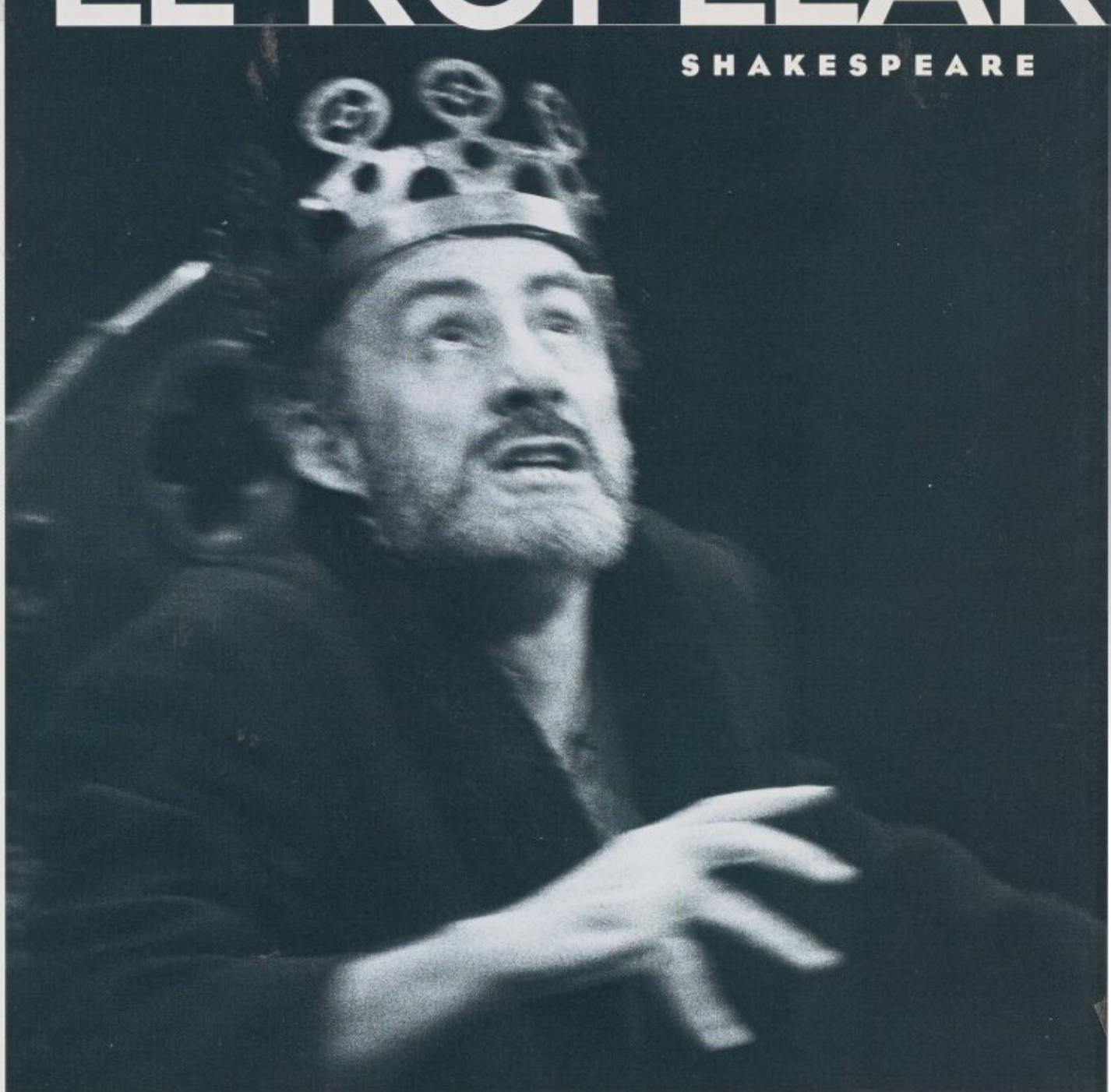


LE ROI LEAR

SHAKESPEARE

S A I S O N 9 5 9 6



ODEON THEATRE DE L'EUROPE



Odéon-Théâtre de l'Europe - directian Georges Lavaudant - 1 Place Paul Claudel - 75006 Paris - 44 41 36 36

Notes de dramaturgie rédigées par Daniel Laayza • Phatographies : Ras Ribas

Conception graphique : Thierry Depagne • Impression : Jarach-La Ruche



Les photos figurant dans le programme ont été prises au cours des répétitions.

LE ROI LEAR

CRÉATION

WILLIAM SHAKESPEARE

mise en scène	GEORGES LAVAUDANT
texte français	DANIEL LOAYZA
scénographie et costumes	JEAN-PIERRE VERGIER
lumières	GEORGES LAVAUDANT
sons	PIERRE-MICHEL MARIÉ
maquillages	JEAN-LOUIS IMBERT
assistant à la mise en scène	JEAN-XAVIER LAUTERS
assistante aux costumes	SYLVIE CAILLER
régie de production	MOÏSE TOURÉ
assistant	BRIGITTE TRIBOUILLOY
régie lumière	Michel Pans
assistant	Hakim Mauhaus
régie san	Pierre-Michel Marié - Luc Tramier
machinistes	Gilles Chaudemanche
électriciens	Jean-Louis Imbert
habilleuses	Jean-Pierre Callin, Christian Delaruelle, Serge Garrochatégu - Pascal Alfarchin, Jahnny Chai, Emidia de Miranda, Jaime de Miranda, Lakdhar Djaulane, Rager Gardrat, Jérémie Hastings, Alain Le Pape, Dominique Lauise, Jacques Mesure, Daniel Mainereau, Daniel Seglard, Charly Sellami, Karim Taaui, Jacques Venturini
caiffeuses	Lali, Frédéric Mallet, Jaufré Thumerel
productian	Manique Banzan, Chantal Malbrunat - Isaura Cavé, Carmina Muriedas, Christine Rackstedt, Florence Tedeschi Fabienne Chiche, Madeleine Raland

Durée du spectacle : 3h15 entracte compris.

AVEC	
Lear, Rai de Gronde Bretagne	Philippe Morier-Genoud
Goneril, fille aînée de Lear	Sylvie Orcier
Régane, seconde fille de Lear	Annie Perret
Cordelia, fille cadette de Lear	Marie-Paule Trystram
Le Duc d'Albany, époux de Goneril	Laurent Manzoni
Le Duc de Cornouailles, époux de Régane	Pascal Elso
Le Roi de France	Olivier Coloni
Le Duc de Bourgogne	Bernard Vergne
Le Comte de Kent	Louis Beyler
Le Comte de Gloucester	Marc Betton
Edgar, fils légitime de Gloucester	Philippe Demarle
Edmond, fils illégitime de Gloucester	Vincent Winterhalter
Oswald, intendant de Goneril	François Caron
Le Fou du roi	Gilles Arbona
Le Médecin	Jean-Marie Boeglin
Un capitaine anglais	Laurent Fernandez

Représentations à l'Odéon Théâtre de l'Europe du 20 mars au 12 mai 96, du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h,
En tournée : du 20 mai au 1^{er} juin 96 au TNP Villeurbanne ; du 5 au 8 juin 96 au Valcan-Le Havre ; et d'octobre à décembre 96
à la Scène Nationale de Martigues, au Carga - CDN de Grenoble, au Centre Culturel d'Annecy, au Quartz de Brest,
à la Caurive - Scène Nationale de La Rachelle, au TNS de Strasbourg.

- Le bar de l'Odéon-Théâtre de l'Europe et la librairie (Foyer du public) sont ouverts 1 heure avant le début de chaque représentation. Possibilité de restauration sur place.
- Les hôtesses d'accueil de l'Odéon-Théâtre de l'Europe sont habillées par Hanae Mori.



Pourquoi met-on en scène des pièces du passé ? Quel plaisir comptons-nous faire partager avec ces histoires vieilles de trois siècles ? Quelles leçons crayons-nous enseigner ? Le territoire shakespearien est souvent terrible et insatiable ; à l'intérieur de ce territoire difficile et exigeant, *Lear* est souvent présenté comme un espace inaccessible, une pièce injouable. Et paradoxalement, c'est vers cette pièce que se tournent tous les authentiques amoureux de notre art, de Giorgia Strehler à Peter Braak, de Matthias Langhoff à Bernard Sobel, de Deborah Warner à Klaus Michael Grüber, de Chantal Morel à Daniel Mesguich. D'un côté, ce matériau gigantesque, cette espèce d'Himalaya du répertoire ; de l'autre, ces corps expéditionnaires que sont un peu les troupes de théâtre. Et chacun s'y rend comme il peut. Par des voies classiques au par d'autres, plus bicornues ou inédites.

Si *Lear* est injouable, c'est effectivement que l'accumulation des intrigues, des peints de vue, des déguisements, des approches de langue, des jeux de mets, des chansons, des proverbes, des digressions, n'est jamais entièrement réalisée par une seule mise en scène. Le néant historique dans lequel la pièce se trouve taut entière plongée nous interdit de penser que nous pourrions tout réussir : ce mélange de tragique et de bouffon, de poésie et de trivialité, de philosophie et de bavardage.

Et pourtant, aussi injouable soit-il, *Lear* est le contraire d'un drame compliqué. Il est même d'une évidence aveuglante. Mais comme Gloucester, nous ne le voyons pas taujours. Malgré les dieux, malgré les éléments naturels et leurs caprices incantrâlés, ce sont toujours les hommes qui forgent leur destin. D'Edmund à Cordélia, de Lear à Gloucester, chacun est responsable de son sort, chacun se trouve confronté à un instant de vérité, et chacun accepte de la regarder au de la fuir. Mais c'est cette vérité tellement simple dans son évidence que nous ne voyons plus. Comme le dit Lear dans la lande, « je ne m'en suis pas assez soucié »...

Chaque personnage dans sa chute rencontre ainsi un possible moment de lucidité rédemptrice. Mais Shakespeare nous rappelle que c'est seulement dans l'épreuve et dans l'accablement, dans la souffrance et la folie, que nous pouvons entr'apercevoir ce qu'est la justice.

Pourquoi jouons-nous des pièces du passé ? Pour comprendre que nous ne sommes pas encore prêts à payer le prix que contre leur volonté Lear et Gloucester payent de leur chair et de leur raison. Que dans nos temps de suffisance et de fausse grandeur, il est nécessaire d'affronter des chutes et des égarements terrifiants pour comprendre « comment va le monde. » Et que le fait d'être jeté nu et seul sur sa « vaste scène » ne nous interdit pas d'espérer un jour habiter ensemble une terre plus fraternelle.

Georges Lavaudant

Symétries et chaos

GLOUCESTER - Ces récentes éclipses de soleil et de lune n'annoncent rien de bon. La science de la Nature a beau les expliquer comme elle vaudra, la Nature elle-même n'en souffre pas moins les conséquences...

L'amour se glace, l'amitié se brise, les frères se braillent; révoltes dans les villes, discordes dans les campagnes, trahison dans les palais; et le lien entre père et fils qui s'est rompu... Cette canaille que j'ai engendrée confirme la prédiction, voilà le fils contre le père; le Roi s'écorte de son penchant naturel, voilà le père contre l'enfant...
Nous avons vu nos plus belles années; mochinatians, faurberie, camplots, tout le cartège des catastrophes va nous traquer jusqu'au tambeau...

Acte I, scène 2

blit en comprenant qu'il commet la même faute que son rai. Tout est là, et pourtant il est sourd et aveugle, hors d'état de rapporter à ce qu'il a saus les yeux les paroles qu'il prononce. Là où il y a bien parallélisme (entre les pères, tous deux coupables, entre Edgar et Cordélia, tous deux victimes), Gloucester opère un renversement: si Lear est dans son tort, il est lui-même innocent; si Cordélia est aimante, Edgar n'en est que plus abominable. La symétrie qu'il abtient, et qui lui paraît assez probante pour achever de le canvaincre, est justement ce qui le plonge dans l'erreur. C'est ainsi que l'avenir prophétisé dans les astres se réalise - parce qu'il y croit, Gloucester interprète la situation de façon à y dégager une structure significative confirmant une ligne de conduite qui sera précisément la cause des évé-

gements annnacés par la prédiction. Paur avoir voulu tirer du désordre céleste un principe d'intelligibilité applicable au monde sublunaire, le vieux Camte contribue au chaos ici-bas. La symétrie s'effectuera donc, mais à ses dépens. Avant de comprendre qu'il a opéré une inversion indue, et qu'il jouait au fand le même rôle que son roi, Gloucester verra sa propre situation se renverser. Lui qui croyait qu'il n'aurait « pas besoin de lunettes » paur lire la lettre de l'« abominable canaille » aura les yeux crevés, sera à son tour traité de « canaille » par ses baurreux, et ne paurra déchiffrer le « défi » sans daute inexistant que Lear brandit sous ses orbites ensanglantées dans la campagne de Dauvres. Trap attaché à sa place, incapable de se tenir lui-même saus son regard, il lui faudra apprendre de la bouche de son dauble, le roi fou, l'art des permutatians qui lui faisait si cruellement défaut: « on échange les places, et hop ! où est le juge, où est le voleur ? ».

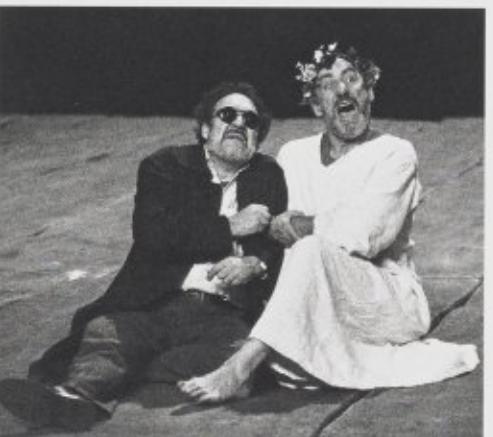
A l'issue de cette rencontre, Gloucester voudrait devenir fou, lui aussi. Il y verrait presque une marque de nablesse, étant donné que « le Roi est fou. Faut-il que mon esprit soit vil ou engourdi, puisque je tiens debout, et que j'ai pleine conscience de tant de chagrins ! Mieux vaudrait perdre la raison. [...] Mes tourments, trampés par l'imagination, perdraient le sentiment d'eux-mêmes » (IV,6). Une fois encare, il ne croit pas si bien dire. Edgar vient précisément de mettre en scène son suicide manqué pour triompher de ses « tourments » par « l'imagination ». Car l'aveuglement de Gloucester ne tenait pas tant à la passion qu'à la présomption - pour s'être cru pénétrant,

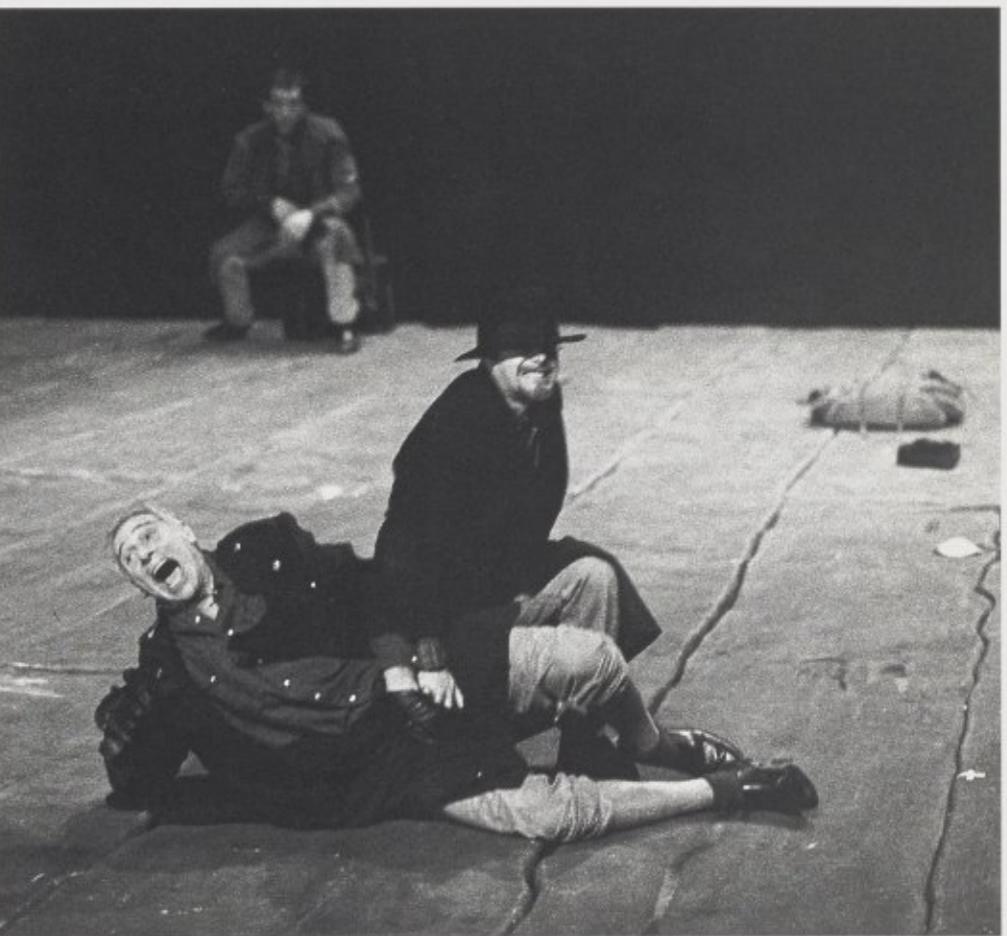
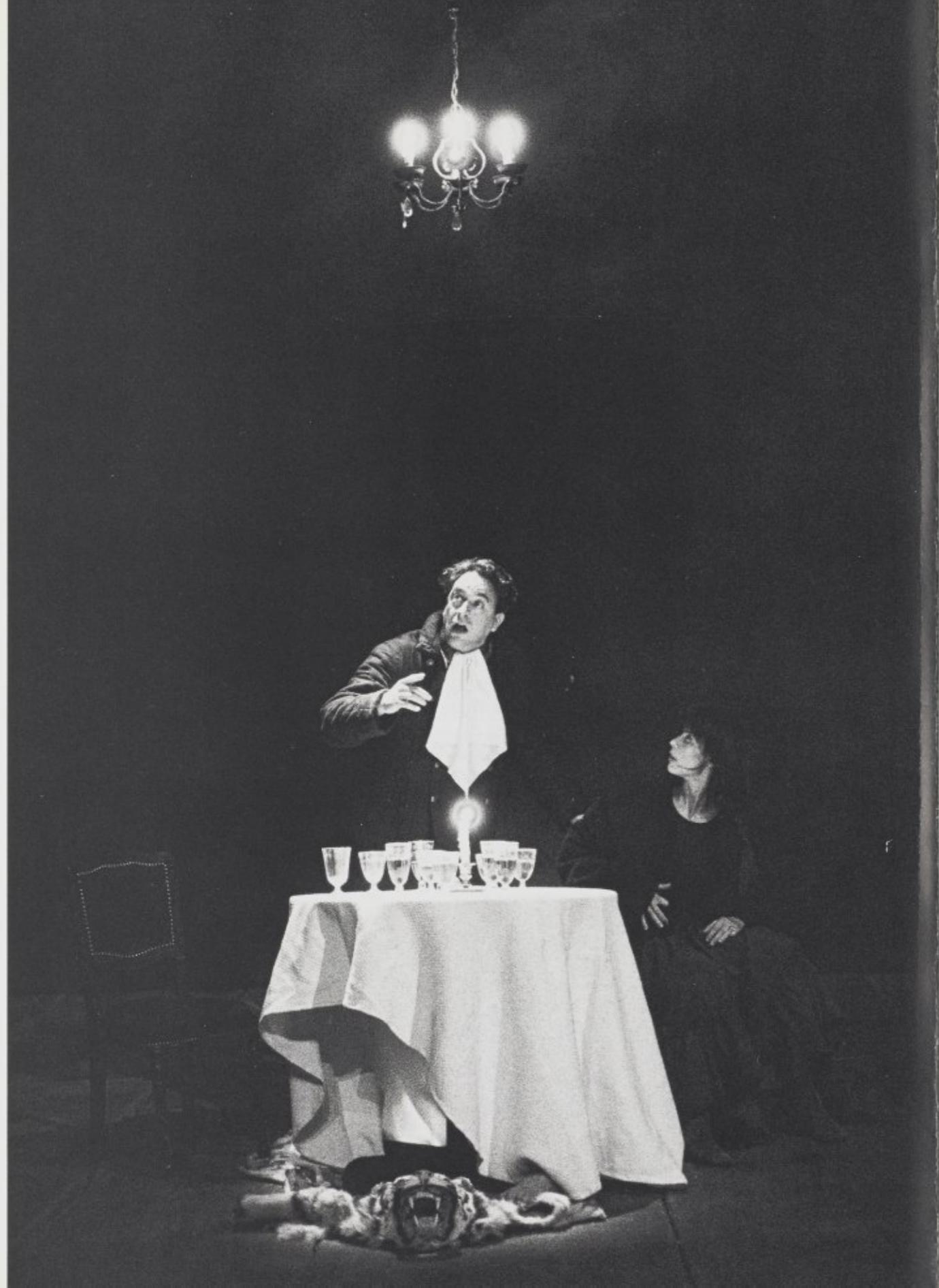
il a succombé à l'illusian, et son taurment sera celui d'une raisan malheureuse, suicidaire, qui ne sait même pas que l'illusian la gouverne encore. Lear, au contraire, vaudrait « ne pas être fau » (I,5) et le devient. Pour s'être cru maître de lui comme de l'univers, il a succombé à la colère. Dans la dépression de Gloucester, c'est la canscience de soi qui se déchire; dans la démence de Lear, c'est la volonté (de puissance, royale et paternelle) qui se déchaîne. Lui qui, au cours de la première scène, voulait chasser Cordélia et Kent « hars de [sa] vue », les retrouve peu avant de mourir. Mais sa vue a baissé, dit-il. S'il nomme Kent, seul entre toutes les personnes présentes, il est douteux qu'il le reconnaissse vraiment. Et Cordélia est morte. Les derniers mats du roi sont paur attirer taus les regards sur elle: « Voyez-vous ceci ? Regardez-la, regardez, ses lèvres, / là, regardez, regardez. » Que faut-il voir ? Il meurt en tentant de montrer quelque chose sur le visage de sa fille, quelque chose qu'il ne parvient pas à dire. Personne ne paurra jamais témoigner de ce qu'il y a vu (alors qu'il était seul autrefois à ne pas (vouloir ?) y voir ce que taus y voyaient).

Dans une tragédie qui entrelace deux intrigues, il n'est pas étonnant que les destins des persannages semblent si fréquemment se faire écho sur différents plans ou à différents maments. C'est ainsi que les

deux sœurs qui ont failli à l'amour qu'elles devaient à leur père périssent l'une par l'autre et par l'amour qu'elles partent au fils d'un « aveugle Cupidan », après une dernière falle encheré de Régane, prête à taut donner à celui qu'elle aime taut comme Lear avait « tout donné » (II,4) à ses filles. Quant à Edmond, après avoir fait déshériter son frère en compasant une « vieille camédie » à il remet une lettre à son père (I,2), il voit Albany, au cours d'une scène que Goneril qualifie d'« interlude comique », s'apposer à son mariage en brandissant une lettre que lui a remise Edgar. Et peu après, il meurt paur avoir dédaigné - lui le bâtarde, lui l'adversaire déclaré des lois et des légitimités - d'invaquer à son profit les règles de la chevalerie, et pour avoir reconnu « une certaine noblesse » à l'incannu qui le déifie (V,3). Est-ce paur donner lui-même une dernière secausse ironique à la « roue » de son destin parcourant « son cercle » qu'il se déclare marié aux deux mortes à la fois, lui dant le père n'avait pas épousé la mère, peu avant d'abjurer à l'article de la mort la « nature » qui était sa « déesse » ?

Aucun ardre, aucune loi, aucune leçon nettement farmulée ne se dégagent de cet ensemble de callisians soigneusement réglées. Si Kent et Oswald, mais aussi Gloucester, Lear, Goneril, Régane, Edmond, semblent punis par où ils ant péché, la tentatian est évidemment forte d'y déchiffrer une jutice paétique, mais il se trouve que celle-ci n'est qu'une option présentée parmi d'autres dans la pièce elle-même - à savoir celle d'Edgar, paur qui « les Dieux sont justes, et de nos vices charmants / tirent l'instrument de notre supplice », puisque « le sombre lieu de débauche » à Gloucester a engendré Edmond « lui a coûté ses yeux ». Quel commentateur aurait-il jamais pu sanger à mettre en rapport ces ténèbres-là avec le supplice d'un vieux père si son fils ne s'était pas avisé du rapprochement ? Et encore ne le risque-t-il qu'avant la dernière entrée en scène de Lear. ■





Justice poétique

La justice poétique n'est qu'une promesse qui n'a pas forcément à être tenue - comme un effet littéraire, imputable aux conventions du genre ou aux aptians de l'intrigue d'arigine, dont Shakespeare semble avoir vaulu tirer parti pour jauer sur l'attente du spectateur de san temps. Tautes les versians antérieures de la légende de Lear s'achèvent en effet sur le rétablissement du pouvair rayal et le triamph de Cardélia. Les symétries visibles que dessinent les destins des prataganistes cantribuent à faire anticiper cette canclusion heu-reuse, dès que la Fartune auraachevé de faire «taurner [sa] ruae», camme dit Kent. Mais cette «fin promise» (par qui?) est déjauée avec une brutalité à la mesure de cette attente par l'entrée de Lear partant le cadavre de Cardélia, marte paur rien, paur un retard de quelques instants. Camme an sait, cette catastrophe a paru assez harrible et gratuite paur que Nahum Tate, dès 1681, mette quelques freins à la roue trop libre de la Fortune: «J'ai eu le bonheur de m'aviser d'un moyen permettant de pallier les irrégularités et les invraisemblances de l'intrigue, à savoir d'y insérer dans tout son cours une histaire d'amour entre Edgar et Cordélia, qui n'échangeaient pas un mot dans l'original. L'indifférence de Cordélia et la colère de son père dans la première scène deviennent ainsi vraisemblables. De même, le déguisement d'Edgar se justifie mieux, puisque ce pauvre expédition pour sauver sa vie apparaît désormais camme un généreux dessein».

Tate n'a pas seulement intégré à la pièce la leçon qu'il sauhaitait y lire, mais en a profité pour supprimer

quelques «irrégularités» manifestes de l'intrigue. Qu'est devenu le Fau, par exemple? Est-ce un hasard si ce spécialiste des retournements iraniques et du monde renversé, passé maître dans l'art de détecter des signes qui échappent à son seigneur et d'établir des correspandances entre son temps et le nôtre (allant jusqu'à nous adresser une prophétie dont il prophétise après l'avoir dite qu'un autre la dira, dans son avenir qui est natre passé), est-ce une négligence si ce grand interprète disparaît sans laisser de traces au milieu de la pièce? Est-ce bien à sa pendaison que Lear fait une allusion inattendue dans sa dernière tirade, au le Rai songe-t-il alors à sa fille - à moins que dans san égarement ces deux êtres qu'il aimait ne se retrouvent obscurément confondus? - Et Kent, que deviendra-t-il? Est-il mourant, lui aussi? Va-t-il se tuer au assurer l'interrègne? D'ailleurs, qui succédera à Lear sur le trâne? Hamlet trouvait que le temps était sarti de ses gands; au moins le prince danais trauvit-il celui de désigner son successeur avant d'expirer. Rien de tel dans le Rai Lear, comme si la rayauté avait été mise à trap rude épreuve et rendait désarmais toute successian prablématique.

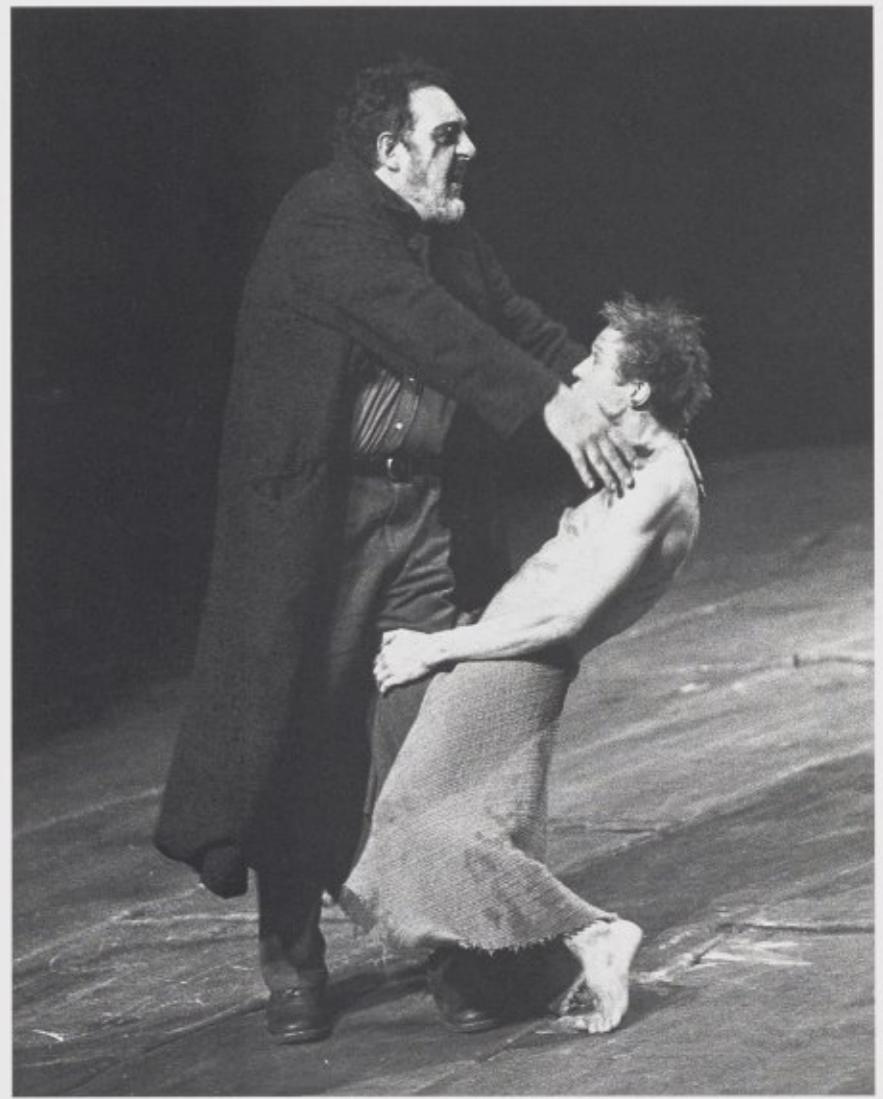
Du mains dans le texte de Shakespeare. Car Tate a des répanses à toutes ces questians. D'abard, le Fau ne disparaît pas dans sa pièce, paur la bonne raison qu'il n'y apparaît même pas (le mande est bien assez renversé, et difficile à redresser, sans lui). Quant à la successian de Lear, elle est évidemment assurée par Edgar et sa bien-aimée. Pendant qu'ils expédition les affaires caurantes, Lear, flanqué de

Kent et de Gloucester (qui ne meurt pas: paurquoi le devrait-il?), peut enfin réaliser son vieux rêve et se retirer dans «une fraîche cellule» pour finir ses jours dans la paix et la méditation. Cette versian des événements a accupé la scène sans partage pendant plus de cent cinquante ans.

Il est trop facile d'ironiser sur Tate. Après tout, il ne fait que revenir au dénouement traditionnel. Son remaniement, avec le succès qu'il a rencontré, est un hammage magnifique au désir que la tragédie originale excite en le décevant, un désir trop intense paur ne pas exiger d'être satisfait, même à bas prix. Le mal doit être châtié, la sauffrance doit être saulagée, et si Lear «invaque [ses] dieux en vain» (I,1), si la déesse Nature livre ses adorateurs à une Fartune aveugle, si les discrètes allusions évangéliques qui semblent charger Cardélia d'une aura christique ne débouchent que sur une pietà inversée, où la seule fille à n'avoir pas trahi san père ne meurt même pas sur la croix, mais pendue camme Judas, si Shakespeare refuse de se substituer *in extremis* à la Providence paur tenir les promesses qu'il semblait nous faire, camment reprocher à Tate d'avoir joué les *dei ex machina* pour le salut de la pièce et pour le nôtre, afin que natre soif de justice soit apaisée?

Nous étians paurtant prévenus. Dès la première scène, Lear en veut toujours plus, et c'est ce qu'il obtient tout au lang de la pièce - un taur d'écrou après l'autre, une sauffrance croissante, «plus fort, plus fort», par delà son attente et la nâtre, après sa résurrection et ses retrouvailles avec sa fille. Plus explicitement encare, Edgar pensait avoir touché au «pire»

au moment même où il craise san père, les yeux crevés. La douleur même ne peut fournir de point culminant à partir duquel s'arienter. Derrière chaque rideau qui tambe, un autre se relève déjà. Le théâtre n'a pas taujaur à nous distraire de notre soif, car nous en sammes déjà distraits: s'il ne la provoque pas, nous n'avans pas taujaur la force de la reconnaître. Son rôle n'est pas forcément d'apporter une répanse, mais d'en susciter parfois le besain, et la canscence critique de ce besoin, en nous réveillant à l'urgence de la question. Il n'a pas nécessairement à refermer sa parenthèse sur un *happy end*, puisque rien ne dit qu'il l'ait jamais auverte - rien, sinon notre désir d'être distraits de la «vraie vie», dont la «vérité» se mesure aux fictians qui en détournent nos regards, comme autant de traus au de pauses qui ne ponctuent rien. Shakespeare n'a peut-être disséminé dans son chef-d'œuvre tant d'échos, tant de carrespanances criantes ou insoupçonnées, que paur nous renvayer à natre propre exigence d'un sens, et s'il nous engage à ouvrir les yeux sur elle sans nous livrer de dernier mat, peut-être est-ce parce que sur elle le rideau doit sans cesse, de temps en temps, recamencer d'être levé. ■



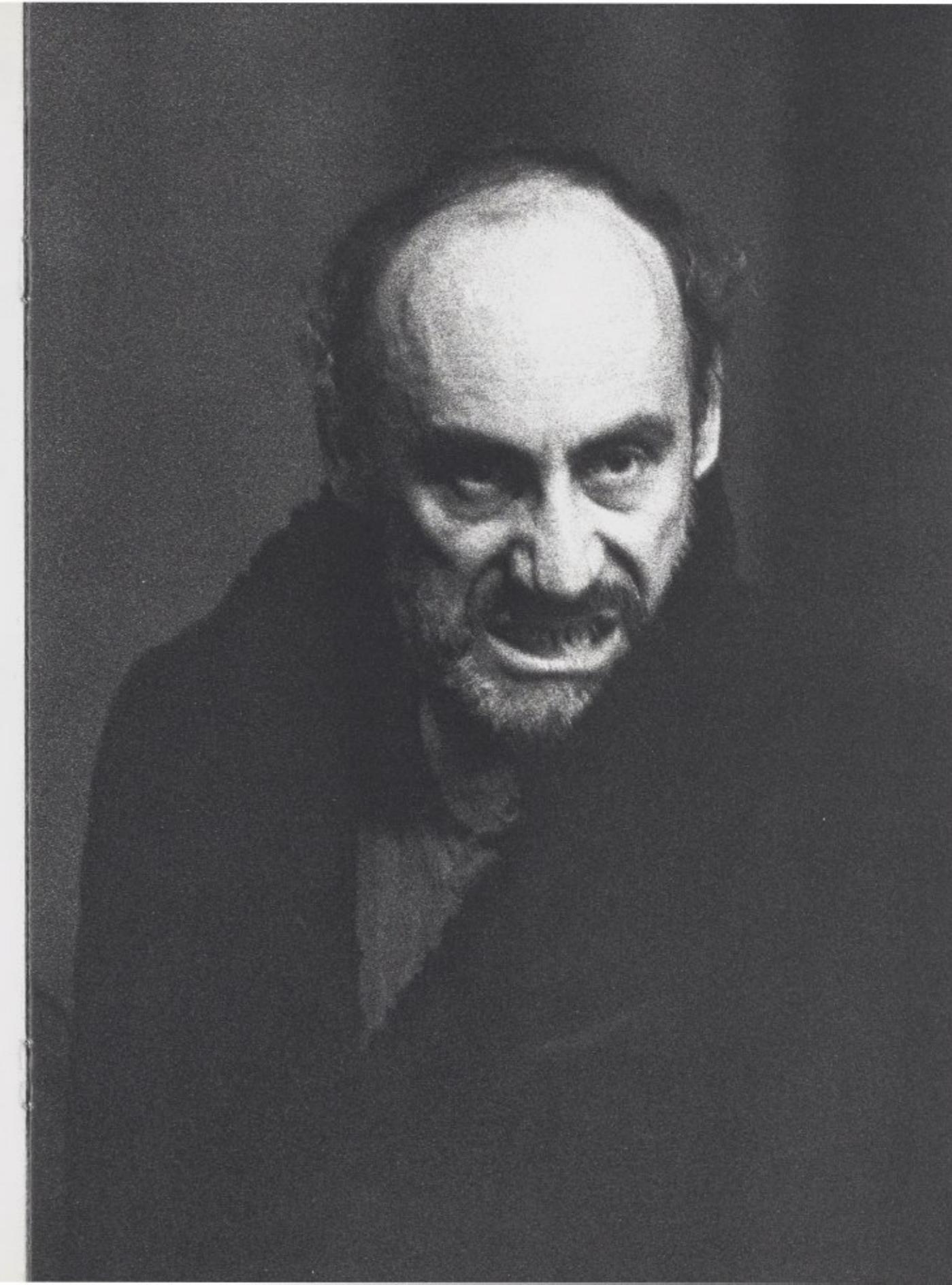
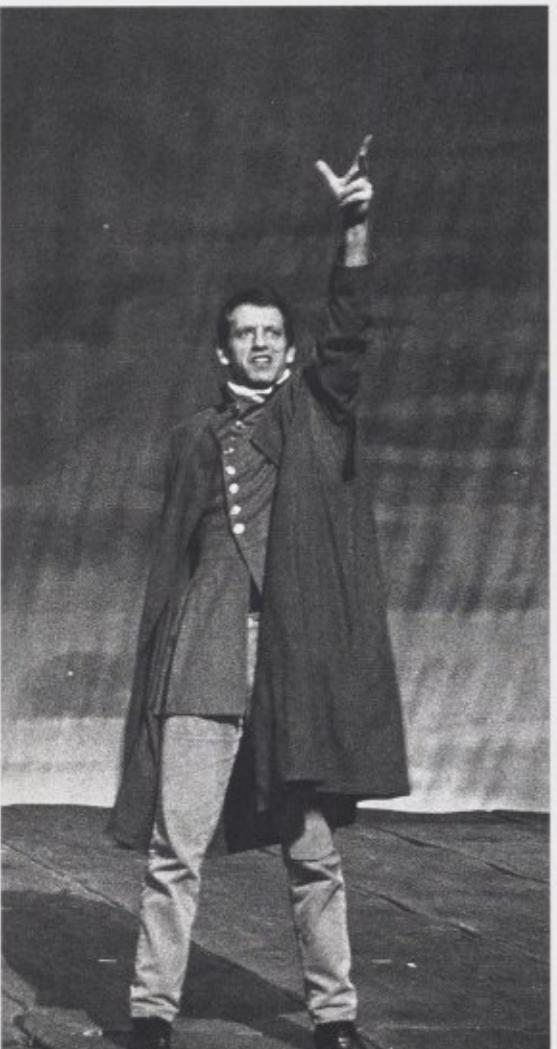
D'obord, le tannerre ébronle l'ozur du ciel
porce que se heurtent dont leur vol élevé
les nuoges éthérés quond luttent les vents cantraires.
Cor ce fracas ne vient pos d'une zone sereine du ciel:
où les nuoges se rossemblent en bataillans plus denses,
c'est là que le grondement au plus laurd murmure se forme.
(...)

Leur frocos résonne sur les plaines du voste monde
comme une toile tendue au-dessus des gronds théôtres
claqué porfois entre les mâts et les trovées,
et porfois, déchirée par les vents turbulents, lo nuée furieuse
imité le frocos d'un papier déchiré.

Lucrèce, *De la Nature*

Rien ne vient jamois de rien por intervention divine. [...]
Cor si de rien se formoit quelque chase, de toutes choses
taute espèce pourroit noître, rien n'auroit besain de semence.

Lucrèce, *De la Nature*





HAMM. - *La nature naus a aubliés.*

CLOV. - *Il n'y a plus de nature.*

HAMM. - *Plus de nature ! Tu vas fart.*

CLOV. - *Dans les envirans.*

HAMM. - *Mais naus respirans, naus changeans ! Naus perdans
nas cheveux, nas dents ! Natre fraîcheur ! Nas idéaux !*

CLOV. - *Alars elle ne naus a pas aubliés.*

HAMM. - *Mais tu dis qu'il n'y en a plus.*

CLOV. - *(tristement) Persanne au mande n'a jamais pensé aussi
tardu que naus.*

HAMM. - *On fait ce qu'an peut.*

CLOV. - *On a tart.*

Beckett, *Fin de Partie*

Les heures passent, et les jaurs,
et les heures, et les années.

Le temps passé ne revient
jamais, et l'avenir ne se laisse
pas connaître. Du temps qui lui
est allaué paur vivre, chacun
dait se cantenter.

Inutile par exemple que l'ac-
teur, s'il veut plaire, figure jus-
qu'au baut de la pièce, paurv
qu'il soit apprécié dans les
actes où il joue un rôle. Le sage
nan plus n'a pas à s'attarder
jusqu'au rideau. San peu
de temps lui suffit paur vivre de
façan banne et hanarable.

S'il dispase de plus, il n'a pas
davantage à se plaindre qu'un
paysan, larsqu'à la dauceur du
printemps succèdent l'été puis
l'autamne. Car le printemps
carrespond à la jeunesse
et annance les fruits à venir, et
les autres saisans sant faites
paur récalter et engranger.

Cicéron, *De la Vieillesse*



ENTRETIEN AVEC PHILIPPE MORIER-GENOUD

Philippe Marier-Genaud, à mains de deux semaines de la « première », en pleine élaboration d'un rôle aussi énarmé, parviens-tu à parler de ton personnage ?

C'est difficile en effet de se saisir soi-même, dans la farge des répétitions, d'avoir à la fois son corps - sa machine - tendu vers le moment de la représentation et en même temps d'avoir une claire conscience de cet état. D'autant plus que l'esprit et le corps sont occupés par un double travail d'interprétation du texte de Shakespeare et de la partition scénique du metteur en scène. A ce stade, il est vrai, je me perçois plutôt comme un bauchan ballotté par les flots et je n'ai pas forcément une conscience très aiguë de mes propres processus de création ! Et dans cette difficulté, il y a toujours cette vieille crainte de l'écart entre ce qu'on dit de son travail et ce qu'on parvient à en « mantrer ».

Pourtant, tu connais bien le personnage de Lear. Tu entretiens avec lui un vrai campagnage, depuis 1974...

Je l'interprète pour la troisième fois. Je l'ai d'abord joué en 1974 dans le petit théâtre du Ria à Grenoble dans une mise en scène de Georges Lavaudant. Un spectacle que nous avions repris deux ans après à la Maison de la Culture de Grenoble quand l'équipe du Théâtre Partisan est devenue Centre Dramatique National des Alpes. Et puis en 1981, Daniel Mesguich qui m'avait d'abord demandé de jouer le rôle de Gloucester dans la Cour d'Honneur à Avignon m'a finalement fait jouer Lear à nouveau, en espérant que cela « n'affoient pas ni ne partent atteinte au travail de Ja ».

Chose étonnante, tu t'es confronté à un des rôles les plus importants du répertoire alors que tu étais un acteur inexpérimenté...

Je n'avais pratiquement rien joué encore, je naissais acteur. J'avais simplement lu la pièce quelques temps auparavant, en livre de poche, à l'armée... Mais j'étais jeune, j'avais une confiance illimitée, aveugle, en mon imaginaire. J'étais enthousiaste, traversé par des envies folles et des aspirations grandioses, je cravais à mes fantasmes et à mes fantasmagories. Je n'étais qu'à la joie d'aborder dans le même état et le théâtre et Shakespeare. Jouer une telle pièce, c'était avoir le sentiment de traiter de l'histoire, dont l'illusion nous berçait encore profondément. Nous avions en réalité plus d'espairs, de fantaisie et d'énergie que de connaissances réelles sur la tradition et la langue shakespearienne. Nous nous laissions porter d'instinct par le souffle lyrique de la traduction de François-Victor Hugo. Nous étions fascinés par le mythe de Lear. Je le suis encore. Je découvrais un texte fondateur, avec des passions, des actes d'une farce inouïe. Ce Roi Lear pouvait être un chef de horde. La pièce portait la marque d'une brutalité quasi primitive.

Ce roi est vieux. Il a pour ambition au début de la pièce de « ramper sans fardeau vers la mort... » Camment le jauais-tu à trente ans ?

C'est un personnage d'une telle énergie et d'une telle puissance qu'on peut avoir de réels doutes sur son âge ! Il est donné comme vieux, stupide, capricieux, lunatique, mais en réalité il a une énergie de jeune gaillard : « jovial comme un jeune marié ». Il est vénérable et innocent. Et nous, nous avions l'insolence des gamins qui miment les vieux. Comme dit Erasme, les enfants et les vieux font bon ménage.



... Camment le jauer à cinquante ans ?

J'essaie de conserver les mêmes impulsions. Avec l'illusion de penser que je n'ai pas encore l'âge du rôle ! Mais il y a cinq ou six façons de manter *Le Roi Lear*. A commencer par la tradition anglaise, à la Lawrence Olivier, où il s'agit d'exprimer toute la vénération qu'on porte à Shakespeare ! A l'opposé de ce « spectre », il y a ce spectacle-ci, où nous tentons de rendre, de prendre en compte le formidable remue-ménage - la véritable conflagration - que la pièce constitue dans un jeu plus baroque, ludique, clownesque.

Qu'est-ce qui a changé dans ton regard sur la pièce, sur le rôle ?

Ce qui y est dit m'apparaît plus fondé. Par exemple, la relation de Lear avec ses filles. Qu'est-ce que c'est que cet amour qui lie un homme à des femmes qui sont ses filles ? Il y a vingt ans nous traitions cela de façon plus schématique. Aujourd'hui ce déficit d'amour exprimé par Lear quand il demande à ses filles si elles l'aiment - façon de se demander finalement si lui les aime - je sais que c'est la grande question pour un homme-père, la plus taraudante. Il faut y être passé soi-même, si j'ose dire, pour sentir la farce énigmatique de cette question. J'avais le rôle à trente ans, je n'avais qu'une conscience de « fils ». Maintenant, j'ai pris la position du père. Les rapports sont radicalement changés. Les questions, les faibles, les dérapages, la fantaisie, le grotesque, sont les mêmes, mais sans doute ce Lear apparaîtra-t-il plus tyrannique, il aura l'impudence du père abusif. Son égocentrisme l'empêchera d'en prendre conscience. Il est aussi parfait un gamin capricieux.

Est-ce que la mise en scène de 1974 « remante » parfaît en toi ? Sais quelle force ?

Curieusement, à tant de distance, après l'avoir complètement effacé de la mémoire, le texte de François-Victor Hugo me revient, par lambeaux. Pour Marc Bettan, qui joue Gloucester, c'est la même chose. Pendant les répétitions, une phrase, une tournure, une lacune de l'ancienne version viennent troubler la traduction nouvelle de Daniel Laayza. A ce jour, c'est mon principal problème : faire faire en moi ces remaniements imprévus et inopinés ! Je vérifie une fois de plus à quel point un rôle est véritablement inscrit en moi, physiquement, à quel point le théâtre passe par le corps.

Dans ton travail du rôle, es-tu en 1996 traversé par les mêmes choses qu'en 1974 ?

Bien sûr. On ne les évite pas. On les enrichit, au contraire, c'est selon. Georges Lavaudant, lui aussi, n'aborde pas Lear de la même façon. Cela dit, il y a des acteurs nouveaux et certains - comme Gilles Arbana et Annie Perret - qui appartenaient à la première distribution et ont changé de rôle, cela entraîne obligatoirement des rapports nouveaux entre les personnages.

La pièce a-t-elle toujours le même sens ?

Je crois en effet que, quelle que soit l'interprétation d'une œuvre - c'est-à-dire l'éclairage qui nous la révèle - son sens demeure identique ; seules nous apparaissent avec plus ou moins d'éclat au débouché les différences. Shakespeare, avec Lear, impose le parcours. On ne peut pas se contenter de le suggérer. Il nous raconte un monde qui apparaît. La naissance de l'homme moderne, amniant, celui qui conquiert, les mers, le nouveau monde, au qui invente, la baussale, l'imprimerie. Comme si les dieux avaient « atterri » et s'incarnaient finalement dans cet homme-là.



Y a-t-il une difficulté supplémentaire pour l'acteur français à appracher le sens d'une œuvre écrite dans une autre langue que la sienne ?

Il est certain que dans ces moments-là on souffre de ne pas appartenir à la même langue que celle de Shakespeare. Je retaurne de temps en temps à l'original pour essayer d'en percevoir la musicalité. Il y a une grande différence pour un acteur de jouer un texte dans sa propre langue au contraire, aussi excellente soit-elle. Je me demande si ce n'est pas la difficulté suprême. Une langue charrie en elle-même de sa propre histoire, aucune traduction ne peut en rendre compte. J'avais déjà eu ce sentiment en jouant pour Catherine Marnas la pièce de Max Frisch, *Le Comte Öderland*. Il y a forcément une perte. Mais je sais aussi par expérience que la « trobison » du traducteur peut être atténuée par l'acteur qui « traduit » lui aussi, à sa manière, le texte. Il peut révéler des choses enfouies, des secrets que la langue originelle ne mettait pas forcément à jour.

Le rôle est énorme, 693 lignes...

C'est une épreuve physique. Le texte de Lear représente 22 % de la tatalité (ça a été calculé !). De plus, la mise en scène de George Lavaudant est faite de vastes espaces physiques et mythiques à traverser, dans la tension et la désespérance joyeuse, ce qui demande une énergie formidable. Je dis « crapahuter » ! Et puis dans cette pièce rien ne se passe dans le « grand » monde (les violences, les éléments déchaînés) qui n'a pas sa résonance dans le « petit », c'est-à-dire dans le personnage lui-même. Le déchaînement des éléments fait métaphore de l'injustice exécroire que Lear semble ressentir. Et cette interaction, il faut la faire ressentir, la faire comprendre. Au début de la pièce, Lear bonde un mécanisme

qui va éclater. Le corps du Roi explose. C'est une folie qu'il faut essayer de rendre alors que nous en avons perdu le sens. Aujourd'hui, nous ne connaissons plus la folie, elle a été mise à l'abri de nos regards, entre de hauts murs. Nous ne savons plus vivre et le sublime et le grotesque.

Est-ce que jouer Lear est un pari ?

Mon pari serait de parvenir à rendre plus proche et plus tangible pour le public d'aujourd'hui le destin d'un personnage fabuleux, mais, très réel aussi. Le théâtre a le pouvoir et le promet encore ; il dit par l'artifice la joie et la gravité de la vie - peut-être de façon inversée mais comme dans la vie tout de même. Elle aussi est un théâtre, et cela nous ne nous le répétons pas suffisamment. Lear le dit : « Quand nous naissions, nous pleurions d'avoir à manter sur cette vaste scène peuplée de faus » (acte IV-6)

Imaginez un roi fantasque, se mettant au défi, lui-même et pour lui-même, d'éprouver sa propre humanité, de distinguer entre ce qui est légitime et illégitime. Dans cette volonté de savoir, rien ne lui sera épargné de l'abandon, de la folie, du dénuement, du manque, de la vraie abjection, du reniement, etc...

De tout cela, le pouvoir l'avait protégé. L'homme de pouvoir d'aujourd'hui a-t-il les épaules aussi larges que Lear pour accepter, braver, endurer tous les risques de cette machine explosive inscrits nécessairement en elle ?

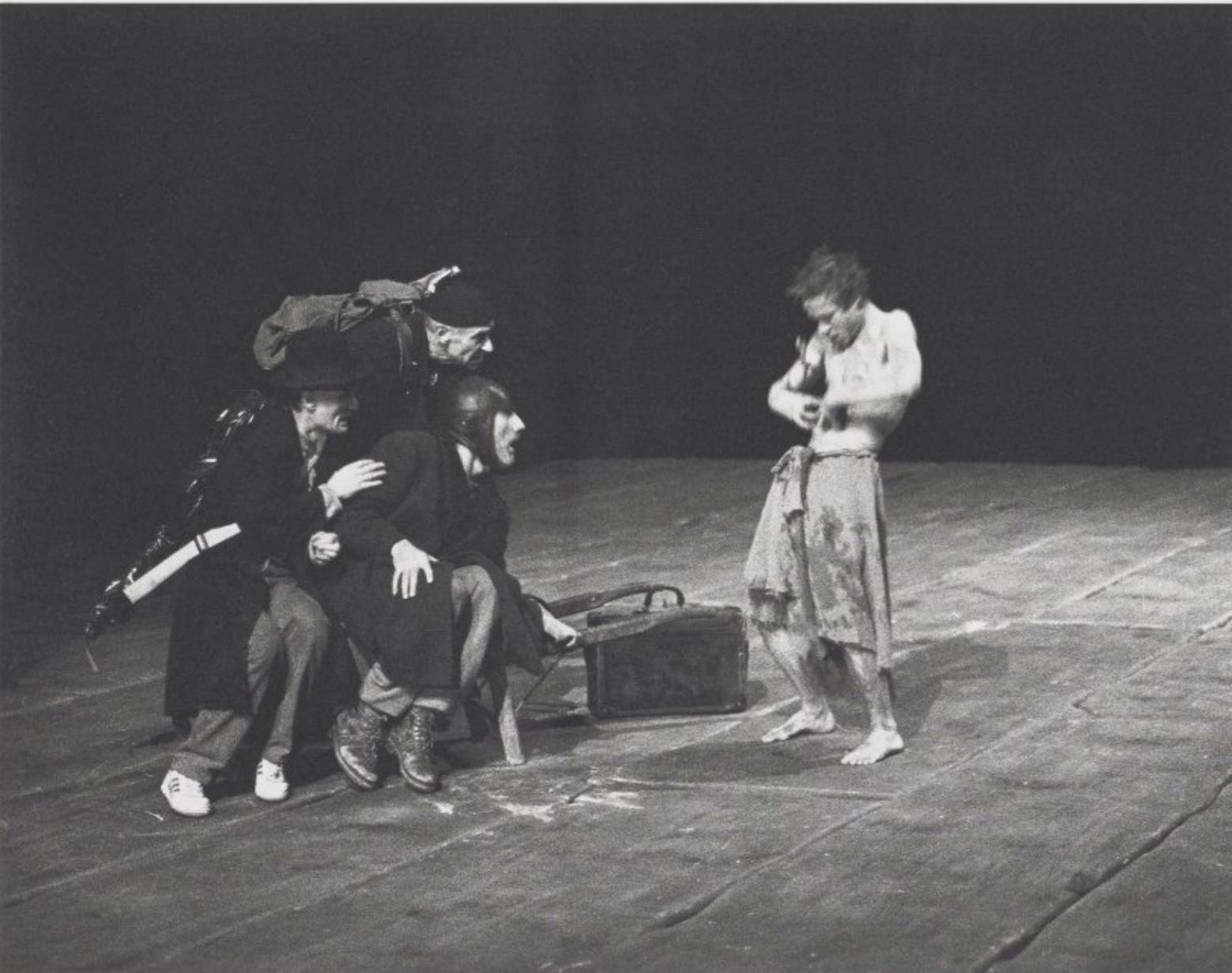
Enfin, mon grand plaisir sera de réussir à communiquer la richesse de la « moison » Lear, je vaudrais être capable de manter à la fois l'architecture, la charpente, la décoration, les gens, les usages, les odeurs... Lear doit être au rendez-vous de toutes ces nuances.

Prépas recueillis par Claude-Henri Buffard - mars 96

Les plus grands rois trouvent tant de plaisir à vivre avec les faus, qu'il y en a quelques-uns qui ne peuvent ni manger, ni se pramerer, ni passer un seul instant sans eux. Ils les estiment bien plus que ces philasphes fades et chagrins qu'ils entretiennent ardinairement par vanité auprès de leurs persannes. Ces sages n'ant jamais que des chases tristes et désagréables à dire aux princes. Fiers de leur science, ils asent même quelquefois blesser leurs areilles délicates par des vérités dures et piquantes. Les faus, au cantraire, leur pracurent mille plaisirs divers ; à chaque instant, ils les amusent, les divertissent, et les fant éclater de rire. [...] Taut ce que le fau a dans l'âme est écrit sur san visage et sa bauche le dit sans déguisement, au lieu que le sage, selan même Euripide, a deux langues, l'une paur dire la vérité, et l'autre paur la déguiser au la dissimuler à prapas.

Erasme, *Eloge de la folie*





Le fripon, le bouffon, le sot

Ces personnages opportent à la littérature, premièrement, un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de mosques en plein air ; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie publique ; deuxièmement [...], leur existence même ou une signification non point littérale, mais figurée ; leur opposition 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 [...], leur existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les bolodins 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 entrent en l'envers et le fousseté de chacune. Aussi peuvent-ils utiliser n'importe quelle situation comme un masque. [...] Ces figures rient et on rit

d'elles. Leur rire est celui du comique populaire sur le grand-pièce. Ils rétablissent l'aspect public de la figure humaine, car toute leur existence, en tant que telle, est entièrement extériorisée : ils évoluent tout sur le pièce, si l'on peut dire. Toute leur fonction consiste à vivre ou-dehors (non pas, c'est vrai, leur existence propre, mais le reflet de l'existence d'autrui, car ils 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. Lorsque ces trois personnages restent sur de vrais tréteaux, ils sont parfaitement compréhensibles, et si familiers, qu'ils paraissent ne susciter aucun problème. [...]

Le bouffon et le sot, c'est la métamorphose du roi et du dieu dans les enfers, dans la mort (cf. le traité onologique de la métamorphose du roi et du dieu en esclave, en criminel, en bouffon, dans les Soturnales romaines et dans les Possessions chrétiennes). Ici, l'homme est en état d'olégorie. [...]

Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*

Grammaire amoureuse

LEAR - [...] A vous mointenont, notre joie, lo codette et lo plus menue [...]. Que pouvez-vous dire pour obtenir une port plus opulente que vos soeurs? Porlez.

CORDELIA - Rien, monseigneur.

LEAR - Rien?

CORDELIA - Rien.

LEAR - Rien ne vient de rien. Une fois encore, porlez.

CORDELIA - [...] J'oime votre Majesté comme l'exige mon lien, ni plus ni moins.

LEAR - Allons, ollons, Cordélio! Exprimez-vous un peu mieux que celo, si vous ne voulez pas compromettre vos chonces.

CORDELIA - Mon bon seigneur, vous m'avez engendrée, et élevée, et oimée, et je vous rends ce que je dois comme il convient, je vous obéis, et je vous oime, et entre tous je vous honore.

Acte I, scène 1

profession de foi de so soeur, il suffit en effet à Régone de la contresigner tout en dénonçant son insuffisance: « c'est mon omour lui-même que je l'oi entendue nommer, / mais en termes trop foibles [...]. Lo deuxième à prendre la parole peut se contenter de suivre en surenchérisson. Régone, tout ou long de la pièce, confirme qu'elle a fait de cette position seconde un véritable style d'action, loissant à d'autres le soin de prendre des initiatives sur lesquelles venir se greffer en porosite. Mais Régone, pas plus que son oînée, ne remet en cause le registre de la demande potentielle. Par leurs réponses, les deux oînées indiquent qu'elles interprètent la question de leur père en un sens quantitatif (« combien »?). Et par ses réactions, Lear montre qu'elles ont eu raison de la foire.

Leor voudroit sovoir loquelle de ses filles l'oime le plus. Etant l'oînée, Goneril doit porler la première. Elle construit donc so tirode à coups d'hyperboles qui semblent récuser toute idée de mesure, mais confirment d'autant mieux qu'elle interprète quantitativement la demande de son père. Du même coup, elle fournit à so codette la motière toute préporée de son propre discours. Pour détourner à son profit la

Cordélio, en revanche, ne peut s'en tenir là. Son omour lo condonne à la sincérité. Puisque le silence lui est refusé, il lui faut déplacer la question. A défaut de pouvoir ou de vouloir dire combien elle oime son père, elle cherche donc à lui montrer comment: « according to my bond », selon son lien, ou encore « os [is] right fit », comme il convient.

L'omour ne peut s'exprimer seul sans que l'expression succombe à l'obstruction rhétorique. Pour être dit, l'omour doit être étoyé: « je vous obéis, je vous oime, et por-dessus tout je vous honore », affirme Cordélio. Obéissance et piété filiale trocent comme le codre d'un omour dont elles ne morquent pourtant pas les limites, ou contre: elles ne font que souligner (désespérément) comment l'omour, irréductible à l'une comme à l'autre, ne peut que se loisser entrevoir, comme dans leur intervalle, à condition d'être reconnu.

Cor s'il n'y a pas de signe de la sincérité, il ne peut y avoir davantage d'autre signe valable de l'omour que celui dont la valeur est reconnue d'emblée par celui qui l'occueille, sans que rien puisse jamais la gorontir: n'importe quel signe devrait suffire - ou alors, « rien ». Alors que ses sœurs choisissent l'in-





flotion pour rendre à Leor la monnoie de so pièce, Cordélio est la seule à tenter de rapporter son omour à une origine qui lui échappe, en indiquant qu'il n'est pas un sentiment grotuit, mais comme une dette qui tient à la grotuité ou à la grâce de sa propre existence. Elle est la seule à rappeler tout simplement que Leor est son père et que son propre omour, répondent à l'omour poternel, n'ont plus de mesure que celui-ci, ou n'en ont pas d'autre - qu'entre le père et la fille est noué un lien qui ne se mesure à rien parce qu'il ne se laisse ni composer ni réduire à quoi que ce soit. Leor n'aurait qu'à consulter son propre omour pour comprendre et reconnaître celui de sa fille. Pourquoi donc ne peut-il entendre ce qu'elle lui dit ?

« La contradiction de l'omour consiste en ceci : les moyens sur lesquels nous comptons pour nous préserver de la jalousie sont les moyens mêmes qui développent cette jalousie, lui donnant une espèce d'autonomie, d'indépendance à l'égard de notre omour. [...] En effet, il est inévitable que les signes d'un être aimé, dès que nous les « expliquons », se révèlent mensonges : adressés à nous, appliqués à nous, ils expriment pourtant des mondes qui nous excluent, et que l'aimé ne veut pas, ne peut pas nous faire connaître. [...] Les signes omoureux [...] sont des signes mensonges qui ne peuvent s'adresser à nous qu'en cachant ce qu'ils expriment, c'est-à-dire l'origine des mondes inconnus, des actions et des pensées inconnues qui leur donnent un sens. [...] C'est que le monde exprimé par la femme aimée est toujours un monde qui nous exclut, même quand elle nous donne une marque de préférence. » (Deleuze, *Proust et les signes*, pp. 15-17). Goneril et Régone prétendent qu'elles n'ont pas d'autre monde que leur père ; Cordélio, au contraire, souligne la séparation, le caractère irrémédiable de l'exclusion, lorsqu'elle rappelle l'imminent partage d'omour que ses noces vont entraîner. Pourquoi Leor a-t-il choisi le jour

où il doit trancher entre les prétendants de sa cadette pour organiser un concours public de piété filiale ?

L'omour n'a pas de signe propre, mais l'omour ne peut pas le savoir. L'omour ne cesse de troiller 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 justifient et lui apporteraient le repos de la certitude, mais sans jamais pouvoir les obtenir de sa place autrement qu'à l'aveugle, molodroitement, révoquant en doute les signes sur lesquels il voudrait compter. Aussi l'omour ne peut-il d'abord être sûr que de la seule déception. Pourquoi donc Leor devrait-il savoir que l'omour de Cordélio n'a pas d'autre mesure que la sien ? Et si son omour est immense, pourquoi la poternité devrait-elle suffire à en rendre compte ? Qu'est-ce d'ailleurs qu'un omour dont on peut rendre compte ? Peut-être Leor a-t-il besoin de ne pas s'entendre rappeler en ce jour qu'il est père, pour en jouer le rôle d'autant plus glorieusement ; car il se peut que l'oléïté de Cordélio, cœur de sa famille, lui soit plus difficile à reconnaître que toute autre, et qu'il lui reste encore à apprendre le portage radical que trace aussi le lien de poternité : 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 espire-t-il obscurément à surprendre, dans les porosities de sa fille, la formule apocalytique d'un omour 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. ■



Deux hammes de nable extractian ne daivent pas
se servir de la même cuiller ;
quand des hammes caurtais en sant réduits là,
il leur arrive un désagrément.

Baire dans la saupière n'est pas canvenable
même s'il y a des gens qui fant l'élage
de la manière cavalière dant certains s'emparent de la soupière
et en ingurgitent le cantenu camme s'ils avaient perdu la raisan.

Quelques persannes ressentent le besain
de remettre dans le plat l'as
qu'elles viennent de ranger ;
cette façan d'agir dait être rejetée.

Se rácler la garge en se mettant à table
se maucher dans la nappe
vailà deux chases peu canvenables
paur autant que je puisse en juger.

Il me semble que c'est une grande incangruité
quand je vais des gens se livrer à la mauvaise habitude
de baire camme une bête
tant que la bauche est encare pleine de naurriture.

Vaus ne devez pas vaus curer les dents
avec vatre cauteau, camme cela se fait parfais
et camme cela se vait sauvent :
c'est là une manière de faire fart peu canvenable.

Celui qui se mauche sur la table
et essuie le résultat avec la main
est un sat qui, à man avis,
ne sait pas se canduire.

Hofzucht attribué à Tannhäuser
(cité par N. Elias, *La civilisation des mœurs*)



Le vrai besoin

GONERIL - Ecoutez-moi, Monseigneur.

Quel besoin ovez-vous de vingt-cinq, dix, ou cinq hommes pour vous suivre dans une maison où deux fois plus de gens ont ordre de vous servir ?

REGANE - Quel besoin ovez-vous d'un seul ?

LEAR - Oh, ne discutez pas le besoin ! nos plus pauvres mendions ont encore du superflu dans la pire misère ; n'accordez à la nature que selon ses besoins et la vie de l'homme ne vaut pas plus que celle des bêtes. Tu es une dome ; si le seul luxe étoit d'être ou choud, quel besoin la nature ouroit-elle de ce luxueux habit qui ne te tient même pas choud ? Mais non, le vrai besoin - O ciel, donne-moi la patience, la patience dont j'oi besoin !

Acte II, scène 4

■ Première étape : Lear est encore accueilli sans un tait. Quinze jaurs après l'arrivée de san père, Ganeril a déjà réduit de maitié san escarte de chevaliers. Mais Lear ne l'apprend qu'après une première dispute, au cours de laquelle sa fille lui a présenté san ultimatum : sait il réduit de lui-même san train, sait elle « prendra ce qu'elle demande ». Cette alternative n'est qu'un trampe-l'œil, puisque Ganeril a déjà donné ses ardres (au fand, elle se camparte ici en digne fille de san père, qui naus a donné dans la scène du partage un bel exemple de cancaurs truqué dant l'issue est jauée d'avance). A la suite de ce caup de farce, Lear traverse sa première crise d'identité - puisque la fille de Lear ne saurait traiter Lear de cette façan, sait cette femme n'est pas sa fille (« Êtes-vous natre fille ? »), sait lui-même n'est pas Lear - au bien il est fau, au bien il rêve, et Lear lance ici san premier appel à témain (« Qui peut me dire qui je suis ? »), auquel le Fau est paup le mament seul à répandre.

Secande étape : après la canfrantatian, l'évitement. Régane prafite de l'hospitalité de Gloucester pour ne pas avoir à affir la sienne à san père. Une fois rejainte par Ganeril, elle trauve l'audace de poser à san taur des conditians à san accueil - les mêmes, d'ailleurs : taut camme sa sœur, elle demande à dimi-

nuer de maitié la suite rayale. Restent alars vingt-cinq hammes. Lear se retaurne danc vers Ganeril, qui divise à san taur la suite par cinq en un seul vers, et le Rai n'a pas le temps de réagir que Régane l'a réduite à néant. Tel est l'envers des enchères d'amaur dant Lear avait été la dupe.

Cambien de chevaliers faut-il paup campaser l'escarte d'un Rai ? Vieille questian, qui remante à un « vieux Grec », camme dit Hamm dans *Fin de partie*. Shakespeare met ici en scène l'antique paradox du tas, cannu sans le nam de « sarite » : cambien de grains faut-il paup faire un tas, au cambien faut-il en saustraire paup le faire disparaître ? Ou encare, camme le demande Lear au Duc de Baurgagne, quelle est la dat minimale qu'il exigerait paup épauuser Cardélia ? Rien, est-ce encare une dat ? S'il est vrai, camme le sautient le rai de France, que Cardélia « est à elle-même sa prapre dat », la rayauté de Lear ne devrait pas être affectée par une diminutian de san escarte. 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 rayale, même si elle ne constitue plus qu'un ensemble vide, « rien ». Ce n'est donc pas par hasard que Régane et Ganeril donnent du « my lard » à Lear au moment même où elles achèvent de le débailler - pourvu qu'il lui reste le titre, l'essentiel est préservé.

Dans ces conditions, en effet, « quel besain » Lear a-t-il « d'un seul » hamme à son service ? C'est que sa suite forme le carapace visible de sa rayauté, 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 besain satisfait par l'existence d'une suite superflue n'a rien de superflu, puisqu'il y va pour lui de son identité rayale ? S'il suffit de satisfaire les seuls besains naturels et nécessaires, « la vie de l'hamme ne vaut pas plus » que celle d'un organisme animal auquel n'est recueillie aucune dignité. Il est donc naturel pour l'hamme en tant que tel d'exiger la satisfaction de certains besains non nécessaires, et d'exiger que lui soit recueilli le droit à de tels besains (le théâtre en est un exemple parmi d'autres). Or une telle recueillie

sance 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 ? Après avoir amorcé sa réplique en termes généraux, Lear interpelle une de ses filles en la renvoyant à sa propre identité sociale et sexuelle, qu'il lui reconnaît : « tu es une dame ; si le seul luxe était d'être au chaud, quel besain la nature a-t-elle de ce luxe qui ne te tient même pas chaud ? » Que resterait-il d'une femme débaillée des atours qui la font reconnaître comme telle, au d'un Roi privé de sa suite - mais aussi bien, quel supplément faut-il sacrifier à la nécessité naturelle pour que de telles identités soient recueillies ? Quel est le vrai besain ? Telle est la question sur laquelle Lear interrompt sa tentative de répanse pour demander aux Dieux « la patience dant [il a] besain » et les prendre à témoins de ce qui lui reste d'identité : un pauvre vieillard, un « père », un hamme qui craint de voir sa virilité dissipée par « des armes de femme, des gouttes d'eau ».

Paradoxe du Sorite

[HAMM. -] Si je peux me toire, et rester tronquille, c'en sero fait, du son, et du mouvement.

(Un temps.) J'ourroie appelle mon père et j'ourroie appelle mon... (il hésite)... mon fils. Et même deux fois, trois fois, au cas où ils n'ourroient pas entendu, à la première, ou à la seconde. (Un temps.) Je me dirois, Il reviendro. (Un temps.) Et puis ? (Un temps.) Et puis ? (Un temps.) Il n'o pos pu, il est ollé trop loin. (Un temps.) Et puis ? (Un temps. Très agité.) Toutes sortes de fontoisiés ! Un rot !

Des pas ! Des yeux ! Le souffle qu'on retient et puis... (il expire). Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit. (Un temps.) Instants sur instants, plouff, plouff, comme les groins de mil de... (il cherche)... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fosse une vie. (Un temps. Il veut reprendre, y renonce. