chassée par Lear, comme dans un autre sens c'est Kent chassé lui aussi, voilà que le *Fool* «tient lieu» de ce bien d'une autre manière. C'est le bien qui est resté, le rapport «humain» qui est resté et qui restera. Justement, la persistance. (...)

Le fait est que le *Fool* ne sert à Lear que dans la phase négative du personnage Lear, en tant que commentaire de son côté négatif. Il ne peut plus servir lorsque le personnage Lear sort des ténèbres et devient un être nouveau, c'est-à-dire l'opposé de ce qu'il a été. Dans ce cas le *Fool* devrait devenir lui aussi l'opposé de ce qu'il a été. Un *Fool* qui «comme avant» commente, raille, parle, chante et explique par ses énigmes et ses jeux non pas la «folie» de Lear, l'erreur de Lear, le manque d'humanité de Lear, mais son humanité, sa sagesse conquise, son amour retrouvé ? Pour un Lear nouveau, le *Fool* devrait se transformer en un fait nouveau, sans doute tout de compréhension, de douceur, de tendresse, d'affection, de trépidation, ce que nous sentons exister «derrière» le *Fool* mais qui prend avant un apparence bigarrée. Comme cela est impossible – ou du moins paraît impossible – voilà que le *Fool* doit disparaître. Il n'y a plus besoin de lui mais d'un autre terme d'affection et de présence. A savoir, Cordélia.

(...) Le *Fool* accompagne Lear dans son malheur-folie-chemin de connaissance et l'accompagne comme une «présence» certainement «pas virile», si elle n'est pas carrément féminine ; c'est Kent qui donne la présence «virile» (même s'il est déguisé : «qui es-tu ?» dit Lear. «Un homme», répond Kent). Le problème *Fool-Cordélia* est certes l'un des problèmes les plus énigmatiques et les plus incroyables que j'ai eu l'occasion de rencontrer. Si étrange même que l'on peut se demander s'il existe ou s'il est le fruit de notre imagination. Une autre question se pose à mon esprit : supposons que l'acteur (boy) était le même. Que se passait-il alors dans la représentation shakespearienne ? Les doubles rôles n'étaient pas si fréquents, ils n'étaient pas d'usage pour les rôles «importants» ou pour deux rôles importants. Une «convention» de ce genre ne me semble pas avoir été l'une des nombreuses conventions habituelles à cette époque. Comme elle ne l'est pas pour les comiques de l'Art. Ce n'est d'ailleurs pas nécessaire.

Giorgio Strehler, Revue du Piccolo Teatro, 1972

Folies du *Roi Lear*

III Edgar

› Le masque de la folie

LXII Et d'abord, il y a, dans un proverbe archi-connu, une idée que tout le monde admet : «le mieux quand on n'a pas c'est de faire semblant d'avoir». En vertu de quoi, on a raison d'apprendre très vite aux enfants ce vers : «la plus grande sagesse, c'est de paraître fou». Imaginez dès lors quel bien considérable est la folie, puisque son ombre illusoire et sa simple imitation méritent tant d'éloges de la part des savants.

Erasme, *Eloge de la Folie*, Paris, Babel, Actes Sud, 1994

There are more things in heaven and earth, Horatio,
 Than are dreamt of in your philosophy. But come;
 Here, as before, never, so help you mercy,
 How strange or odd soe'er I bear myself,
 As I perchance hereafter shall think meet
 To put an antic disposition on,
 That you, at such times seeing me, never shall,
 With arms encumber'd thus, or this headshake,
 Or by pronouncing of some doubtful phrase,
 As 'Well, well, we know,' or 'We could, an if we would,'
 Or 'If we list to speak,' or 'There be, an if they might,'
 Or such ambiguous giving out, to note
 That you know aught of me: this not to do,
 So grace and mercy at your most need help you, swear.

Il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel, Horatio, qu'il n'en est rêvé dans votre philosophie. Mais venez donc. Jurez ici, comme tout à l'heure ; et que le ciel vous soit en aide ! Quelque étrange ou bizarre que soit ma conduite, car il se peut que, plus tard, je juge convenable d'affecter une allure fantasque, jurez que, me voyant alors, jamais il ne vous arrivera, en croisant les bras de cette façon, en secouant la tête ainsi, ou en prononçant quelque phrase douteuse, comme : «Bien ! bien ! Nous savons !» ou : «Nous pouvions si nous voulions !» ou : «S'il nous plaisait de parler !» ou : «Il ne tiendrait qu'à nous !» ou tel autre mot ambigu, de donner à entendre que vous avez un secret de moi. Jurez cela ; et que la merci divine vous assiste au besoin ! Jurez !

Hamlet I, 5

Folies du *Roi Lear*

LORD POLONIUS What do you read, my lord?

HAMLET Words, words, words.

LORD POLONIUS What is the matter, my lord?

HAMLET Between who?

LORD POLONIUS I mean, the matter that you read, my lord.

HAMLET Slanders, sir: for the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams: all which, sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honesty to have it thus set down, for yourself, sir, should be old as I am, if like a crab you could go backward.

LORD POLONIUS *aside* Though this be madness, yet there is method in 't. Will you walk out of the air, my lord?

HAMLET Into my grave ?.

POLONIUS - Que lisez-vous là, monseigneur ?.

HAMLET - Des mots, des mots, des mots !

POLONIUS - De quoi est-il question, monseigneur ?.

HAMLET - Entre qui ?

POLONIUS - Je demande de quoi il est question dans ce que vous lisez, monseigneur !

HAMLET - De calomnies, monsieur ! Ce coquin de satiriste dit que les vieux hommes ont la barbe grise et la figure ridée, que leurs yeux jettent un ambre épais comme la gomme du prunier, qu'ils ont une abondante disette d'esprit, ainsi que des jarrets très faibles.

Toutes choses, monsieur, que je crois de toute ma puissance et de tout mon pouvoir, mais que je regarde comme inconvenant d'imprimer ainsi : car vous-même, monsieur, vous auriez le même âge que moi, si, comme une écrevisse, vous pouviez marcher à reculons.

POLONIUS, à part. - Quoique ce soit de la folie, il y a pourtant là de la suite. (Haut.) Irez-vous changer d'air, monseigneur ?.

HAMLET - Où cela ?. Dans mon tombeau ?.

Hamlet, II, 2

Folies du *Roi Lear*

› Un masque qui colle à la peau

Ces pseudo-fous échappent-ils à la fatalité de la chute tragique ? Ou bien, au contraire, la seule présomption de folie, la seule évocation de la maladie, suffit-elle à précipiter ceux qui n'étaient point fous dans l'abîme commun ?

Le premier problème est celui de la folie simulée. Existe-t-il une différence, au théâtre, entre être fou et faire semblant ? Hamlet est-il fou ? fait-il semblant ? devient-il vraiment fou à force de faire semblant ? mais que veut dire ce «vraiment» ? où commence la folie, où s'arrête la feinte ?

Dans le cas d'Hamlet, comme l'a montré André Lorant, Shakespeare utilise l'ambiguïté même de la doctrine médicale de son temps pour laisser planer l'incertitude sur la démence du personnage : la mélancolie intéresse justement le dramaturge parce qu'elle est d'un «diagnostic douteux». La question de l'hystérie n'éclaire pas le débat : justement, un des symptômes du mal est la simulation.

(...)

La folie au théâtre, qu'elle soit feinte ou réelle, semble avoir les mêmes effets calamiteux. Ophélie se suicide, Hamlet s'abîme dans la souffrance mélancolique, jusqu'à se laisser broyer dans le mécanisme qu'il a lancé ; Edgar et lui, même s'ils gardent la distance supposée de la feinte, ne sont pas en dehors du jeu. Edgar est *vraiment* réduit à néant, dépossédé et atteint de vives douleurs ; Hamlet est si frappé par sa rencontre avec le spectre que, feinte ou pas, il prononce ce qu'un Horatio soucieux et inquiet qualifie de «wild and whirling words».

Ces deux personnages de fous supposés subissent, tout comme les fous «véritables», l'attraction d'un gouffre terrifiant qui peut les engloutir. Hamlet découvre le pouvoir mauvais – et infini – de l'imagination, génératrice d'abominables chimères qui font autant souffrir que la réalité même ; et personne, pas même Edgar, ne peut rester indemne après une nuit d'horreur sous un orage apocalyptique. Il est des épreuves dont l'homme ne peut sortir que brisé : feint ou véritable, le fou sur le théâtre énonce cette fragilité essentielle, ce risque magistral. La folie est de telle nature qu'il suffit d'en entrevoir seulement l'idée pour connaître toute sa fureur ; il suffit de jouer au fou pour être potentiellement fou.

(...)

Le tragique est pourtant bien liée au cabotinage : l'acteur se place au centre des regards, et déclare ou crie qu'il a l'intention d'incarner la douleur. (...) On peut jouer, mentir et souffrir tout de même. (...) Edgar joue l'égarément, Hamlet affecte de n'avoir plus toute sa raison : l'un et l'autre donnent à entendre que les frontières entre feinte et vérité sont extrêmement ténues – qui sait s'ils ne basculent pas réellement dans la folie. Un histrion peut souffrir, telle est l'étrange vérité de Baudelaire, d'Hamlet, d'Edgar...

Anne Larue, *Délire et tragédie*, Editions Interuniversitaires, 1995, p. 108-109

Folies du *Roi Lear*

IV La Folie sur scène

Le tragique présente un plateau nu et vide (disons la lande du roi Lear), dérisoirement habité par un insecte humain hurlant vers les dieux à pleins poumons. L'image en est fixée, instantané photographique d'une lande et d'un cri. On y voit toujours la même chose : la créature renversée vers les dieux, comme buvant l'éther, et criant. Que ce soit Hamlet, seul, dans son monologue, que ce soit Lear battant la campagne, Margaret invoquant les dieux, c'est toujours la même posture. Ce cri atroce, Antonin Artaud –qui croit aussi que les dieux sont méchants– aura voulu le faire sonner dans son théâtre de la cruauté. Peut-être que le théâtre grec n'était pas non plus autre chose que ce cri, dernière instance d'une parole vouée en fin de compte à la désarticulation totale. La lourde chaîne logique de la pensée tragique (je ne souffre plus puisque je comprends ; en fait, je souffre autant mais j'explique du moins la logique de ma souffrance), que nous aborderons en détail dans le chapitre suivant, explose et se volatilise dans un cri.

Artaud voulait inventer un langage théâtral qui prenne en compte la réalité de l'inarticulé : «il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves». Il recherche «des moyens nouveaux» de transcrire les voix, les intonations. Ce langage scénique ne cède pas pour autant le pas à l'émotion, même si le but est bien d'impressionner le spectateur. En tant que langage de la scène, langage technique d'initiés, il ne renonce pas à l'exigence de rationalité intellectuelle qui est à la clé de tout tragique : «il n'est pas jusqu'à la lumière qui ne puisse avoir un sens intellectuel déterminé». Même le cri est intellectuel. Même le cri, répertorié parmi les effets de langage, noté comme sur une partition musicale, pourrait donc participer du travail de réflexion voulu par un certain théâtre.

Il reste que cris et délires, entendus depuis la salle, et tout intellectuels qu'ils aient été conçus, n'en produisent pas moins avant tout un effet spectaculaire. Ce fou écumant qui hurle, qui se roule au sol, qui prononce des paroles d'une profonde vérité paradoxale, qui décore sa tête de fleurs et herbes des champs (voilà vraiment ce qui s'appelle battre la campagne !) est dramatiquement efficace.

(...)

Peut-être la folie a-t-elle pour but d'accomplir sur un mode extrême la mission théâtrale, qui est énergie prodiguée, concentration spectaculaire de force déployée. Imaginons qu'elle y parvienne, que s'éteignent les ricanements de la salle : le jeu théâtral réalise alors une concentration extrême – voire anormale – d'énergie. Car le théâtre est naturellement fou. Comme le spectacle sportif, dont les liens avec la théâtralité resteraient à approfondir, il est cérémonial de la dépense énergétique inutile et pourtant vitale. La démesure grecque, l'hybris, est un excès, comme la folie. L'expression de la folie porte à un point de fusion élevé le déploiement bref et puissant qui fait l'expression théâtrale elle-même. (...)

Anne Larue, *Délire et Tragédie*, Editions Interuniversitaires, 1995, p. 163-165

Aventure des réécritures et traductions

› Les derniers mots du Roi Lear

LEAR : And my poor fool is hanged. No, no, no life ? / Why should a dog, a horse, a rat have life, / And thou no breath at all ? Thou'lt come no more. / Never, never, never, never, never. / *[To Kent]* Pray you, undo this button. Thank you, sir. / Do you see this ? Look on her. Look, her lips. / Look there, look there. (Texte et ponctuation : Oxford University Press (Stanley Wells et Gary Taylor, édd.)

Et ma pauvre innocente est pendue. Oh, non, non, plus de vie !
 Pourquoi un chien vivrait-il, un cheval, un rat,
 Quand, toi, tu n'as plus de souffle ? Tu ne reviendras jamais plus,
 Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais !
 Je vous en prie, dégrafez ce bouton. Monsieur, merci bien.
 Oh ! voyez-vous ceci ? Regardez-la, regardez ses lèvres !
 Regardez, regardez !

(Trad. Y. Bonnefoy, Mercure de France, 1965/1991 = Gallimard, coll. Folio, s. d.)

Et mon pauvre fou est pendu ! Non, non, plus de vie !
 Pourquoi un chien, un cheval, un rat auraient-ils la vie,
 Et toi plus un souffle ? Tu ne reviendras plus,
 Jamais, jamais, jamais, jamais, jamais !
 Je vous en prie, défaites ce bouton : merci, monsieur.
 Voyez-vous cela ? Regardez-la ! Regardez, ses lèvres.
 Regardez là, regardez là.

