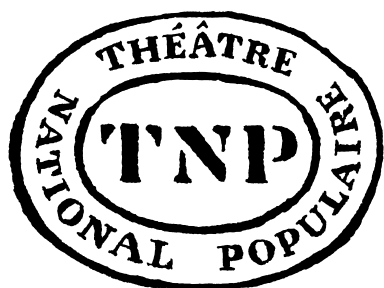


Cahier du TNP **13**

William
Shakespeare
Le Roi Lear



Le Roi Lear

de William Shakespeare

Mise en scène Christian Schiaretti

Avec

Serge Merlin Lear, roi de Grande-Bretagne

Pauline Bayle Cordélia, fille de Lear

Andrew Bennett Le fou de Lear

Magali Bonat Régane, fille de Lear

Olivier Borle* Oswald, intendant de Goneril; Un soldat

Paterne Boungou** Curan, courtisan

Clément Carabédian* Le roi de France; Un gentilhomme

Philippe Duclos Le comte de Gloucester

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

Christophe Maltot Edgar, fils de Gloucester

Mathieu Petit Le duc de Bourgogne; Un soldat

Clara Simpson** Goneril, fille de Lear

Philippe Sire Le duc d'Albany, mari de Goneril

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

Vincent Winterhalter Le comte de Kent

Marc Zinga Edmond, le bâtard de Gloucester

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

Florent Maréchal, Aurélien Métral, Sven Narbonne, Joël Prudent,

Loïc Yavorsky Des soldats

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

Texte français **Yves Bonnefoy**, dramaturgie **Florent Siaud**

scénographie et accessoires **Fanny Gamet**

d'après une idée de **Christian Schiaretti**

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

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

illustrations sonores **Thierry Seneau**

collaboratrice artistique **Michèle Merlin**

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

élèves-assistants de l'ENSATT **Adrien Dupuis-Hepner, Julie Guichard**

stagiaire à la mise en scène **Pauline Picot**

Remerciements à l'Opéra National de Paris

Production

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

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

Le Roi Lear

Théâtre National Populaire, du 10 janvier au 15 février 2014

La Manufacture, Nancy, du 26 au 29 mars 2014

Théâtre de la Ville, Paris, du 12 au 28 mai 2014

Le Bateau Feu, Dunkerque, du 4 au 6 juin 2014

Régisseur général **Serge Richard***; chef machiniste **Yannick Galvan**;
régisseurs plateau **Olivier Higelin***, **Marc Tripard**; chef cintrier **X. R.**;
machinistes-constructeurs **Thomas Gondouin, Jean-Pierre Juttet**;
accessoiristes **Sandrine Jas***, **Bénédicte Jolys***; machinistes **Alain Criado***, **Christophe Dadi***,
Ariel Dupuis*, **Boris Fanjat***, **Denis Galliot***, **Stanislas Heller***, **Emmanuelle Joly***,
Jean-Marc Julliard*, **Romain Philippe-Bert***, **Paul Poujade***, **Olivier Seigneurie***,
Georges Tumay*; régisseur principal lumière **Rémy Sabatier**;
régisseurs lumière **Rémi El Mahmoud***, **Mathilde Foltier-Gueydan***, **Jean-Christophe Guigue**;
électriciens **Laurent Delval**, **Audrey Dussault***, **Agnès Envain***, **Mathieu Gignoux-Froment***,
Clément Lavenne*, **Bruno Roncetto**, **Arianna Thöni***; régisseur principal son **Laurent Dureux**;
régisseurs son **Alain Perrier**, **Pierre-Alain Vernet***; régisseur vidéo/son **Nicolas Gerlier**;
chef habilleuse **Sophie Bouilleaux-Rynne**; habilleuses **Marie Ampe***, **Claire Blanchard**,
Mathilde Boffard*, **Laura Garnier***; perruques et maquillages **Marie-Roxane Bruneton***,
Virginie Mizzon*

Décor, accessoires et costumes réalisés dans les ateliers du TNP

Atelier de construction: responsable d'atelier **Laurent Malleval**; bureau d'étude **Samuel Poncet***;
chef d'atelier menuiserie **Yves Rozier***; menuisiers **François Agorria***, **Mathieu Barnet***,
Clément Brun*, **Michel Caroline***, **Thierry Dadi***, **Franck Gualano***, **Marc Jourdan***,
Jean-Pierre Juttet, **Jean-Gabriel Monteil***; chef d'atelier serrurerie **Patrick Laurino***;
serrurier **Isabelle Cagnard***; chef d'atelier décoration **André Thöni**;
réalisation accessoires **Sandrine Jas***, **Franck Proserpi***; peintres décorateurs **Christelle Cruzet***,
Mohamed El Khomssi*, **Claire Gringore***, **Olivier Meignin***, **Christine Roche***;
machinistes (aides-constructeurs et aides-peintres) **Pascal Hernandez***, **Guylaine Naizot***,
Sébastien Treut*

Confection de costumes: chef d'atelier costumes **Mathilde Brette***; coupeuses **Alexandra Berthet***,
Mathilde Perrot*, **Marion Thouroude***; couturières **Anaïs Abel***, **Séverine Allain***, **Sigolène Petey***,
Coline Privat*, **Agathe Troignon***; brodeuse **Charlotte Debatty***; patines **Mathieu Trappler***;
stagiaires couture **Ilaria Alaimo**, **Cassandra Sauge**;
ateliers costumes extérieurs **Caraco-Canezou**, **Sasteria Cornejo**

*Personnels intermittents du spectacle



arte

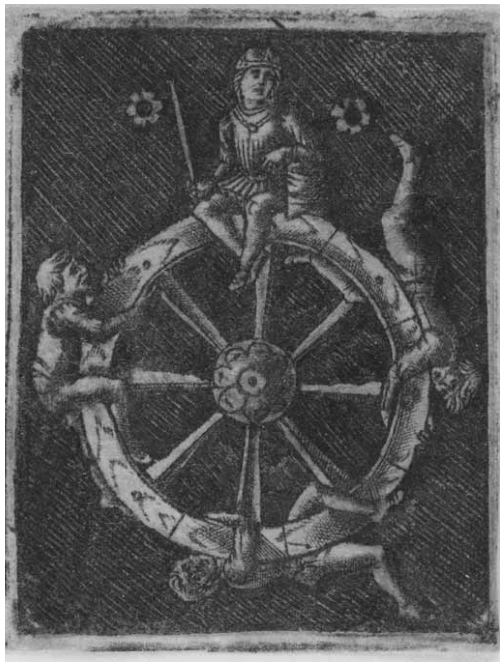
Le Monde



Ce cahier a été réalisé
avec la complicité
de **Florent Siaud**

Le Roi Lear

- 3 Les cercles de *Lear***, Florent Siaud
- 10 «Le Roi Lear» autrement dit *Fin de partie***, Jan Kott
- 15 Lear et sa «famille» ou comment l'âge fait sens**, Georges Banu
- 22 La fatigue des ans**, Lucreèce
- 23 De l'âge**, Michel de Montaigne
- 25 Lear ou les vo(esi)x de la nature**, André Green
- 26 L'ombre de Lear**, Richard Marienstras
- 29 Les Deux Corps du Roi**, Ernst H. Kantorowicz
- 31 Laissez sortir cet animal de sa cage!**, Edward Bond
- 33 Cordélia, c'est la Mort**, Sigmund Freud
- 35 Père et mère**, Gilles Deleuze
- 36 Peau-de-souris**, Les Frères Grimm
- 38 Je vais noircir mon visage...**
- 39 Il s'agit d'imiter...**
- 40 Quatre regards : Schiaretti, Langhoff, Bergman, Strehler**



Anonyme, *La Roue de la fortune*.
Recueil: Nielles Tome XIII, 15^e siècle.
© RMN — Grand-Palais/Stéphane Maréchalle.

