

› Ateliers Berthier Grande Salle

13 janv. › 24 fév. 07

# Le Roi Lear - reprise

de WILLIAM SHAKESPEARE

mise en scène ANDRÉ ENGEL



› Location

01 44 85 40 40

› Prix des places

de 26€ (tarif unique)

› Horaires

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

(relâche les lundis et mardis sauf le mardi 16 janv. et 20 fév.)

› Odéon-Théâtre de l'Europe

Ateliers Berthier

8 Bld Berthier - 75017 Paris

Métro Porte de Clichy - ligne 13

(sortie avenue de clichy / Bld Berthier - côté campanile)

RER C : Porte de Clichy (sortie avenue de Clichy)

Bus : PC, 54, 74

› Service de Presse

Lydie Debièvre, Marie-Line Dumont

Tel : 01 44 85 40 73 - Fax : 01 44 85 40 56

presse@theatre-odeon.fr

dossier également disponible sur [www.theatre-odeon.fr](http://www.theatre-odeon.fr)

# Le Roi Lear - reprise

de William Shakespeare  
mise en scène André Engel

texte français Jean-Michel Déprats  
version scénique André Engel, Dominique Muller  
dramaturgie Dominique Muller

scénographie Nicky Rieti  
lumières André Diot  
costumes Chantal de la Coste-Messelière  
son Pipo Gomes  
musique Pipo Gomes et Philippe Figueira  
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
Edgar	Jérôme Kircher (du 13 janv. au 4 fév.) Philippe Demarle (du 7 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

Production Odéon-Théâtre de l'Europe, Le Vengeur Masqué, MC2 : Maison de la Culture de Grenoble

En tournée : Brest, Grenoble : avril 2006 ; Saint-Quentin, Caen, Villeurbanne : mai, juin 2006

LEAR. – Je t'en prie, ma fille, ne me rends pas fou.  
Je ne t'importunerai plus, mon enfant ; adieu.  
Nous ne nous rencontrerons plus, nous ne nous verrons plus ;  
Mais pourtant tu es ma chair, mon sang, ma fille ;  
Ou plutôt une maladie qui est dans ma chair,  
Et que je suis contraint d'appeler mienne : tu es un chancre,  
Un bubon pesteux, un furoncle gonflé de pus  
Dans mon sang qu'il corrompt. Mais je ne te gronderai pas ;  
Que la honte vienne quand elle voudra, je ne l'appelle pas ;  
Je n'invoque pas sur toi les traits du porte-foudre,  
Je ne te dénonce pas au juge suprême Jupiter.  
Amende-toi quand tu pourras ; deviens meilleure à ta guise ;  
Je peux être patient ; je peux rester avec Régane,  
Moi et mes cent chevaliers.

RÉGANE. – Pas tout à fait...

*Le Roi Lear*, acte II, sc. iv (tr. Jean-Michel Déprats)

## › Le Roi Lear

Un grain de sable ou de folie, et c'est le monde qui vole en éclats. La sagesse antique distinguait entre biens extérieurs, biens du corps, biens de l'âme : cette sagesse, Lear va en incarner le saccage, cédant ses possessions, livrant son corps à la tempête, son âme à la démence, jeté dehors – hors la famille, hors la loi, hors toute raison et toute limite.

André Engel aborde Shakespeare pour la première fois. Pour cela, il fait à nouveau appel au noyau de comédiens du *Jugement dernier*. Quant au rôle-titre, il l'a confié à Michel Piccoli.