(Trad. J.-M. Déprats, Gallimard, coll. Folio, 1993)

Et ma pauvre tête folle est pendue... Non, non, pas de vie !
 Pourquoi un chien, un cheval, un rat, ont-ils la vie,
 et toi pas même un souffle ? Tu ne viendras plus,
 jamais, jamais, jamais, jamais, jamais !
 S'il vous plaît, défaites ce bouton. Merci, monsieur.
 Voyez-vous ceci ? Regardez-la, regardez, ses lèvres,
 là, regardez, regardez !

(Trad. D. Loayza, 1995 = éd. A propos, 2003)

.../...

Aventure des réécritures et traductions

Et ma pauvre nigaude est pendue. Sans vie ? Sans vie aucune ?
Pourquoi un chien, un cheval, un rat vivraient-ils,
Et toi sans le moindre souffle ? Tu ne reviendras plus.
Jamais ! jamais ! jamais ! jamais ! jamais !
[A Kent] Je vous en prie, défaites ce bouton. Merci, monsieur.
Voyez-vous ceci ? Regardez-la. Regardez, ses lèvres.
Regardez là, regardez là !

(Trad. G. Monsarrat, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995)

Et ma pauvre innocente, ils l'ont pendue ! Sans vie, sans vie ! Un chien vit, un cheval vit, même un rat ! Et pas toi ! Plus un souffle... Tu ne reviendras jamais. Jamais, jamais, jamais, jamais. [A Kent.] Je vous prie, défaites-moi ce bouton. Je vous remercie. Vous l'avez vue ? Regardez-la. Regardez ses lèvres. Regardez ici, ici !

("Transcription pour la scène française" de J. Drillon, Actes Sud, 1998)

Aventure des réécritures et traductions

› Shakespeare : *Le Roi Lear*, V, 3, 280 ss.

La dernière tirade de Lear avant sa mort compte six vers et demi. Il la prononce en tenant dans ses bras sa fille morte. Ces quelques mots sont absolument simples et rigoureusement intraduisibles. Les voici, dans le texte et la ponctuation de l'Oxford University Press (reproduite dans William Shakespeare : *Œuvres complètes. Tragédies*, tome II, éd. Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, 1986) :

LEAR : And my poor fool is hanged. No, no, no life ?
 Why should a dog, a rat, a horse have life,
 And thou no breath at all ? Thou'lt come no more.
 Never, never, never, never, never.
 [To Kent] Pray you, undo this button. Thank you, sir.
 Do you see this ? Look on her. Look, her lips.
 Look there, look there.

A quoi tient ici l'intraduisible ? Suivons le fil du texte. (1) L'identité du *fool* victime de pendaison est incertaine. S'agit-il du fou de Lear, qui a disparu dans le courant de l'acte IV, et dont beaucoup de commentateurs pensent que son interprète jouait également le rôle de Cordélia ? Ou est-ce sa fille que Lear désigne par ce terme, pris ici en un sens affectueux (cf. *Roméo et Juliette*, I, 3, 32, ou *Antoine et Cléopâtre*, V, 2, 293) ? (2) Les trois *no* sont phonétiquement identiques, mais ne sont pas grammaticalement homogènes : les deux premiers sont des adverbes négatifs («non»), tandis que le dernier est employé adjectivement (*no life* a pour équivalent français «pas de vie»). (3) *Have life*, à la rigueur, pourrait se rendre par «avoir de la vie» (par opposition à *to be alive*, «être en vie») - comme si la vie était une substance fractionnable en portions, susceptible d'être possédée en plus ou moins grande quantité. Mais une telle traduction risquerait de perdre la légèreté de l'original. (4) La même remarque s'applique à *no breath at all*, «pas de souffle du tout». Notons au passage que Lear est obsédé par les questions de possession et de quantité (et notamment de maximum ou de minimum). Ce thème caractéristique parcourt toute l'œuvre, depuis l'attribution des parts de son royaume à celles des filles du roi qui sauront exprimer le plus d'amour filial jusqu'à la suppression progressive de sa garde de cent hommes par Goneril et Régane. (5) Cinq fois de suite, Lear dit *never*. Sur quel ton ? - Quoi qu'il en soit, le terme anglais commence par un marqueur de négation : un *n-* initial typique, dont le français «jamais» est dépourvu. C'est ainsi, et c'est inévitable ; sans doute. Mais du coup, le réseau que forment les expressions négatives dans *Lear* ne peut être restitué. Or ce réseau remplit une fonction dramatique. Il est en particulier associé aux rapports tourmentés qu'entretiennent Lear et Cordélia. Lorsqu'elle refuse de réciter devant lui une déclaration d'amour hyperbolique, il lui suffit de dire qu'elle n'a rien à dire (I, 1, 80 ss.) :

.../...

Aventure des réécritures et traductions

CORDELIA : Nothing, my lord.

LEAR : Nothing ?

CORDELIA : Nothing.

LEAR : Nothing will come of nothing. Speak again.

Mais Cordélia ne trouvera rien de plus à ajouter et sera bannie. Quand elle retrouve enfin son père, celui-ci, en revenant à lui, se déclare certain qu'elle ne l'aime pas, car elle, du moins, contrairement à ses deux sœurs, aurait bien des motifs de lui faire du mal. A cela, Cordélia répond (acte IV, scène 6, v. 68) :

CORDELIA : No cause, no cause.

Trois scènes plus loin (V, 3), père et fille ont été faits prisonniers. Cordélia serait prête à affronter « ces filles et ces sœurs », mais Lear s'y refuse absolument (v. 8) :

LEAR : No, no, no, no. Come, let's away to prison.