Les cercles de *Lear*

La gloire est comme un cercle dans l'eau, qui va toujours s'élargissant, jusqu'à ce qu'à force de s'étendre il s'évanouisse dans le néant.

Shakespeare, *Henry VI*, première partie

De la lecture de la pièce de Shakespeare se dégage un sentiment d'unité: *Lear*, c'est le récit géopolitique de la balkanisation d'un royaume; c'est aussi la catabase d'un vieillard qui descend aux enfers pour faire l'expérience de l'absurdité de l'humaine condition; c'est enfin un passionnant cas de psychanalyse sur la paternité et la sororité. Mais à cette sensation se juxtapose curieusement celle d'une certaine dispersion. C'est qu'une fois le partage du royaume acté en grande pompe, chacun commence à courir un cheval différent, si bien que l'espace tragique finit par ne plus ressembler qu'à un champ de course foulé en tous sens: un bâtard complote contre un frère et un père... qui sont au service d'un roi... dont les filles et les gendres manigancent la mise au ban... qu'une troisième fille, qui avait pourtant été chassée, s'attache à contrer à la tête d'une armée française...

Le projet de Christian Schiaretti ne cherche pas à unifier cet amas de trajectoires dans l'atmosphère d'une lande atemporelle, où la multiplicité des desseins participerait d'un non-sens généralisé de l'existence. Il propose plutôt de raconter l'histoire avec fermeté, en mettant l'accent sur sa dimension politique, «quasi-policière¹», comme il le dit lui-même. Cette intention a un puissant corollaire physique et scénographique: le cercle. Inscrite au cœur du décor de ce *Lear*, cette figure a ceci de singulier qu'elle semble avoir sur la pièce l'effet d'une force centripète: quand le texte lance mille pistes à la seconde, le décor circulaire les rattrape pour les inscrire dans une dynamique généralisée des mots, des formes et des corps.

Le théâtre du monde

Franche et assumée, la radicalité circulaire du décor conçu par Christian Schiaretti et Fanny Gamet a un antécédent de choix: l'architecture

du Globe. Reconstitué en 1599 au sud de la Tamise après avoir été démantelé de son premier site, le théâtre de Shakespeare et de ses Lord Chamberlain's Men accueillait ses spectateurs avec une enseigne qui représentait Atlas portant la terre sur ses épaules et ce vers latin de Pétrone: *Totus mundus agit histrionem* (« Le monde entier joue la comédie² »). Écho au lieu commun du *theatrum mundi* qui n'allait pas tarder à devenir la devise de l'Europe baroque, cet aphorisme ne se contente pas, à l'époque, de faire de la vie une pièce de théâtre dont les hommes seraient les acteurs dérisoires. Il contient les germes d'une conception radicalement épurée de la scène: si le monde est un théâtre, alors, inversement, le théâtre est susceptible de suggérer tous les lieux possibles du monde par la rotondité des murs qui l'entourent. C'est peut-être en cela que le dispositif de ce *Lear* est proprement shakespearien: il s'en tient à une économie spatiale qui aboutit moins à un appauvrissement qu'à une démultiplication des possibilités de lieux. Cet espace reste un espace de théâtre, c'est-à-dire une surface où toutes les situations sont susceptibles de surgir.

Le cercle des druides

Non sans rappeler les traits d'architecture antique qu'on retrouvait dans les théâtres élisabéthains³, cette gigantesque colonne trouée d'arcades frappe surtout par la puissance de son symbolisme. Sa circularité évoque les formes archaïques du monde celtique comme celle des temples de la Dordogne et de la Sarthe. Parallèlement, elle fait écho au discours de ces auteurs qui, de l'Antiquité tardive (Plotin) à la Renaissance florentine (Marsile Ficin), préconisaient le cercle pour représenter les figures célestes. Cette dimension sacrée apparaît d'autant plus dans ce *Lear* que le roi déchu de Shakespeare reste un être d'exception, dont la relation aux dieux est demeurée intacte, par-delà les vicissitudes de sa vie temporelle. Comme l'a suggéré Christian Schiaretti en répétitions, la tempête n'est pas forcément une catastrophe qui s'abat sur Lear et dont il serait la victime; elle est peut-être la conséquence de son lien privilégié à l'univers. Le Gentilhomme ne décrit-il pas le rapport de Lear aux éléments comme un dialogue démiurgique? « Il donne l'ordre aux vents, dit-il à Kent au début du troisième acte, de jeter d'un souffle/ La terre dans la mer ».

C'est parce que les restes de son aura sont encore assez forts pour soulever le monde que les comploteurs se replient comme des couards dans les châteaux, craignant la colère d'une nature déchaînée qui ne tardera d'ailleurs pas à se retourner contre le Roi-Druide qui l'a réveillée. Le Roi Lear dans un cercle, ce n'est donc pas seulement un animal blessé dans une arène hostile: c'est aussi un ancien mage tutoyant les dieux.

La figure de Vitruve

Mais à cette logique verticale se superpose une logique immanente, faite de dynamiques horizontales. Dans ce rond couleur d'os, il suffit que des aristocrates se disposent en cercle pour, d'emblée, convoquer l'image saisissante d'une cérémonie tribale entre chefs de clan. Inversement, une porte ouverte à cour et une autre à jardin esquissent à elles seules un axe latéral qui donnera à la scène un caractère plus domestique, tandis qu'un couloir qui va du fond de scène au proscenium nous conduit dans le domaine sous surveillance de Gloucester. Loin d'imposer sa circularité de manière univoque, le cercle sait donc accueillir les diagonales, les lignes droites comme les carrés. C'est précisément ce qui le relie à « l'image vitruvienne de l'Homme inscrit dans un cercle ou un carré⁴ » qui, selon Frances Yates, a probablement inspiré l'architecture du Globe. Cette surimpression de formes contradictoires avait selon elle, une fonction cosmologique: celle de faire entrer en dialogue « le monde élémentaire » de « la scène carrée⁵ » et le « monde céleste circulaire suspendu au-dessus de lui⁶ ». Mais elle possédait aussi une fonction dynamique: celle de rompre un rythme architectural trop homogène pour produire une sensation de mouvement, à même de refléter l'instabilité de la vie humaine.

Wheel of Fortune

La figure du cercle rejoint à cet égard celle de la roue de Fortune, qui revient comme un *leitmotiv* non seulement dans *Le Roi Lear* mais aussi dans tout le théâtre shakespearien, de *Hamlet* à *Macbeth*, en passant par *Henry V*. Incarnant la nature capricieuse de la destinée, cette roue est, comme on sait, un motif récurrent de l'Antiquité et du Moyen Âge: capable de porter les hommes au pinacle ou de les faire choir,

L'inconstante roue de l'étourdie Fortune, cette aveugle déesse juchée sur une pierre qui roule sans répit.

Shakespeare, *Henry V.*

elle régleme leur sort selon une inconstance fondamentale qui menace les puissants comme les humbles. Alors même qu'il a les pieds entravés par des ceps, Kent se prend à espérer un retournement de situation en la faveur de sa cause: «Et bonne nuit, Fortune! Souris encore, / Fais encore tourner ta roue.» À l'inverse, le traître Edmond parvient au faite de sa gloire en trompant frère, père et maîtresses mais, une fois son complot découvert et sa mort scellée par un duel défavorable, il gémit: «La roue a fait son tour, me revoici au plus bas.» Le mouvement descendant est encore plus spectaculaire pour Lear, qui finit avec la sensation d'être attaché «sous une roue de feu»: le perdant n'est même plus au bas de la roue; il est broyé par son poids et brûlé par ses flammes.