## › Le vrai besoin

Première étape : Lear est encore accueilli sous un toit. Quinze jours après l'arrivée de son père, Goneril a déjà réduit de moitié son escorte. Mais Lear ne l'apprend qu'après une première dispute, au cours de laquelle sa fille lui a présenté son ultimatum : soit il réduit de lui-même son train, soit elle «prendra ce qu'elle demande». Cette alternative n'est qu'un trompe-l'œil, puisque Goneril a déjà donné ses ordres (au fond, elle se comporte ici en digne fille de son père, qui nous a donné dans la scène du partage un bel exemple de concours truqué dont l'issue est jouée d'avance). A la suite de ce coup de force, Lear traverse sa première crise d'identité – puisque la fille de Lear ne saurait traiter Lear de cette façon, soit cette femme n'est pas sa fille («Etes-vous notre fille ?»), soit lui-même n'est pas Lear – ou bien il est fou, ou bien il rêve, et Lear lance ici son premier appel à témoins («Qui peut me dire qui je suis ?»), auquel le Fou est pour le moment seul à répondre.

Deuxième étape : après la confrontation, l'évitement. Régane profite de l'hospitalité de Gloucester pour ne pas avoir à offrir la sienne à son père. Une fois rejointe par Goneril, elle trouve l'audace de poser à son tour des conditions à son accueil – les mêmes, d'ailleurs : tout comme sa sœur, elle demande à diminuer de moitié la suite royale. Restent alors vingt-cinq hommes. Lear se retourne donc vers Goneril, qui divise à son tour la suite par cinq en un seul vers, et le Roi n'a pas le temps de réagir que Régane l'a réduite à néant. Tel est l'envers des enchères d'amour dont Lear avait été la dupe.

Combien de chevaliers faut-il pour composer l'escorte d'un Roi ? Vieille question, qui remonte à un «vieux Grec», comme dit Hamm dans *Fin de partie*. Shakespeare met ici en scène l'antique paradoxe du tas, connu sous le nom de «sorite» : combien de grains faut-il pour faire un tas, ou combien faut-il en soustraire pour le faire disparaître ? Ou encore, comme le demande Lear au Duc de Bourgogne, quelle est la dot minimale qu'il exigerait pour épouser Cordélia ? Rien, est-ce encore une dot ? S'il est vrai, comme le soutient le roi de France, que Cordélia «est à elle-même sa propre dot», la royauté de Lear, de façon analogue, ne devrait pas être affectée par une diminution de son escorte. 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 suite forme le corps visible de sa royauté, elle-même 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 royale ? Lear est un roi ; il a besoin d'honneur(s) ; tout ce qui entame son avoir menace du même coup son être. Et cette règle, plus visible dans le cas du roi, vaut pour tout être humain. S'il suffit de satisfaire les seuls besoins naturels et nécessaires, «la vie de l'homme ne vaut pas plus» que celle d'un organisme animal auquel n'est reconnue aucune dignité. Il est donc naturel pour l'humanité comme telle d'exiger la satisfaction de

/...

... /

certains besoins non nécessaires, et d'exiger que lui soit reconnu le droit à de tels besoins (le théâtre en est un exemple parmi d'autres). 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.

Mais où donc, et comment, assigner la limite en-deçà de laquelle l'humanité perd son visage ? A ses filles, Lear propose cet exemple : que resterait-il d'une femme dépouillée des atours qui la font reconnaître comme telle – et donc, quel supplément faut-il concéder à la nécessité naturelle pour que son identité non pas femelle, mais féminine, soit reconnue ? Quel est le vrai besoin ? Telle est la question sur laquelle Lear interrompt sa tentative de réponse pour demander aux Dieux «la patience dont [il a] besoin» et les prendre à témoin de ce qui lui reste d'identité : un pauvre vieillard, un «père», un homme qui craint de voir sa virilité dissipée par «des armes de femme, des gouttes d'eau».