Le destin de cette relation, comme on voit, est scandé par des négations répétées. Et voici que ces coups de boutoir concentrent soudain leurs effets : dans les trois vers précédents, *no* revient cinq fois - et la négation se prolonge dans cet extraordinaire vers 283, dont le ton ou l'effet tient à la fois du glas, du cri, de la stupeur écholalique et du point d'orgue. (6) A qui Lear s'adresse-t-il lorsqu'il demande à un *sir* de défaire un bouton ? Sans doute à Kent (que Lear n'est plus en mesure de reconnaître), mais l'indication a été ajoutée par les éditeurs. De même, sur quoi Lear souhaite-t-il attirer l'attention lorsqu'il invite un ou plusieurs membres de l'assistance à regarder les lèvres de Cordélia ? Selon les uns, il a cru les voir tressaillir et surprendre sur elles l'ombre d'un souffle : Lear aurait alors, dans son égarement, succombé à sa joie (comme Gloucester quelques instants auparavant). Selon les autres, il soutient du regard, face à face, et avec une lucidité affreuse, la mort de Cordélia : c'est alors son désespoir qui achève le vieux roi. Aucun argument textuel ne paraît permettre de trancher en faveur de l'une ou de l'autre lecture, qui reposent d'ailleurs toutes deux sur le même postulat implicite : à savoir, que Lear est encore en état, comme il l'affirmait un peu plus tôt, de savoir « quand on est mort et quand on est vivant » (v. 234). Que voit-il donc, qu'essaie-t-il à son tour de faire voir, en répétant, cinq fois en deux vers, des verbes de perception (dont quatre fois *look*) ? On ne sait pas. Cela concerne les lèvres de Cordélia, voilà tout - un minuscule point de couleur, à peine visible, sur l'un des visages présents en scène. Ce sont ces lèvres qui ont refusé d'entrer dans le jeu des grandes déclarations d'amour (V, 1) et dont Lear espérait qu'elles chanteraient avec lui, parleraient, prieraient avec lui, raconteraient avec lui des histoires en prison (V, 3, 8-14). Sur cette bouche, siège d'une voix et d'un souffle évanouis (V, 3, 235-237 et 245-247), on ne peut pas savoir ce que les yeux fatigués de Lear distinguent encore (cf. v. 253 : *Mine eyes are not o' the best*, que l'on peut traduire, pour aller vite, par « j'y vois très mal »), ni même s'il y a distinction. Peut-être, après tout, confond-il bel et bien son pauvre fou et sa pauvre Cordélia. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'il faudrait pouvoir traduire de façon à conserver ces ambiguïtés (afin

.../...

Aventure des réécritures et traductions

de placer chaque spectateur singulier devant la même indécision), mais aussi à rendre sensibles (et pourtant presque imperceptibles) les liens entre ce passage et toutes les scènes entre Lear et Cordélia. Et le tout, en restituant la splendide simplicité de ces derniers mots d'un homme dont le cœur se rompt, et dont l'état intime ne serait lisible que pour qui saurait déchiffrer ce qu'il tente de faire voir sur le visage de celle qu'il aime. Tout cela, évidemment, est impossible ; ce n'est donc pas sans indulgence que le lecteur curieux ira vérifier les mérites respectifs des différentes tentatives. Au moins le traducteur de théâtre peut-il s'efforcer de préserver le jeu du matériau, sans préjuger du ton sur lequel ces quelques vers sont prononcés : car Shakespeare a réussi cette gageure de faire de l'indécidable même (et qui, s'il se peut, ne se décide qu'en scène) un comble de l'émotion.

Daniel Loayza

Aventure des réécritures et traductions

› *Le Roi Lear* : «une poignée de pierres précieuses à l'état brut», une histoire de réécritures

André Engel propose une version scénique du Roi Lear dont les choix de mise en scène modifient dans une certaine mesure la pièce originale par ses coupes, la modification des présences sur scène, de l'ordre de certaines scènes. Or, on constate curieusement que ce travail sur le texte de la pièce, ces tentatives partielles de réécriture ont justement caractérisé l'histoire des représentations du Roi Lear depuis sa création.

La plus ancienne représentation du *Roi Lear* dont on ait connaissance remonte au 26 décembre 1606, lorsque «les acteurs de Sa Majesté qui jouent normalement au Globe» présentèrent cette oeuvre - l'une des plus récentes de Shakespeare — devant Jacques 1^{er} et sa cour dans la salle de Whitehall. On ne sait pas combien de fois la troupe de Shakespeare a joué le *Roi Lear* devant son public normal, de même qu'on ne sait pas si elle a eu du succès.

En 1681 — exactement comme il avait fait et comme il le fera avec d'autres oeuvres — Nahum Tate présenta au Corset Garden de Londres un *Roi Lear* revu et corrigé.

L'original lui avait semblé — et c'est là que Nahum Tate interprète fort bien l'opinion du public — «une poignée de pierres précieuses à l'état brut et cependant si resplendissantes dans leur désordre, que j'ai réalisé aussitôt que j'avais trouvé un trésor». Trésor donc, mais à raffiner, le *Roi Lear* ressort du travail assidu de Tate avec trois modifications essentielles — et d'autres évidemment accessoires — dont le but est de «rectifier ce manque de régularité qui paraît évident dans la trame. »

Cordélia aime Edgar de Gloucester et en est aimée... De la sorte, affirme Tate, «l'indifférence de Cordélia à la passion de son père paraît plus compréhensible», et le déguisement d'Edgar n'est plus un subterfuge banal pour sauver sa peau mais «un noble dessein afin de sauver Cordélia». Ce qui se produit alors que tout finit bien, que Lear remonte sur son trône et qu'on célèbre les noces de Cordélia et d'Edgar afin de «prouver au monde» — c'est la valeur de la dernière réplique de la tragédie — «que la Vérité et la Vertu triomphent toujours». C'est là une manière de célébrer ici aussi la restauration récente de la monarchie de 1660, mais aussi l'exigence de réaliser les critères de justice poétique couronnée par vertu et succès.

Tate supprima enfin le Fool, qu'il dut prendre pour un vulgaire bouffon de théâtre et que Shakespeare aurait introduit pour satisfaire les goûts les moins nobles de son public.

(...)

En 1823, pour la première fois après 1610, un public anglais assiste au cinquième acte du *Roi Lear* de Shakespeare, sous la direction de Kean. Dans cette version, le roman d'amour de Cordélia et d'Edgar subiste, le Fool reste absent, mais Lear meurt sur le corps de Cordélia : «une nouveauté» — c'est ce qu'affirme un journal de l'époque — «tout au moins inattendue», que la capacité et l'ascendant de Kean firent triompher même sur la partie du public qui aurait peut-être préféré un dénouement heureux.

.../...

Aventure des réécritures et traductions

Ce fut Macready qui, le 25 janvier 1838, réalisa la restauration définitive de l'original shakespearien. Il s'agit pour lui, comme pour Kean, d'un rapprochement graduel : en 1834 il avait déjà aboli le dénouement heureux et éliminé le roman d'amour de Cordélia et d'Edgar. En 1838 il franchit le dernier obstacle : la réintroduction du Fool. Dernière révision qui souligne les mystérieuses difficultés de ce personnage «incompréhensible», de cette présence indéfinissable. Les applaudissements et les éloges de la critique saluèrent cette restauration qui correspondait à une évolution des temps : «*Le Roi Lear* a été présenté libre de toutes les interpolations qui l'ont affligé et profané pendant plus de deux siècles. Macready mérite — et obtiendra — notre plus profond respect et toute notre gratitude».

Ce n'est pas sans hésitations que Macready avait abordé cette entreprise, surtout en ce qui concerne la réintroduction du Fool, entreprise qu'on a pu estimer le moment le plus élevé et le plus déterminant de toute la longue histoire tourmentée de la longue quête shakespearienne :

«4 janvier 1838 : je suis allé au théâtre pour la première répétition du Roi Lear. Mon opinion sur la réintroduction du Fool est qu'elle peut manquer d'efficacité au moment de la présentation scénique — comme il arrive en peinture ou en poésie pour de semblables contrastes — Elle pourrait ennuyer ou distraire le spectateur, voir même l'irriter... 5 janvier : je parlais avec Wilmott et Bartley du Fool du Roi Lear et de mes doutes ainsi que de la crainte de devoir renoncer au personnage à cause de Meadows (l'acteur à qui Macready avait pensé confier le rôle, n.d.t.) ; j'ai donc décrit cette sorte de garçon frêle, fébrile, qui aurait dû avoir un visage très beau et une expression quelque peu hébétée, et j'ai affirmé ma conviction qu'il est impossible de jouer le rôle du Fool. Bartley a fait remarquer que c'est une femme qui devrait le jouer. J'ai aussitôt saisi cette idée au vol et je me suis écrié : «Miss Norton est ce qu'il nous faut». Cette idée m'a enthousiasmé.»

Miss Norton a donc été le premier Fool après 1610 : jugeant ce choix incompréhensible, le public et la critique l'estimèrent inadéquat, même s'ils admiraient que Miss Norton avait une belle voix et qu'elle chantait fort bien les couplets du Fool. En dehors des coupures de longueur normale, la seule coupure significative du texte de Macready est celle qui élimine la scène entre Lear et le Fool à la fin du premier acte.

En novembre 1845, Samuels Phelps réintroduit cette scène au Sadler's Wells Theatre, dans une version où le rôle du Fool est à nouveau confié à un homme. Nous pouvons donc dire qu'avec Macready et Phelps, Shakespeare a définitivement évincé ce Tate qui avait usurpé sa place pendant deux siècles.

C'est là la longue et difficile histoire de la reconquête du texte shakespearien. Le dénouement heureux de cette histoire en suggère une autre encore plus contrastée et suggestive qui consisterait à arriver à la conquête non seulement de la lettre, mais de l'esprit, des significations les plus profondes, des assonances les plus secrètes d'une oeuvre d'une poésie si difficile qu'on a pu la juger "dépourvue", pour ainsi dire, de toute dimension physique possible.

Luigi Lunari, *Revue du Piccolo Teatro*, 1972

Aventure des réécritures et traductions

› Anthologie critique

La justice poétique

.... Bien qu'ici aussi le crime mène au crime et le coupable soit puni à la fin, Shakespeare a toléré que Cordélia périsse alors qu'elle personnifie une cause juste — et ceci en contraste avec les idées naturelles de justice — l'espoir du lecteur et, ce qui est encore plus étrange, l'essence même de la chronique. Toutefois, un tel comportement est justifié par le critique du Spectator [Addison], qui reproche à Tate d'avoir conduit Cordélia à une fin heureuse et qui soutient que de cette façon la tragédie «a perdu sa beauté de moitié»... Un drame où le méchant triomphe et le bon succombe peut sans aucun doute être un beau drame, parce qu'il reproduit fidèlement des événements ordinaires de la vie humaine; mais du moment qu'il n'existe pas d'être doué de raison qui n'aime pas d'amour naturel la justice, personne ne pourra facilement me persuader que le respect de critères de justice peut altérer un drame ; ou que, à qualité égale, le public ne partira pas plus content s'il vient d'assister au triomphe final de la vertu opprimée. Dans le cas présent, le public a décidé. Du temps de Tate, Cordélia a toujours quitté la scène victorieuse et heureuse. Et, si mon sentiment personnel peut ajouter quelque chose au suffrage universel, je dirai qu'il y a plusieurs années, je suis resté si choqué par la mort de Cordélia, que je ne sais pas si j'aurais supporté de relire les dernières scènes de la tragédie, si cela n'avait pas été pour en préparer l'édition critique.

Samuel Johnson (1765)

De l'impossibilité de représenter Le Roi Lear

Parlons d'une présentation du *Roi Lear*. Le fait de mettre en scène un vieillard qui vacille sur la scène, qui s'appuie sur une canne, qui est chassé de chez lui par ses filles un soir de pluie, n'a rien en soi, d'intéressant si ce n'est de représenter la douleur et le dégoût. Nous voudrions lui offrir un abri et notre aide. Voilà l'unique sentiment qu'une représentation de *Lear* ait jamais suscité en moi. Mais le *Lear* de Shakespeare ne peut être mis en scène. Les mécanismes ridicules avec lesquels on imite la tempête dans laquelle est pris Lear sont aussi peu adaptés à représenter l'horreur des éléments naturels déchaînés que l'est n'importe quel acteur pour jouer le personnage de Lear ; il serait plus facile de se proposer d'incarner le Satan de Milton ou une des terribles figures de Michel-Ange. La grandeur de Lear ne réside pas dans les dimensions physiques, mais dans celles intellectuelles, les explosions de sa passion sont terribles comme celles d'un volcan ; ce sont des tempêtes qui bouleversent et dévoilent jusqu'au fin fond cet abîme qu'est son esprit, ainsi que ses immenses trésors. C'est son esprit qui est mis à nu. L'enveloppe de chair et de sang apparaît trop insignifiante pour qu'on puisse y penser, et lui-même en effet la néglige. ... Fin heureuse ! Comme si le martyr enduré par Lear durant sa vie, ayant mis à vif ses propres sentiments, n'eût pas eu pour résultat la seule chose qui fût digne de lui : quitter la scène de la vie. Si au contraire il devait rester par la suite vivant et heureux, s'il pouvait à nouveau soutenir le poids de cette terre, pourquoi en ce cas tant de tapage et tant de préparation, pourquoi nous tourmenter avec toute cette pitié inutile ? Comme si le plaisir enfantin d'avoir à nouveau
.../...

Aventure des réécritures et traductions

son manteau d'or et son sceptre pouvait l'inciter à reprendre la condition dont il avait fait si mauvais usage, comme si à son âge et avec son expérience il ne lui restait pas autre chose que mourir ! Il est fondamentalement impossible d'incarner Lear sur la scène.

Charles Lamb (1811)

Drame dans un climat de violence

Pendant toute la durée de la tragédie, on sent une atmosphère matérialisée par des coups, des secousses, des efforts, des luttes et parfois, par une tension physique qui va jusqu'à l'angoisse. Une telle sensation dérive de façon si naturelle des situations dramatiques et des souffrances psychiques de Lear que nous nous rendons difficilement compte combien cette atmosphère est accrue par l'image générale qui «flotte dans l'air» et qui est constamment présente devant nous surtout au moyen des verbes employés, mais en même temps aussi au moyen des métaphores : celles d'un corps humain en proie à des mouvements spasmodiques, étiré, tordu, frappé, transpercé, piqué, flagellé, disloqué, écorché, lacéré, brûlé, torturé et en dernier lieu écartelé. Il est difficile d'ouvrir la pièce, à quelque page que ce soit, sans être frappé par de telles images et verbes, puisque les mouvements physiques de toutes sortes, généralement douloureux, sont employés pour symboliser des circonstances soit spirituelles et abstraites, soit matérielles. Citons-en quelques-uns seulement.