Le mouvement infernal de la roue serait-il freiné à l'issue du drame? Avant que le rideau ne tombe, le Duc d'Albany invite Edgar et Kent à l'aider à «soutenir le pouvoir blessé» en se faisant «les lieutenants de ce royaume»: dans ce monde cabalistique hanté de formes anciennes, émerge enfin un semblant de projet politique, qui voudrait clore le chapitre des guerres intestines et rétablir l'ordre par un sursaut volontaire. On se croirait presque chez ce philosophe emblématique de la Renaissance qu'est Machiavel. Dans le chapitre XXV du *Prince*, celui-ci combat l'idée selon laquelle «les affaires du monde sont gouvernées par la fortune et par Dieu, (...) et que les hommes n'y ont même aucun remède⁷» en jugeant que «s'il peut être vrai que la fortune est l'arbitre de la moitié de nos actions, elle nous en laisse cependant gouverner l'autre moitié⁸». Le salut viendrait d'une détermination armée de courage et d'instinct, capable de comprendre que la fortune assaille seulement «là où elle sait que n'ont pas été montés des digues et des remparts pour la contenir⁹». Mais pareille volonté de braver la roue existe-elle véritablement parmi les survivants du *Roi Lear*? La reprise en main d'Albany reste bien timide; certes, Edgar n'est guère enthousiaste, mais Kent décline l'offre.

Dans les cercles de pierre

L'espoir est d'autant plus maigre qu'aucun couronnement légitime ne point à l'horizon et que ce qui demeure sur le sol, ce sont les dépouilles de Cordelia et de Lear, non loin de celles des sœurs, d'Oswald et d'Edmond. Dans ce cimetière circulaire, difficile de croire aux premières lueurs de la Renaissance. Le cercle ne serait-il pas, au fond, une sépulture? De la même manière que, des dolmens à galerie de Bretagne aux sépultures à cercle de Sardaigne, en passant par les nécropoles pyrénéennes et les ensembles de péninsule ibérique¹⁰, les cercles de pierre accueilleraient les corps défunts, le cylindre blanc de ce *Lear* n'est peut-être pas autre chose qu'un tombeau monumental. Que nous dit la dernière didascalie du texte? Pas tout-à-fait que la roue de fortune a été maîtrisée, ni même qu'elle repart. Ce qui résonne dans ce cercle de cadavres, c'est une musique de Requiem: *On emporte les corps. Tous sortent. Marche funèbre.*

Florent Siaud, décembre 2013.

1 Voir le texte « Notre Lear ».

2 Voir Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (éd.), *Le théâtre élisabéthain*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. XXXII.

3 Frances Yates rappelle dans *Les arts de la mémoire* que « (...) quand les visiteurs étrangers passent en revue les nombreux théâtres publics de Londres, les remarques qu'ils font à leur sujet montrent qu'ils y perçoivent une influence antique » (*Les arts de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 385-386).

4 Frances Yates, *ibidem*, p. 385.

5 Frances Yates, *ibidem*, p. 390-391.

6 Frances Yates, *ibidem*, p. 391.

7 Nicolas Machiavel, *Le Prince* (trad. Thierry Ménissier), Paris, Hatier, 2007, p. 118.

8 *Idem*.

9 Nicolas Machiavel, *ibid.*, p. 119.

10 Voir Jacques Briard, *Les cercles de pierres préhistoriques en Europe*, Paris, Éditions Errance, 2000, p. 85-106.

« Le Roi Lear » autrement dit *Fin de partie*

...La tragédie se déroulait le plus souvent au sein d'un paysage. La nature déchainée était le témoin de l'échec de l'homme ou bien, comme dans *Le Roi Lear*, participait activement à l'action. Le théâtre grotesque moderne a généralement pour scène la civilisation pure; la nature en est presque totalement absente. L'homme est enfermé dans une pièce, traqué par des choses et des objets. Mais les choses jouent à présent le même rôle de symboles de la condition humaine et de situation de l'homme que la forêt, la tempête ou l'éclipse du soleil chez Shakespeare. Jusqu'à l'enfer de Sartre qui est un énorme hôtel où il n'y a que chambres et couloirs, de nouveaux couloirs et de nouvelles chambres. Cet enfer du « huis-clos » n'a pas besoin des services de la métaphysique.

Dans *Fin de partie* de Beckett, la chambre contient un fauteuil à roulettes et deux poubelles. Au mur, un tableau retourné. Il y a en outre un escabeau, une lorgnette et un sifflet. De la nature, il ne reste plus que du sable dans les poubelles, une puce et, ce qui est la nature dans l'homme: le corps.

Hamm – La nature nous a oubliés.

Clov – Il n'y a plus de nature.

Hamm – Plus de nature! Tu vas fort.

Clov – Dans les environs.

Hamm – Mais nous respirons, nous changeons! Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur! Nos idéaux!

Clov – Alors elle ne nous a pas oubliés.

A partir du milieu du second acte jusqu'à la fin du quatrième, Shakespeare reprend dans *Le Roi Lear* les thèmes bibliques. Mais ce nouveau *Livre de Job* et ce nouvel *Enfer* de Dante ont été écrits au déclin de la Renaissance. Dans *Le Roi Lear*, non seulement il n'y a plus le Ciel chrétien; n'existe pas davantage le ciel qu'avaient annoncé et auquel croyaient les humanistes.

Le Roi Lear tourne en cruelle dérision toute eschatologie, le ciel qu'on vous promet sur la terre, et le Ciel qu'on vous promet après la mort, la théodicée chrétienne et la théodicée laïque, la cosmogonie et l'histoire rationnelle, les dieux, la nature bienveillante et l'homme créé « à l'image et la semblance de... » Dans *Le Roi Lear*, les deux ordres de valeurs s'écroulent, celui du Moyen Âge, celui de la Renaissance. Lorsque s'achève cette gigantesque pantomime, ne reste plus que la terre ensanglantée et vide. Sur cette terre, après une tempête qui n'y a laissé que pierres, le Roi, le Bouffon, l'Aveugle et le Dément poursuivent leur âpre dialogue.

L'aveugle Gloucester tombe sur une scène vide. Son saut de suicidé est tragique. Gloucester est tout au fond de la misère humaine. Au fond de cette misère se trouve également son fils, qui fait semblant d'être Tom le dément afin de sauver son père. Mais la pantomime que les acteurs nous ont montrée sur la scène est grotesque. Elle a un côté cirque. Gloucester, l'aveugle, qui est monté sur une colline inexistante et qui est tombé sur des planches lisses, est un clown. C'est une farce philosophique qui a été jouée. La même farce que nous retrouvons dans le théâtre contemporain.

« Coup de sifflet, coulisse gauche.

Il ne bouge pas.

Il regarde ses mains, cherche des yeux les ciseaux, les voit, va les ramasser, commence à se tailler les ongles, s'arrête, réfléchit, passe le doigt sur la lame des ciseaux, l'essuie avec son mouchoir, va poser ciseaux et mouchoir sur le petit cube, se détourne, ouvre son col, dégage son cou et le palpe.

Le petit cube remonte et disparaît dans les cintres emportant lasso, ciseaux et mouchoir.

Il se retourne pour reprendre les ciseaux, constate, s'assied sur le grand cube.

Le grand cube s'ébranle, le jetant par terre, remonte et disparaît dans les cintres.

Il reste allongé sur le flanc, face à la salle, le regard fixe. »

Acte sans paroles sert de clôture à *Fin de partie* de Beckett et en est comme l'interprétation définitive. Les bribes de caractères, d'action



Serge Merlin, Gilles Privat, *Fin de partie*,
mise en scène Alain Françon, 2011.