... Quel est le vrai besoin ? Quand Lear répond à sa propre question, devant la nudité du pauvre Tom dans la tempête, il entreprend aussitôt d'arracher ses vêtements. Il serait donc vain de chercher à déterminer la frontière entre humanité et animalité – il n'y aurait pas de «vrai besoin». Mais dans ce cas, pourquoi donc Lear aspire-t-il à la nudité ? En le rendant identique au pauvre Tom, cette nudité du Roi serait sans doute un moyen de rejoindre «la chose même», l'humanité résiduelle que Lear discerne encore chez le mendiant fou. Troisième étape à ciel ouvert : dépouillé de sa royauté et de sa paternité, Lear poursuit seul le paradoxe à son terme en sacrifiant ses derniers biens, pourvu qu'il puisse par là rejoindre le noyau inexpugnable de ce qui fait de lui un être humain – un noyau qu'il voudrait encore naturel, à l'image de l'animal (Engel, dans ses discussions avec les acteurs, parle aussi d'une liberté enfin retrouvée – celle d'enfants innocents et nus jouant dans la neige). Aussi Lear fait-il du pauvre Tom, de «l'homme nu», son philosophe, détenteur d'un savoir des «causes naturelles» valables pour l'homme et le monde, le microcosme et le macrocosme, pour le tonnerre comme pour l'endurcissement des cœurs. Et il le fait à l'instant même où il perd la raison.

Daniel Loayza (extrait de la postface au *Roi Lear*, éd. A Propos, 2003)

## › Un monde qui a besoin de nous

Dans *Phèdre*, le temps est glacé, comme l'espace : l'action est comme transparente et figée par la lucidité qui survient quand la vérité éclate. Chez Ibsen, le temps est façonné de manière à s'adapter aux moments où le drame, soigneusement préparé, explose pour produire l'action. Aussi n'est-ce pas la présence du temps mais la prouesse dans la manipulation du temps (quand l'événement survient à point nommé ou à contre-temps) qui détermine l'effet dramatique. Au moindre faux pas, on bascule dans le mélodrame. Chez Racine, on bascule dans l'art oratoire. Avec *Phèdre*, nous sommes à découvert, livrés à la lumière scrutatrice et impitoyable des cieux. Avec *Hedda Gabler*, nous sommes sur le qui-vive et incapables de détacher le regard, comme face à un accident ou à une altercation survenue à la table voisine, dans un restaurant, ou face à un individu debout sur la corniche d'un gratte-ciel. *Le Roi Lear* nous implique d'une tout autre manière. Nous sommes ici dans un monde qui ne diffère pas ouvertement du nôtre (nous qui n'avons pas notre place dans l'univers racinien) mais qui, visiblement, ne lui ressemble pas non plus (contrairement à l'univers d'Ibsen dont les intérieurs de maison et les rythmes nous sont – ou nous étions récemment – familiers) ; nous participons d'une certaine façon à ce qui s'y passe, non pas en écoutant, en regardant, en surprénant des conversations qui ne sont pas pour nous, mais presque comme si nous rêvions ce monde avec des mots et des gestes portant signification de ce pouvoir, de cette intimité, de ce mystère auxquels la pièce nous confronte ; et pourtant, nous participons comme on participe à des funérailles, à un mariage ou à une inauguration, confirmant ainsi la réalité de l'événement. C'est un monde qui a besoin de nous pour advenir. Ce n'est ni un débat d'idées, ni une histoire racontée mais l'histoire en train de se faire, l'histoire que nous vivons. Peut-être, plus tard, nous découvrirons ce que tout cela signifie, quand nous aurons découvert ce qu'une vie humaine signifie.

Stanley Cavell : *Le Dénî de savoir dans six pièces de Shakespeare*  
(Paris, Seuil, 1993, pp. 155-156 ; trad. J.-P. Maquerlot)

## › 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 Essenine, *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* d'après 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 des théâtres 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 coproduire 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, 1985), *Venise sauvée*, d'après Hugo von Hofmannsthal (Maison de la Culture du Havre, Festival d'Avignon, Maison de la culture de Bobigny, 1986), *Salomé* de Richard Strauss (Welsh National Opéra, 1987), *La nuit des chasseurs*, d'après Woyzeck de Büchner (Théâtre National de la Colline, 1988), *Le livre de Job*, d'après la Bible (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, 1990), *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 Dramatique National de Savoie, André Engel crée ses spectacles dans des salles d'opéra ou de théâtre de type plus classique. Le CDNS, 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 CDNS. 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 Horvath (2003, reprise en 2004 : prix du meilleur 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), *Der Freischütz* (Opéra du Rhin, 1999), *The Rake's Progress* (Opéra de Lausanne, 1999 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2001), *La petite renarde rusée* de Janacek (Opéra de Lyon, 2000 ; Théâtre des Champs-Élysées, 2002), *K d'après Le Procès de Kafka*, de Philippe Manoury (Opéra National de Paris, 2003), et dernièrement, *Cardillac* de Paul Hindemith (Opéra National de Paris, 2005).