Lear, en proie au remords, se décrit comme un homme qui serait tordu et déchiré par une «machine», et qui frapperait à la porte (son front) qui a laissé entrer la folie. ... Même l'idée d'horreurs contre nature d'êtres humains qui s'entre-déchirent «comme les monstres au fond des abîmes sous-marins» ou comme des loups et des tigres qui dévorent, nous est constamment présentée. Lear est sûr que Regan, en apprenant comment il a été traité, écorchera «de ses ongles» le visage de louve de Goneril ; l'ingratitude des enfants est comme la bouche dévorant la main qui s'apprêtait à la nourrir.

... On a souvent remarqué le grand nombre d'images d'animaux et leur importance dans ce drame. Elles donnent véritablement une image de bête souffrante et féroce, et contribuent à accroître la sensation d'horreur et de douleur physique.

Tout ceci contribue à créer une atmosphère plus violente, plus cruelle et d'une douleur sans égal.

Caroline F. Spurgeon (1930)

Une tragédie étouffée

Le *Roi Lear* est généralement traité de façon trop tapageuse. Un vieillard grincheux et despotique, des réunions dans une salle bruyante du palais royal, des cris et des ordres, et puis des gémissements de découragement et de malédiction, qui se confondent avec les grondements du tonnerre et le mugissement du vent. Mais en fait dans la tragédie il n'y a qu'une tempête nocturne, et ceux qui, normalement apeurés, se terrent dans une cabane, conversent en murmurant. Le *Roi Lear* est une tragédie aussi étouffée que *Roméo et Juliette*, et pour la même raison. Dans *Roméo et Juliette* c'est l'amour réciproque d'un jeune homme et d'une jeune fille qui est poursuivi, et qui se cache. Dans le *Roi*

.../...

Aventure des réécritures et traductions

Lear c'est l'amour filial et, dans un sens plus large, l'amour du prochain, l'amour de la vérité. Dans le *Roi Lear*, seuls les criminels manoeuvrent avec perfidie les concepts de devoir et d'honneur. Eux seuls sont hypocritement loquaces et raisonnables, et la logique et la raison servent de fondement pharisaïque à leurs escroqueries, leur cruauté et leurs meurtres. Tout ce qui est honnête dans le *Roi Lear* est silencieux jusqu'à être imperceptible ou bien s'exprime avec une imprécision contradictoire qui engendre des malentendus. Les héros positifs de la tragédie sont les sots et les fous, les naufragés et les vaincus.

Une oeuvre pareille est écrite dans la langue des prophètes du Vieux Testament et située aux temps légendaires de la barbarie préchrétienne.

Boris Pasternak

Aventure des réécritures et traductions

› *Le Roi Lear* : «des expériences théâtrales et philosophiques»

Bernard Sobel : (...) Pour Shakespeare, c'est seulement avec ce *Lear* d'aujourd'hui — j'avais déjà monté *Lear* en Allemagne — que j'ai le sentiment de sentir «le fantôme de l'auteur», son «je» d'écrivain. Par exemple lorsque Gloucester dit :

*Le roi est fou. Comme mes misérables sens tiennent bon !
Je reste ferme, et garde une conscience aiguë
De mes immenses peines ! Mieux vaudrait pour moi la démence ;
Alors mes pensées seraient séparées de mes peines,
Et mes malheurs faussés par l'imagination perdraient
La connaissance d'eux-mêmes.*

Ici, derrière le personnage, je ne peux pas ne pas entendre l'auteur.

D'une façon plus générale, alors que dans cette pièce, il n'est pas question directement du théâtre, qu'on n'y voit ni troupe de théâtre, ni comédiens (le Fou excepté), j'ai le sentiment qu'elle est une sorte d'art poétique de Shakespeare. Sa matière première est la parole, la parole proférée, donc le théâtre. Un théâtre-essai. Un théâtre constitué d'une multitude d'essais. Il s'agit d'expérimenter des mots. A la limite, Shakespeare se dit : pour tel mot, je vais écrire telle scène. Du reste, *Lear* n'est pas constitué d'un langage foisonnant. Il y a peu de mots. Sauf, peut-être, lorsque certains personnages cherchent à dissimuler quelque chose : ils envoient un rideau de mots.

Un exemple de cette attention aux mots qu'exige la mise en scène de *Lear* : c'est seulement après avoir travaillé plusieurs semaines en répétition que je me suis rendu compte de ce que les derniers mots d'Edgar, qui sont les derniers mots de la pièce — «Exprimer ce que nous sentons, non ce qu'il faudrait dire» —, font évidemment écho à l'attitude première de Cordelia... qui, bien que s'appelant Cordelia, ne parle pas selon son coeur, mais dit «ce qu'il faut dire». Toute la pièce est donc tendue entre ces deux pôles et joue de toutes les variations autour de ce thème philosophique : parler selon son coeur/parler selon la norme sociale. C'est-à-dire la question même du sens de la vie telle que le théâtre peut la poser... Et la poser en tant qu'il est théâtre.

Car, au cours de notre travail de répétition, j'ai pu expérimenter concrètement à quel point toutes les scènes sont bâties sur des effets de «théâtre» : faux-vrai ou vrai-faux. De telle sorte qu'on peut dire que la pièce, dans sa substance même, s'interroge philosophiquement sans cesse sur la vérité, sur l'impossible vérité du langage, de la représentation en général et *a fortiori* de la communication humaine. Je dis bien : la philosophie, dans *Lear*, ne vient pas comme commentaire de l'action, mais elle constitue la matière dramatique même. Et cette pièce nous suggère ainsi que le théâtre est lieu de philosophie par excellence. En mettant en jeu effectivement — en «travaillant» concrètement — les questions de la mimésis, de la représentation, de la persuasion, de la rhétorique, de l'inadéquation de la parole, etc..., le théâtre est, ou peut être, philosophie sensible.

.../...

Aventure des réécritures et traductions

Et non pas parce qu'il s'agirait d'un exercice de luxe, mais parce que c'est utile. Ce qui, pour un homme de 1993, me paraît précieux chez Shakespeare, comme le montre le spécialiste allemand Weinmann, c'est que ressort de son oeuvre l'affirmation de la nécessité des pratiques artistiques pour toute société : du fait même que la société, par définition, est sans cesse en train de bâtir de la civilisation, opération toujours menacée et toujours à reprendre évidemment... Et les artistes, en particulier les écrivains, ont dans cette tâche humaine un rôle spécifique, indispensable.