© Pascal Victor.

et de situation y ont été réduits davantage encore. Ne reste plus qu'une seule situation qui est la parabole universelle de la condition humaine. Une situation totale. L'homme est précipité sur une scène vide. Il essaye de s'enfuir dans les coulisses, il est projeté à nouveau en scène. Des cintres descendent un petit arbre avec une maigre touffe de palmes, une carafe d'eau, des ciseaux de tailleur et des cubes. L'homme essaye de se mettre à l'ombre des palmes, les palmes se rabattent contre le tronc; il essaye d'attraper la carafe, la carafe remonte. C'est ensuite une tentative de suicide. Cela également est impossible: « la branche se rabat le long du tronc ». L'homme s'assied et réfléchit. La carafe et l'arbre redescendent. L'homme ne bouge plus.

Dans cette *Fin de partie*, « ce » qui est au-delà de l'homme – les dieux, le destin, le monde – n'est pas indifférent, mais railleur et méchant. « Ça » le tente. Le tente sans cesse. « Ce » qui est au-delà de l'homme est plus fort que lui. L'homme perd obligatoirement et ne peut échapper à la situation qui lui est imposée. Il ne peut que renoncer. Refuser de continuer à jouer à colin-maillard. Seule cette possibilité de refus peut le rendre plus fort que ce qui est au-delà de lui.

Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*. Traduction Anna Posner.
© Éditions Payot & Rivages, 1993, 2006.

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

Samuel Beckett, *Cap au pire*, traduction Édith Fournier.

© Les Éditions de Minuit, 1991.

Lear et sa « famille » ou comment l'âge fait sens

La vieillesse est un destin

Simone de Beauvoir

Encore jeune, j'écrivais sur les acteurs âgés, aujourd'hui, je visite «la famille» de Lear, non pas celle du monarque qui va éclater, mais la famille des «vieux» du théâtre réunis autour de lui.

Ainsi le cercle se ferme et renvoie à la question même du théâtre: âge du personnage, âge du comédien! Assimilation ou écart? Comment répondre, voilà le choix premier de la mise en scène.

Sur le pourtour de la vie

Bon nombre de personnages secondaires, subalternes, se distinguent par la catégorie d'âge à laquelle ils appartiennent puisque serviteurs, nounous, fonctionnaires au plus bas de l'échelle administrative sont souvent vieux. Cette vieillesse atteste une fidélité qui entraîne l'assimilation à la fonction – ils servent depuis bien longtemps – tout autant que la perspective du déclassement: ils semblent être tous ramenés à des résidus d'un autre temps sous menace imminente de rejet, d'abandon. Firs, l'octogénaire de *La Cerisaie*, se détache comme la figure emblématique et, autour, surgissent la nounou et le vieux messenger des *Trois sœurs*, sans énumérer la légion de ces employés identifiés à une mission dont ils accomplissent les exigences avec zèle mais ayant perdu l'efficacité de jadis. Dévoués et affaiblis, leur utilité décline et leur éviction pointe inexorablement. Ils se trouvent au bord, à la limite de leur valeur d'usage, et l'affection qu'ils suscitent provient de la persistance dans un rôle avec lequel ils se sont confondus et leur aptitude à l'exercer s'amointrit. Les sacrifier, comme le décide Natacha qui chasse la nounou des *Trois sœurs*, ou Yacha, le jeune, qui oublie Firs, le vieux, dans la maison abandonnée implique la décision d'amputer le passé qu'ils incarnent comme des reliques familiales.

Le déni de l'âge

Pour Lear qui s'accommode de l'âge, combien de vieux barbons qui le réfutent et ne l'admettent pas, qui cultivent un appétit érotique considéré comme inapproprié à leur biographie déjà bien avancée. Ils n'assument pas l'image que l'on se fait d'eux et s'appliquent à se leurrer quant à leur statut physique, à leur aptitudes à engendrer du désir, à honorer un lien conjugal. D'Harpagon à Arnolphe, Molière est passé maître dans la dérision de ces vieux indignes et lubriques, dont la vie consacre la défaite et sanctionne l'indécence des projets. Peu importe la classe sociale car bourgeois ou roi, comme Philippe II dans *Don Carlos* de Schiller ou, plus tragiquement, Golaud dans *Pelléas et Mélisande*, la pulsion est la même. Mais peut-on déceler ici une révolte contre l'âge, un déni trompeur autant que pathétique? Les manigances sont détestables, mais non pas la motivation. Souhaiter ne pas s'accommoder de son âge prend le sens d'un conflit avec l'âge, d'un refus de se rendre. Et l'exemple le plus saisissant ne reste-t-il pas Falstaff des *Les joyeuses commères de Windsor*? N'est-il pas pris dans le filet d'un déni généralisé de son image qui tout à la fois suscite la dérision autant que la compassion car, lui, un vantard, n'a rien du cynisme du Volpone de Ben Johnson qui souhaite attirer dans son lit de faux malade une jeune pucelle. La jeune femme et les vieux: Suzanne épiée par les vieillards dans la peinture. Il y a toujours un désir à satisfaire car c'est en son nom qu'Arnolphe met en place son projet pédagogique élaboré dans le temps, que Falstaff se livre à des fanfaronnades, que Volpone veut dépuceler une jeune fille et Harpagon l'instrumentaliser. Voilà une relation maintes fois déclinée sur fond d'un flagrant déni de l'âge et d'une stratégie de résistance à l'âge justement par l'exercice improbable d'une relation physique.

Le passé en ruines

Admettre sa fin implique résignation, le plus souvent sur fond de pression extérieure, de lucidité désespérée, d'interdit d'espérer. Le personnage frappé par ce diagnostic se trouve entouré par les ruines de son passé auquel il sert de spectateur effondré. Hécube pleure Troie réduite à un amas de murs écroulés et un monceau de cadavres, Philoctète déplore sa gloire défunte... la vieillesse entraîne le constat d'une poursuite impossible, d'une absence de toute régénération possible, d'un échec

avéré. Point de chemin où s'avancer. Comment ne pas saluer l'accord avec eux-mêmes de ces personnages parvenus au terme de leur parcours? Ils ne se trompent pas, ils s'assument.

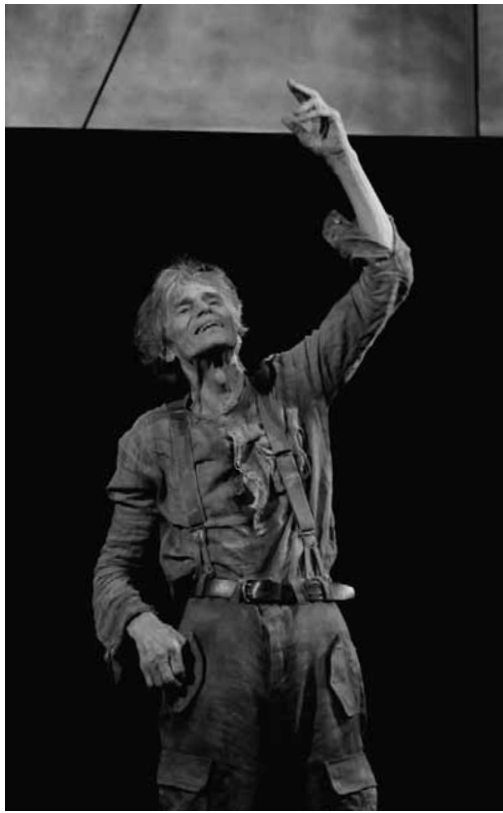
Ce qu'il leur reste, c'est la visite de leur passé. Une manière de survivre en déambulant parmi les gestes et les lieux de jadis, non pas préservés comme dans un musée intact, mais agglutinés, entassés, champ de ruines au sein duquel les protagonistes seuls peuvent s'orienter. Chacun se livre à un regard rétrospectif qui associe oubli et projection, mémoire et illusion. Que fait donc John Gabriel Borkman chez Ibsen, sinon procéder à d'inlassables excursions dans un temps révolu, et Willy Loman, le « commis voyageur » de Arthur Miller, sinon inventorier ses succès de jadis? Vivre encore parmi les résidus de leurs vies – voilà le remède! Et cette conduite mène tout droit à Winnie de *Oh! les beaux jours* de Beckett, qui s'enfonce dans le socle des déchets de son passé. Ils sont tous dépositaires d'un legs constitué dans le temps et à la dégradation duquel nous, de la salle, assistons, témoins d'une désertification. La vieillesse comme spoliation de sa propre vie.

Un comportement distinct qualifie certains personnages de Thomas Bernhard qui puisent leurs énergies agressives dans une mémoire érigée en arsenal de combat. Ils évoquent des luttes passées qui légitiment encore – malgré les échecs flagrants – l'appétit inassouvi d'agression. Dans *Le Réformateur* ou *Le Faiseur de théâtre*, la posture s'impose: la vieillesse radicalise, exaspère même, le refus et cela empêche les militants bernhardiens, des acariâtres impénitents, de se rendre. La lutte continue, jusqu'au bout, sans pause ni relâche.

Le dernier vœu

Toute condamnation appelle à la formulation d'un dernier vœu. Lorsqu'il s'agit de sa propre vie, elle prend le sens d'un geste testamentaire. Le geste du vieil homme qui entend ainsi clore et, partant, accomplir son parcours. Mettre, lui-même, par sa décision assumée, un point final à la phrase de sa biographie.

Exemplaire à cet égard est Lear. Comme un dieu fatigué, il entend se retirer mais pas avant de pacifier le royaume et d'acquiescer ainsi le pouvoir impersonnel d'un maître libéré des contraintes de l'exécutif. La déroute du programme provient du simulacre d'abdication de Lear qui entend



Laurent Terzieff, *Philoctète* de Jean-Pierre Siméon
variation à partir de Sophocle, mise en scène
Christian Schiaretti, 2009. © Christian Ganet.

exercer encore ses prérogatives à l'instant même où il semble avoir décidé de s'en dépouiller: il n'était pas prêt à se dessaisir, tel un mourant à l'heure du départ. En raison même de la non-préparation du roi, le geste testamentaire échoue. Cordélia sert de révélateur initial et elle finira par le conduire vers l'aveu final, prix de l'itinéraire parcouru: « maintenant je sais distinguer la mort de la vie ».

Le même dispositif, mais décalé, se retrouve dans *La visite de la vieille dame* de Dürrenmatt. Clara Zachanassian, prospère femme d'affaires expatriée en Amérique, regagne sa petite ville suisse afin d'accomplir un dernier désir: la sanction de son fiancé qui l'avait trahie pendant leur jeunesse. Le geste testamentaire, en rien serein, a comme assise une inaltérable volonté de revanche: point de pardon pour le compagnon parjure. Le dernier souhait intéresse ici dans la mesure où il contrarie la valeur conciliatrice, pacificatrice qui lui est habituellement accordée. Tant d'autres personnages vieux, de manière plus ou moins explicite, formulent le vœu conclusif et entendent ainsi marquer leur propre finitude.

L'accomplissement final

Si les personnages d'emblée présentés comme vieux peuvent se situer, selon les traitements, du côté du registre dramatique ou comique, les personnages qui s'engagent sur le cheminement de la vie et parviennent à prendre de l'âge finissent tous en vieux accomplis, ayant acquis une expérience et jouissant de son capital. *Le devenir vieux* – voilà un paradigme exemplaire du répertoire théâtral!

Dès le début, chez les Grecs: *Œdipe à Colonne*. Après avoir vécu l'*hybris* du meurtre parental et du lit maternel, connu la contagion de sa ville et erré, accompagné de sa fille, Œdipe, aveugle et vieilli, trouve refuge au sein d'un paysage serein qui l'accueille. Il a gagné la paix à travers ces épreuves. Vitez a rêvé de le jouer sans y être parvenu: la mort, sa propre mort, l'en a empêché.

Et Goethe ne procède-t-il pas à un effet de montage qui lui permet de réunir le premier Faust, vieux frustré de la vie, reclus dans son bureau, et le Faust de la fin, devenu vieux une seconde fois, mais cette fois-ci enrichi justement par la vie: passions, égarements, engagements. Ce Faust-là surgit au terme d'une évolution qui l'a conduit vers la sérénité ultime et lui permet de murmurer le vœu final: « Instant, arrête-toi! ».

Son double moderne sera Peer Gynt, lui aussi emporté par des aventures excentriques et des excès extrêmes, avant de faire retour, pareil à un fils prodigue, et chercher repos auprès de Solveig, la fiancée qui n'a pas bougé et l'a attendu. La vieillesse acquise possède les vertus de l'accomplissement de soi: le protagoniste s'est métamorphosé pour finir par se rencontrer lui-même. La vieillesse, un abandon et une illumination. Et Prospéro de *La Tempête* n'appartient-il pas à la même famille des vieillards réconciliés avec l'âge? Giorgio Strehler l'avait érigé en double du metteur en scène de génie qui était prêt à prendre congé des mirages du théâtre. Prospéro fut confronté à la perte de son pouvoir, à l'exil, appelé à apprivoiser la nature et à protéger sa fille: bien que toujours maître de ses puissants secrets, lui aussi participe à la famille de ces personnages dont le trajet les mène vers l'accord avec l'âge conçu comme accomplissement. Ils sont prêts à partir... Ils sont tous à l'opposé du « roi qui (se) meurt » de Ionesco, pantin désarticulé, être impréparé, prisonnier du désir de vie, qui hurle sa panique sur le seuil de la mort. N'est-il pas plus humain? Lessing, dans l'étude qu'il consacrait à la célèbre *Mort de Laocoon*, dissociait les Romains stoïques répudiant les larmes des Grecs héroïques les assumant. Face à cet ultime défi de la vie qu'est la vieillesse, la confrontation persiste et le théâtre exaspère les oppositions. L'assumer ou la déplorer?

L'accès à l'au-delà

Si les serviteurs se trouvent au bord du ravin qui les attend pour les englotir, les messagers, également vieux, transmettent des appels venus d'ailleurs. Ils sont les seuls à pouvoir les capter. Non seulement vieux, mais aussi aveugles, ils se dégagent de l'emprise du réel et se constituent en véritables relais d'une communication, facilitée grâce à l'effacement de leur identité, à la suppression des frontières, à l'extension de la perméabilité. Tirésias, le mendiant errant, entend les voix venues d'ailleurs et est à même de les saisir pour les formuler comme des présages toujours confirmés. Parce que vieux, il entre en résonance avec l'au-delà.

La fonction du messager hors d'âge – il est plus que vieux, il est une allégorie du temps – fait retour dans les écritures modernes qui, ainsi, renouent le lien avec ce rôle archaïque. Dans *La Maison*

de *Bernarda Alba*, la vieille grand-mère délire et annonce les malheurs à venir, dans *Le Malentendu* de Camus, un vieux serviteur égrène les motifs du drame qui a conduit au meurtre du fils par sa propre famille, dans *Les Chaises* de Ionesco, un messager balbutie des pronostics incompréhensibles. La communication avec l'au-delà est désormais brouillée.

Un monde vieux

À l'orée du XX^e siècle qui devait être entièrement placé sous le signe de l'optimisme technologique, du futur et du progrès, Maeterlinck, sceptique, imposa le motif d'un monde vieux, placé sous la garde des rois décrépits et des aveugles visionnaires, un monde dépourvu de pouvoirs de régénération, un monde sorti du temps parce que voué à l'extinction. Peu nombreux furent ceux qui ont adhéré à cette vision pré-beckettienne. Maeterlinck, avec *L'Intruse* et *Les Aveugles* surtout, sert de précurseur à celui qui aura le courage de reconnaître que l'attente n'est qu'un *stand by* de l'humanité en manque de sauveur et que « la fin de partie » est imminente. « La vieillesse est une mare où se rassemblent toutes les eaux malsaines et qui n'a point d'autre écoulement que la mort », écrivait un auteur comique, Ruzzante, qui presque annonçait Beckett.