## › Michel Piccoli

Michel Piccoli, qui célèbre en 2005 ses soixante ans de carrière, a tourné dans plus de 180 films.

Il est né à Paris le 27 décembre 1925. Son père est violoniste ; sa mère, pianiste. Il fait ses études au collège d'Annel, à l'École Alsacienne et au Collège Sainte-Barbe, à Paris. Au lendemain de la guerre, il décide de devenir comédien et fait de la figuration dans *Sortilèges*, de Christian-Jaque, dès 1945. Trois ans plus tard, il débute au théâtre dans *Le Matériel Humain*. Depuis, il partage sa carrière entre le cinéma et le théâtre (mais la télévision lui offre également de jolis rôles qui vont marquer profondément sa carrière : *Les joueurs*, *Montserrat*, *Egmont*, *Hauteclair*, *Don Juan*...)

En 1967, Michel Piccoli a déjà une belle carrière derrière lui. Il a tourné dans des films légendaires et est désormais une valeur sûre du cinéma. Alors qu'il pourrait sans inquiétude se contenter d'accepter des rôles classiques, il remet soudain tout en question, en acceptant de jouer des personnages plus difficiles. Il tourne ainsi pour Marco Ferreri *Dillinger est mort* puis *La grande bouffe*, qui lui vaudra autant d'éloges que de critiques. Il tournera dès lors dans des films qu'il aura au préalable longuement étudiés, entre autres, *Far west* de Jacques Brel, *Themroc* de Claude Faraldo ou *Grandeur nature* de Luis Berlanga. Dans le même temps, il tourne à plusieurs reprises avec Claude Sautet, Luis Bunuel, Marco Ferreri.

A partir des années 70, Piccoli change encore de registre, avec une évidente jubilation. Il prend le risque de déplaire au public, en multipliant les rôles antipathiques ou troubles : père incestueux dans *La fille prodigue* ou tyrannique dans *La puritaine*, mari brutal dans *Une chambre en ville* ou jaloux dans *Péril en la demeure*, homosexuel dans *Une étrange affaire*, manipulateur sadique dans *Que les gros salaires lèvent le doigt*, juge sexuellement désaxé dans *Le Saut dans le vide* de Marco Bellocchio (rôle qui lui vaut à Cannes, en 1980, le prix d'interprétation masculine). Il prend le risque de jouer dans des films réalisés par des débutants, dont *La diagonale du fou*, *Mauvais sang*, *Adieu Bonaparte* ou encore *Le général de l'armée morte* (dont il écrit l'adaptation et assure la production). La décennie 90 n'est pas moins riche : *Milou en Mai* de Louis Malle, peintre tourmenté dans *La belle noiseuse* de Jacques Rivette (sélectionné à Cannes en 1991), dandy séducteur dans *Party* de Manoel De Oliveira, *Généalogie d'un crime* de Raoul Ruiz, patriarche dans *L'émigré* de Youssef Chahine, chirurgien cynique dans *Maladie d'amour*, *L'homme voilé*...

En 1997, trois ans après un second court-métrage intitulé *Train de nuit*, Michel Piccoli mène à bien l'aventure de son premier long métrage en tant que réalisateur : *Alors voilà* (avec Dominique Blanc, qui jouait également dans *Train de nuit*). Son dernier long métrage sortira dans les salles le 18 janvier 2006 : *C'est pas tout à fait la vie dont j'ai rêvé*. Signalons enfin que Michel Piccoli vient d'assurer la rédaction en chef d'un numéro spécial des *Cahiers du Cinéma* actuellement dans les kiosques.