Autre façon de définir le caractère essentiellement philosophique de *Lear* : revenons sur l'attribution du rôle de Lear à une femme. La meilleure justification que je pourrais donner — *a posteriori* — du choix de Maria Casarès pour Lear, c'est que Lear est incarnable à un niveau psychologique ou «réaliste». Comme c'est une femme qui tient le rôle, le spectateur est débarrassé de l'habituelle «croyance» à la réalité de l'histoire racontée et du personnage lui-même. Lear-Casarès (avec la dimension de Casarès dans le théâtre français) est un personnage-comédien de théâtre — j'ai presque envie de dire : le théâtre même —, voilà tout ! Le spectateur, de cette façon, du moins en ce qui concerne le héros central, autour duquel tout s'organise, ne se projette pas par identification dans le drame psychologique d'un individu, mais dans la problématique philosophique — théâtrophilosophique — elle-même. En somme, dans *Lear*, Shakespeare lance ses personnages dans des expériences à la fois théâtrales et philosophiques.

Bernard Sobel, Entretien avec Georges Lavaudant, *Théâtre Public / La Revue*, n°20, 1978, p. 7-8.

Aventure des réécritures et traductions

› André Engel

André Engel, né en France en 1946, a étudié puis enseigné la philosophie jusqu'en 1969. Il fait ses débuts de metteur en scène en 1972, dans le cadre du théâtre de l'Espérance, associé à Jean-Pierre Vincent (*Dans la jungle des villes* de Brecht, *Don Juan* et *Faust* de Grabbe) avant de développer ses activités au sein du Théâtre National de Strasbourg (*Baal* de Brecht, *Un Week-end à Yaïck* d'après *Pougatchev* de Sergueï Essénine, *Kafka théâtre complet*, dont il tire le film *Hôtel moderne*, *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire* d'après *En attendant Godot* de Beckett, *Penthésilée* de Heinrich von Kleist) ; comme on le voit, son répertoire, qui se distingue d'emblée par une certaine prédilection pour les grandes figures du répertoire d'outre-Rhin, est cependant loin de se limiter aux textes théâtraux. Il croise les écrits classiques et contemporains tout en s'attachant à parcourir des sentiers inexplorés. C'est l'époque où Engel déplace le terrain du spectacle hors du théâtre dans des lieux insolites : hangar, haras, hôtel, mine de fer, chacune de ses créations s'inscrit dans un lieu qui lui est propre, non dédié au théâtre. C'est ainsi, par exemple, que *Dell'Inferno*, sur des textes de Bernard Pautrat (avec la collaboration « involontaire » de Dante, Virgile, Ovide ou Rilke), est donné tout d'abord dans une usine désaffectée de la Plaine Saint-Denis en collaboration avec le théâtre Gérard Philipe en 1982.

La même année, Engel choisit de mener une carrière de metteur en scène indépendant ; en 1988, il fonde le Centre Bilatéral de Création Théâtrale et Cinématographique, financé par le Ministère de la Culture et de la Communication, qui lui permet de produire la plupart de ses spectacles. Il met en scène *Lulu* au Bataclan d'après Wedekind (Bataclan, Théâtre des Amandiers, 1983), *Le Misanthrope* de Molière (Maison de la Culture de Bobigny, 1986), *Venise sauvée*, d'après Hugo von Hofmannstahl (Maison de la Culture du Havre, festival d'Avignon, Maison de la Culture de Bobigny, 1986), *Salomé* de Richard Strauss (Welsh national Opera, 1989), *La Nuit des chasseurs*, d'après *Woyzeck* de Büchner (Théâtre National de la Colline, 1988), *Le Livre de Job* (Théâtre National de Chaillot, 1989), *Der Freischütz* de Weber (Welsh National Opera, 1989), *O.P.A Mia* de Denis Levaillant (Festival d'Avignon, Festival Musica Strasbourg, Opéra-Comique, 1990), *Carmen* de Bizet (Welsh National Opera), *Le Réformateur du Monde* de Thomas Bernhard (Centre Bilatéral de Création, Maison de la Culture de Bobigny, 1990-1991), *Légendes de la Forêt Viennoise* d'Odön von Horvath (Maison de la Culture de Bobigny, 1992, spectacle sélectionné aux Molières 1993 pour la meilleure mise en scène), *Antigone* de Ton de Leeuw (Festival de Hollande, 1993), *La Walkyrie* (Scala de Milan, 1994), *Le Baladin du monde occidental* de Synge (Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995).

Après sa nomination en 1996 à la direction artistique du Centre National de Savoie, André Engel crée ses spectacles dans des salles d'opéra ou de théâtre de type plus classique. Le CNDS, qui a pour particularité de ne pas disposer d'une salle propre, mène en effet une politique de soutien à la création en partenariat avec les Scènes Nationales d'Annecy et Chambéry, où sont présentés les spectacles et les productions qu'invite le CNDS. Engel a notamment monté dans ce cadre *La Force de l'habitude* de Thomas Bernhard, *Woyzeck* de Büchner (spectacle également présenté à Gennevilliers en 1998), *Le Réformateur* de Thomas Bernhard, *Léonce et Léna* de Büchner (spectacle créé à la rentrée 2001 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe qui valut à Eric Elmosnino, dans le rôle de Valério, le Molière de la révélation théâtrale), et plus récemment *Papa doit manger* de Marie Ndiaye, créé à la Comédie-Française en 2003, et enfin, toujours à l'Odéon, *Le Jugement dernier* d'Odön von Horváth (2003, reprise en 2004 : prix du meilleur

.../...

Aventure des réécritures et traductions

spectacle décerné par le syndicat de la critique dramatique). L'aventure du CDNA s'achève pour Engel le 30 juin 2004. Georges Lavaudant lui propose alors de rejoindre l'Odéon-Théâtre de l'Europe en qualité d'artiste associé. C'est à ce titre qu'Engel créera *Le Roi Lear* aux Ateliers Berthier en janvier 2006.

André Engel poursuit par ailleurs sa carrière de metteur en scène d'opéra, dont les jalons les plus récents comptent *Don Giovanni* (Opéra de Lausanne, 1996), *Siegfried* (Scala de Milan, 1997), *Des Freischütz* (Opéra du Rhin, 1999), *The Rake's Progress* (Opéra de Lausanne, 1999, Théâtre des Champs-Élysées, 2001), *La petite renarde rusée* de Janáček (Opéra de Lyon, 2000, Théâtre des Champs-Élysées, 2002), *K d'après Le Procès de Kafka* de Philippe Manoury (Opéra National, 2003), et dernièrement, *Cardillac* de Paul Hindemith (Opéra National de Paris, 2005).

Aventure des réécritures et traductions

› Réflexions d'un metteur en scène sur un spectacle au-dessus de tout soupçon

1

Il ne suffit pas de quitter la scène à l'italienne et de sortir du théâtre pour mettre le public dans une situation différente de celle de spectateur. On a pu constater que, même à travers l'investissement artistique d'un lieu, le théâtre se répète toujours lui-même. Il change de terrain mais ne se transforme pas.

Bien fait et bien pensé, il peut artistiquement ajouter à la pratique de l'espace, de l'acteur et même à la relation du public au spectacle, mais ceci de façon fragmentaire et toujours dans la perspective d'un élargissement du champ esthétique d'un théâtre qui reste théâtre, même s'il gagne en matérialité.

2

(...) Le but de cette visée doit évidemment être la mise en péril de cette situation, son naufrage soudain. Le public se posera des questions sur lui-même parce qu'il ne sait plus où il est, ce qu'il est et pour la première fois ce qu'il fait.

3

Si comme nous l'avons dit, le public reste malgré tout spectateur, même en dehors des salles à l'italienne, c'est parce que la situation de spectateur est autant engendrée par la fonction de l'acteur que par celle du rapport scène/salle traditionnelle qui engendre l'image, et le faux-semblant du décor. En d'autres termes : si dans l'investissement d'un lieu qui rompt avec le faux-semblant, le spectateur reste spectateur c'est parce que l'acteur continue à l'engendrer.

4

Le théâtre, dit-on, est un lieu codé où il est naturel de montrer des gens représentant des situations, reproduisant des scènes venues d'ailleurs, autre chose que leur propre vie. Le théâtre implique donc un «suspens de vie» nécessaire à faire voir l'acte de montrer.

Celui qui pratique l'acte de montrer s'appelle : l'acteur. Sa fonction implique celui qui pratique en retour l'acte de regarder, de spectare, celui-là s'appelle : le spectateur.

5

Cette relation existe sans problème tant que l'on ne remet pas en cause ce sur quoi elle repose : le suspens de vie. Même si on admet que la vie peut très bien ne plus être suspendue par la représentation, c'est-à-dire si on refuse l'axiome le plus fondamental du théâtre pour lui substituer l'axiome contraire «L'acte de montrer est suspendu», nous opérons un retournement dont deux conséquences au moins sont riches de promesses, l'une concerne l'acteur, l'autre le spectateur ou le public.

.../...

Aventure des réécritures et traductions

6

L'acteur ne «joue plus le Jeu» dans tous les sens du terme. Il ne reproduit plus des scènes venues d'ailleurs. Il ne dit rien en dehors de sa propre vie, et lorsqu'il ne s'agit pas de sa propre vie, il ne dit rien en dehors de l'intelligence qu'il peut avoir de lui-même si sa propre vie changeait. En effet, l'acteur n'est pas toujours un acteur mais une infinité d'autres personnes. L'acteur n'a pas toujours été un acteur et ne le sera pas toujours. C'est donc à lui-même, en tant qu'il sait qu'il n'est pas toujours un acteur, que la mise en scène s'adresse et son seul but consiste à révéler ce simple fait : un ou plusieurs individus existent là avec la violence inouïe de leur intimité.

7

L'intimité des gens ne se contemple pas, sans au moins courir le risque de se voir soi-même surprendre dans une situation d'indiscrétion susceptible de gêner ou de créer des problèmes. Or, le théâtre jusque dans ses formes les plus modernes, laisse toujours de côté la responsabilité de ceux qui viennent regarder. Ceci pour la raison très simple que le problème ne se pose même pas. En effet, le théâtre repose sur le «suspens de vie» et le suspens de vie est ce qui évacue l'intimité, donc tout ce qu'il y a à regarder peut être vu sans problèmes, puisqu'il n'y a rien à voir que le suspens de vie.

À contrario le nouvel axiome : «L'acte de montrer est suspendu» implique la responsabilité de ceux qui voient.

8

Un spectacle comme «Pougatchev» joue en premier lieu sur cette responsabilité, non pas d'un point de vue moral mais au contraire du point de vue très concret, matériel, du constat d'accident étroit et douloureux dans son étroitesse : tout ce qui arrive ce soir-là dans la petite ville de Yaïck, arrive par la faute des spectateurs. Quelle est cette faute ? Elle consiste simplement à être là. Ce que les habitants de Yaïck reprochent aux touristes c'est leur présence imposée. Les spectateurs découvrent que cette présence ne va pas de soi, qu'elle pose problème, mais dans la mesure où l'acteur ne parvient pas à retourner l'axiome, la présence du spectateur retrouve son sens et tout est raté.

9

Il est entendu que l'acteur n'y parviendra pas à travers des recherches d'écoles comme le réalisme, le naturalisme ou le vérisme, puisque ces écoles se posaient davantage le problème de la reproductibilité fidèle de la vie, et non pas celui des conditions de possibilité de son émergence. Comme les apparences de la vie aussi fidèlement reproduites soient-elles ne sont faites que pour être contemplées, aucune de ces écoles n'a cherché à remettre en cause l'axiome fondamental du théâtre.

.../...

Aventure des réécritures et traductions

10

Le public a toujours été considéré comme étant au-dessus de tout soupçon. Si l'acteur est soupçonné d'en dire plus qu'il n'en sait, le public n'est pas soupçonné d'en comprendre plus qu'il n'en peut. Si le metteur en scène, le scénographe, dramaturge sont soupçonnables de se satisfaire d'idées, le public n'est plus soupçonné de n'en avoir aucune. Là où on demande à ceux qui font le spectacle de bien vouloir s'interroger honnêtement sur les limites de leur savoir, un crédit illimité est fait au public quant à sa capacité de connaître. Le public n'est jamais renvoyé à ses propres insuffisances mais toujours aux insuffisances de la scène, c'est cela qui l'autorise à juger.

11

Ce que le théâtre offre au public c'est avant tout une procuration. Dans la théorie aristotélicienne de la représentation, le public fait l'expérience de la catharsis quand il s'identifie lui-même à un personnage. Le public est donc invité à réagir par procuration.

Dans la théorie brechtienne de la représentation, le public fait l'expérience de la distanciation quand il comprend que l'acteur se tient à distance de son personnage. Il réagit là aussi par procuration. Dans les deux cas, le public tire son intelligence de l'intelligence des autres.

Dans un travail comme celui de « Pougatchev » c'est le contraire qui arrive. Le public vit ce qu'il est et cette vie-là extraite de l'obscurité apaisante de la salle de spectacle est une vie publique. L'art de l'acteur ne consiste plus à informer les spectateurs sur l'acteur et sur la scène, mais au contraire à informer le spectateur sur lui-même. Dans ce sens qui est un sens plus profond que des expériences scénographiques où il n'y a plus de scène, il n'y a plus de salle.

Privé de toute procuration le spectateur est renvoyé à sa présence suspecte. Suspecte parce que tout à coup justifiée par rien. Que regarde-t-il puisqu'on ne lui montre rien ?

Or s'il éprouve des difficultés à comprendre le pourquoi de sa présence, le spectateur doit désormais chercher à la justifier. Il n'est plus là pour regarder et entendre mais il doit entendre et regarder afin de comprendre pourquoi il est là. Il doit se plonger au coeur du sujet, il s'anime du souci de comprendre. Il entre soudain dans un rapport actif avec un théâtre qui est passé de l'état de sommeil à l'état de veille.

André Engel, brochure programme du TNS, 1978