Le monde est usé et vieux, répète Beckett. Il est stagnant, il n'avance plus. Il n'y a plus de ressort et la sagesse consiste à s'accommoder de cette condition. Ionesco, dans *Les Chaises*, vient conforter ce constat. La vieillesse des personnages a contaminé le monde, elle s'est généralisée. Cela ne les empêche pas d'attendre immobiles..., non seulement comme Vladimir et Estragon, mais aussi comme l'acteur de Bernhard dans *Minetti* qui s'immobilise afin qu'on lui amène le masque lui permettant, finalement, de jouer Lear. Vivre ne va plus de soi. La seule perspective, se survivre, en attendant.

Voilà, ici esquissée, la constellation qui se dessine à partir de Lear, maître et père d'une famille de vieillards qui n'a pas cessé de se référer à lui, qui se sont aliénés ou accomplis sur fond d'accord ou de déni de l'âge, de complicité ou de combat avec la vieillesse, ce « destin de l'homme ». Lear s'y est affronté en passant de l'erreur initiale à l'assomption finale.

Georges Banu, décembre 2013.

La fatigue des ans

Au reste, nous le sentons, l'âme naît avec le corps, avec lui elle grandit, elle partage sa vieillesse. Les enfants ont un corps tendre et frêle, la démarche incertaine, une pensée qui participe de cette faiblesse. Puis, avec les forces accrues par l'âge, l'intelligence s'étend, l'esprit acquiert de la puissance. Ensuite les durs assauts du temps ébranlent les forces du corps, les facultés s'émoussent et les membres s'affaissent; alors l'esprit se met à boiter, la langue s'égaré, la pensée chancelle, tout défaille, tout manque à la fois. Il faut donc que l'âme, en sa substance même, se dissipe comme une fumée dans les hautes régions de l'air, puisque nous la voyons naître avec le corps, avec lui grandir et, comme je l'ai montré, succomber avec lui à la fatigue des ans. A cela s'ajoute que si le corps contracte de terribles maladies, des douleurs cruelles, l'âme a aussi à redouter les soucis cuisants du chagrin, de la crainte: comment n'aurait-elle pas sa part de la mort? Souvent même, dans les maladies du corps, l'esprit s'égaré hors de ses voies, il déraisonne, il délire. Parfois une lourde léthargie plonge le malade dans un profond sommeil sans fin, où, ses yeux fermés, sa tête tombante, il n'entend plus les voix, ne reconnaît plus les visages de ceux qui autour de lui s'efforcent de le rappeler à la vie, leurs joues et tout leur visage baignés de larmes. Reconnaissons donc une fatalité de dissolution pour l'âme si aisément gagnée par la contagion du mal: car la douleur et la maladie sont toutes deux ministres de la mort, la fin de bien des hommes a pu nous l'apprendre.

Lucrèce, *De la nature des choses*. (1^{er} siècle av. J.-C.).
Traduction nouvelle, couronnée par l'Académie française
de Henri Clouard. Librairie Garnier Frères, 1931.

De l'aage

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

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

Michel de Montaigne, *Les Essais*. (16^e siècle).

Here I stand your slave,
A poor, infirm, weak, and despised old man. (III, 2.)

**Qu'on se taise là, vous
mes deux compagnons,
délire et dénuement, qu'on fasse
halte dans l'horrible
partageons ce morceau de pain,
Souvenons-nous,
qu'il était simple de ne pas savoir,
les mains
donnaient, donnaient encore
à celui qui trouvait les mots
pour supplier
oh disparaître et qu'on vous oublie.**

Claude Esteban, *Sur la dernière lande*. © Fourbis, 1996.

Lear ou les voi(es)x de la nature

A l'annonce des évènements étranges qui viennent de survenir à la cour de Lear: l'aliénation de la puissance du roi maintenant «voué à la figuration», le bannissement du fidèle Kent, le mariage déshonorant de Cordelia, Gloucester soupçonne quelque arrêt du destin. Il y a là comme un signe du déclin royal, une menace de démembrement du pouvoir, le danger d'une dispersion de ses forces. Lorsqu'à ces tristes nouvelles s'ajoute celle de la prétendue forfaiture de son fils complotant l'assassinat de son propre père pour s'emparer de ses biens, le désastre (au sens propre du terme) prend la signification d'une Apocalypse, que la tempête toute proche confirmera:

« Ces récentes éclipses du soleil et de la lune ne présagent rien de fameux. La science de la nature a beau les expliquer comme ceci ou comme cela, la nature elle-même n'en est pas moins affligée par leurs conséquences. L'amour tiédit, les amitiés se disloquent, les frères se brouillent. Il y a des émeutes dans les villes, la discorde est dans le pays, la trahison au palais et entre le père et le fils, les liens naturels se rompent. Ce gremlin que j'ai engendré vient confirmer le présage: c'est le fils qui se dresse contre le père; le roi s'écarte des inclinations instinctives: (*the king falls from bias of nature*) et c'est le père contre l'enfant. Nous avons vu nos belles années. Machinations, perfidies, trahisons, tous les désordres dévastateurs vont sans répit maintenant nous suivre jusqu'au tombeau. » (I, 2.)

André Green, *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*.
© Hachette, Pluriel, 1998.

L'ombre de Lear

Si la souveraineté a l'effet admirable de transformer « le sauvage en sauvagerie en civilité, le conflit en concorde, le vice en vertu », comme l'écrit Edward Forset, la perte de la souveraineté réduit (ou réduirait, si elle s'accomplissait) le roi à n'être plus que sa seule personne naturelle: une personne qui souffre, et chez qui la civilité fait (ou ferait) retour à la sauvagerie. En dramatisant le cheminement de ce retour, Shakespeare laisse entendre que le monde où il fait pâtir le roi Lear est mystérieusement accordé à son nouveau statut: la démence et la sauvagerie sont constitutives de son royaume.

On peut considérer que le corps politique du roi n'existe qu'à travers les termes qui le désignent: il n'est, dans ce cas, qu'un être ou un corps métaphorique. Une telle interprétation, cependant, ne permettrait pas de rendre compte de ce qui se passe dans la tragédie. La perte du corps politique – outre que l'on ne peut dire avec assurance qu'elle a lieu « en effet » dans le monde représenté – produit une démence qui, elle, se produit « en effet ». L'interprétation critique est alors d'autant plus difficile que, contrairement à notre vision, qui situe l'être au centre ou au cœur de la personne, la conception élisabéthaine place l'être en dehors de celle-ci. Ainsi, les filles dénaturées du roi Lear, en le privant de tous les chevaliers de sa suite, frappent le roi directement au cœur. Il y a donc, dans la symbolique ou la métaphorisation shakespearienne, la figure d'une « incarnation » aussi mystérieuse que celle qui nourrissait depuis un demi-siècle la dispute concernant la transsubstantiation.

Frank Kermode a bien compris que, s'agissant de rois, il n'est pas facile de distinguer « Des deux corps du roi, lequel est l'ombre, lequel la substance? Dépouillé de ses « superfluités » (additions), Lear demande qui peut lui dire qui il est, et seul le fou répond: « l'ombre de Lear ». Les robes d'apparat des rois et des magistrats leur donnent une bien belle apparence, mais elles sont aussi la substance de leurs fonctions et de leur pouvoir. Les deux corps du roi sont donc à la fois ombre et substance l'un pour l'autre; leur union hermaphrodite ne peut se défaire que par la mort. C'est pourquoi Kent intervient brutalement quand Lear déshérite Cordélia:

« Tue ton médecin, et verse son salaire/Au mal qui t'infecte. » Lear, qui a parlé en monarque tout-puissant, qui a invoqué le soleil, Hécate, Apollon, la révolution des sphères comme s'il parlait en leur nom, va tenir un langage tout à fait révélateur:

« Puisque tu as tenté de nous faire rompre notre serment,
Ce que jamais encore nous n'osâmes, puisque avec un orgueil extrême
Tu t'interposes entre la sentence et l'exécution,
Ce que notre nature non plus que notre rang ne sauraient tolérer,
En vertu de notre autorité, reçois ta récompense. »

S'interposer entre la sentence et le pouvoir d'agir, c'est précisément ce que Lear vient de faire lui-même en partageant le royaume entre ses filles aînées: jamais plus ses sentences ne seront suivies d'effet. Ce clivage entre un roi dont la parole fut naguère toute-puissante et un roi qui n'a plus que le nom de roi – à qui, donc, tout est encore dû, mais qui n'a plus les moyens du pouvoir –, Shakespeare le décrit sous la forme d'un ensauvagement progressif qui sera d'abord spécifié comme folie.

Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*.
© Éditions Gallimard, Bibliothèque des idées, 2012.



Hirohito (1901-1989), 124^e empereur japonais, vêtu de la tenue impériale, vers 1924. © TopFoto/Roger-Viollet.

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

Extrait de la Déclaration d'humanité, prononcée par l'empereur Hirohito, dans le cadre de sa déclaration de Nouvel An du 1^{er} janvier 1946.

Les Deux Corps du Roi

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

Ernst H. Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi*.

Traduction Jean-Philippe et Nicole Genet. Quarto. © Gallimard, 2000.



D'après Van Orley Barend, *Les Chasses de Maximilien*, dites « Belles chasses de Guise », 16^e siècle.

© RMN – Grand-Palais (d.r.).

Laissez sortir cet animal de sa cage!

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

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



Dante Gabriel Rossetti, *Jeanne d'Arc embrassant l'épée de la délivrance*, 19^e siècle.
© RMN — Grand-Palais/Michèle Bellot.

Cordélia, c'est la Mort

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

Sigmund Freud, « Le thème des trois coffrets », *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et M^{me} E. Marty.



© www.bridgemanart.com.

Père et mère

Il est certain que le thème paternel et patriarcal est dominant dans le sadisme. Le phantasme sadique repose sur un thème ultime que Klossowski a profondément analysé: le père destructeur de sa propre famille, poussant la fille à supplicier et assassiner la mère. Tout se passe comme si, dans le sadisme, l'image œdipienne de femme subissait une sorte d'éclatement: la mère assume le rôle de victime par excellence, tandis que la fille est promue à l'état de complice incestueuse. La famille et même la loi étant marquées du caractère maternel de la nature seconde, le père ne peut être père qu'en se mettant au-dessus des lois, en dissolvant la famille et en prostituant les siens. Le père représente la nature comme puissance originelle anarchique, qui ne peut être rendue à elle-même que par la destruction des lois et des créatures secondes qui leur sont soumises. C'est pourquoi le sadique ne recule pas devant son but final, qui est la fin effective de toute procréation, celle-ci étant dénoncée comme faisant concurrence à la nature première. Et les héroïnes sadiques ne sont telles que par leur union sodomite avec le père, dans une alliance fondamentale dirigée contre la mère. À tous égards le sadisme présente une négation active de la mère, et une inflation du père, le père au-dessus des lois...

Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*.
© Les Éditions de Minuit, 1967.

Peau-de-souris

Un roi avait trois filles. Un jour qu'il voulut savoir laquelle le chérissait le plus, il les fit venir à lui et leur posa la question. L'aînée dit qu'elle l'aimait plus que le royaume tout entier; la seconde plus que toutes les pierres précieuses et perles de ce monde; la troisième déclara qu'elle l'aimait plus que le sel. Le roi, offusqué qu'elle puisse comparer l'amour qu'elle lui réservait à du sel, ordonna à un serviteur de la conduire dans la forêt pour la tuer. Au cœur de la forêt, la princesse supplia le serviteur de l'épargner. Ce dernier se révéla fidèle à la jeune fille et annonça sa volonté de l'accompagner et d'obéir à ses ordres. La princesse ne réclama rien de plus qu'un habit en peau de souris. Lorsqu'il le lui apporta, elle s'y enveloppa et s'en alla tout droit vers la cour d'un roi voisin. Là, elle se fit passer pour un homme et demanda au seigneur de la prendre à son service, ce qui lui fut accordé. Le soir venu, elle était chargée de lui ôter ses bottes que, de temps à autre, il lui jetait à la tête. Aussi, lorsque le roi lui demanda d'où il venait, elle répondit: « D'un pays où l'on ne jette pas ses bottes à la tête des gens. » Ceci rendit le souverain bien plus attentif et précautionneux. Peu de temps après, les autres serviteurs, jaloux de Peau-de-souris, apportèrent une bague au roi. Cette bague, que Peau-de-souris avait perdue, était bien trop coûteuse pour qu'elle ne l'eût pas volée. Le roi convoqua Peau-de-souris et demanda l'origine d'un tel joyau. Ne pouvant plus se dissimuler davantage, elle défit la peau de souris, libéra son ample chevelure blonde et apparut si belle que le roi enleva immédiatement sa couronne, l'en coiffa et la déclara son épouse.

Au banquet de nocé on convia une noble et vaste assemblée qui comptait le père de Peau-de-souris. Il était quasiment impossible de reconnaître, dans la jeune mariée, Peau-de-souris, tant son bonheur et ses parures la transfiguraient. A table, sur la recommandation de la jeune épouse, tous les plats que l'on servit n'étaient pas salés. Courroucé, le père s'esclaffa: « Plutôt mourir que de manger de tels mets. » A ces paroles prononcées, et entendues de tous, la jeune reine se tourna vers lui et dit: « Voilà qu'à présent vous ne voulez pas vivre sans sel, alors qu'autrefois

vous avez commandé que l'on me tue pour avoir dit que je vous aimais plus que le sel! » A cet instant le roi reconnut sa fille, l'embrassa, lui demanda pardon. Le fait de l'avoir retrouvée, saine et sauve, lui importait désormais plus que son royaume et toutes les pierres précieuses et perles de ce monde.

Les Frères Grimm.

Je vais noircir mon visage...

J'ai entendu crier ma mise au ban
Et j'ai dû à un arbre creux, providentiel,
D'échapper à la meute. Aucun port n'est libre.
Il n'y a pas de lieu où les hommes d'armes
Ne cherchent à m'avoir, et ils y emploient
Les plus rares moyens. Mais je puis survivre
Tant que je reste au large, et j'ai eu l'idée
De prendre les dehors les plus loqueteux, les plus vils
Que jamais, par mépris de l'homme, la misère
Ait inventés pour en faire presque une bête.
Je vais noircir mon visage de boue,
Ceindre mes reins d'un pagne, m'embroussailler
Comme si cent lutins me nouaient le poil
Et de mes membres nus, ainsi, et sans défense,
Je défierai les vents et les insultes du ciel.
Exemples, précédents, ce pays d'ailleurs m'en fournit
Avec tous ces mendiants de cour des miracles
Qui percent en hurlant leurs bras presque morts, insensibles,
A grand renfort d'épingles ou d'épines,
Ou de clous, ou de branches de romarin,
Puis montrent ces horreurs dans les pauvres fermes,
Les misérables villages, les bergeries, les moulins
Pour, tantôt maudissant comme des lunatiques,
Et tantôt suppliant, forcer la pitié. Pauvres Tom!
Pauvres Pierrot-la-Crasse! Ah, ils sont quelque chose,
Eux, malgré tout! Moi, Edgar, ne suis rien.
(Il sort.)

Le Roi Lear, monologue d'Edgar, Acte II, scène 3.

Il s'agit d'imiter...

Il serait, Adrian, honteux d'être vaincu;
Si ton dieu veut ta mort, c'est déjà trop vécu;
J'ai vu, ciel, tu le sais, par le nombre des âmes
Que j'osai t'envoyer, par des chemins de flammes,
Dessus les grils ardents, et dedans les taureaux,
Chanter les condamnés, et trembler les bourreaux.

(Il répète ces quatre derniers vers.)

(Et puis ayant un peu rêvé, et ne regardant plus son rôle, il dit.)
Dieux, prenez contre moi ma défense et la vôtre;
D'effet, comme de nom, je me trouve être un autre;
Je feins moins Adrian, que je ne le deviens,
Et prends avec son nom, des sentiments chrétiens;
Je sais (pour l'éprouver) que par un long étude,
L'art de nous transformer, nous passe en habitude;
Mais il semble qu'ici, des vérités sans fard,
Passent, et l'habitude, et la force de l'art,
Et que Christ me propose une gloire éternelle,
Contre qui ma défense est vaine et criminelle;
J'ai pour suspects, vos noms de dieux et d'immortels;
Je répugne aux respects qu'on rend à vos autels;
Mon esprit à vos lois secrètement rebelle,
En conçoit un mépris qui fait mourir son zèle;
Et comme de profane, enfin sanctifié,
Semble se déclarer, pour un crucifié;
Mais où va ma pensée, et par quel privilège
Presque insensiblement, passai-je au sacrilège?
Et du pouvoir des dieux, perds-je le souvenir?
Il s'agit d'imiter, et non de devenir.

Jean de Rotrou, Le Véritable Saint Genest, scène 4, 1647.

Quatre regards : Schiaretti, Langhoff Bergman, Strehler

Christian Schiaretti, 2014

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

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

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

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



Akiro Kurosawa, *Ran*, 1985. (d.r.).

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

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

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

pierreux et sacré, et une cosmogonie nouvelle toute en métamorphoses géographiques, en mutations politiques, en dynamiques vitruviennes.

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

Propos recueillis par Pauline Picot, septembre 2013.

Matthias Langhoff, 1986

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

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

Shakespeare, c'est une vraie machine. Une machine qui produit de l'action. Car tout y est action: les pensées et les sentiments aussi. Tout y a une suite. Des conséquences tangibles. L'existence de cette machine, la manière dont elle fonctionne, c'est cela qui m'intéresse. On peut regarder une pièce de Shakespeare comme on regarde une machine en plein fonctionnement. Et, à partir de là, se poser des questions. Des questions qui ont un rapport avec notre vie. Se demander pourquoi cette vieille machine peut nous captiver, nous concerner. Mais il ne faut pas confondre le fonctionnement et le questionnement. Les questions doivent venir après. Et rester ouvertes. Ce n'est pas au spectacle d'y donner des réponses. Il les suscite, les produit, c'est tout.

Extrait d'une interview accordée par Matthias Langhoff à Bernard Dort, février 1986. Journal du Théâtre national de Strasbourg.

Ingmar Bergman, 1983

Le mardi 27 décembre 1983, Stockholm se trouva plongé dans le noir juste au moment où tombait le crépuscule. Nous répétions *Le Roi Lear* dans une grande et belle salle, sous les combles du Théâtre Dramatique. Soixante personnes ensemble: comédiens, figurants, collaborateurs.

Les minutes passent, le jour sans ombre devient gris, le roi se tient un peu à l'écart, toujours vêtu de son ample manteau noir et la tête ceinte d'une couronne de fleurs ébouriffées, qui a peut-être appartenu à Ophélie, à Anne ou à Sganarelle. Ses lèvres bougent, sa main bat la mesure, il ferme les yeux. Gloucester, avec ses yeux crevés, glisse un regard sous son bandeau taché de sang et il assure, en bégayant un peu, qu'il sait frire à merveille les harengs de la Baltique. Quelques-unes des belles figures se sont assises dans un coin et elles écoutent le satirique Albany, il porte son épée et ses bottes sur un vêtement de jogging. Parfois, elles rient, reconnaissantes, mais pas trop haut, puisque dans cette grande pièce l'atmosphère est un peu étouffée mais pas du tout désagréable. Edgar, qui est le délégué du personnel à la sécurité, déclare qu'il faut absolument que l'échafaudage ait une barrière. Il a enlevé ses lunettes et il parle avec empressement au régisseur qui prend des notes. L'honnête Kent s'est couché de tout son long, il a un début de lumbago ou une autre saleté. La belle Cordélia a déniché une bougie, elle traverse les ténèbres de l'antichambre pour aller faire pipi et fumer une cigarette, deux besoins toujours pressants. Une demi-heure s'est écoulée, la tempête de neige fait rage, maintenant, dans les coins les plus éloignés, la nuit est complète. Le maître de chapelle est assis au milieu de la salle avec nos figurants chanteurs, des garçons et des filles possédant un grand sens musical et de belles voix. En cet instant, ils sont assis en cercle autour de cinq bougies allumées et ils chantent un madrigal.

Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Traduction Lucie Albertini et Carl Gustaf Bjurström. Folio. © Gallimard, 1987.

Giorgio Strehler, 1972

Quel âge a Lear? Âge réel, et supposé. Dans le texte et sur scène. Et Kent qui a 48 ans? Une énigme de plus dans le texte le plus énigmatique que je connaisse. Le plus mystérieux, pour des raisons qui m'échappent encore. Nous savons par son « état civil » qui est Kent et quel âge il a, mais quel âge fait-il? Ensuite il est chassé et il revient fidèlement, *déguisé*.

Les conventions dans *Lear*: impossible d'imaginer la pièce à un niveau « réaliste » étroit, sur le plan de la logique petite-bourgeoise des causes et des faits purs et simples, de la crédibilité.

Kent se « déguise » et réapparaît à Lear pour lui offrir ses services. *Naturellement* Lear ne le reconnaît pas alors qu'il l'a eu à ses côtés pendant vingt ans, trente ans. Il ne le reconnaît pas parce qu'il est vieux? Dément? Retombé en enfance? C'est ainsi que l'on justifie d'habitude toutes les incongruités. Il ne le reconnaît pas, parce qu'il ne doit pas le reconnaître, parce qu'il fait partie du *jeu* du piège. Lear doit tomber en ayant à ses côtés le « salut » (salut tout relatif puisqu'il le maintiendrait dans l'immobilité). D'un côté le Fou, de l'autre, l'« ami fidèle » – aucun des deux ne peut rien faire. Aucun des deux ne peut l'aider.

L'entrée du Fou est précédée de répliques qui racontent qu'il « est dehors » et qu'il « se consume de chagrin » à cause de l'exil de Cordélia, à cause de son absence. Le Fou n'a « d'amour » pour personne sur scène. L'amour est resté dehors. Pour Cordélia.

Ce ne peut être un hasard. L'annonce du Fou est pleine de tristesse: un Fou que désespèrent la solitude, le mal, la « méchanceté » du roi, des rois, etc.?

Le Fou arrive dès que pointe le malheur. Lear d'un côté, Kent « déguisé » de l'autre, le Fou (toujours déguisé parce que c'est un bouffon).

La situation devient d'une clarté dramatique à travers cette *position* gestuelle. Par la présence de ces trois personnages, eux trois justement.

Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*. Notes pour la mise en scène. © Éditions Fayard, 1980.

**Si longtemps
le moineau a nourri
le coucou,
Que les petits coucous
lui ont mangé la tête.**

Le Fou, Le Roi Lear, Acte I, scène 4.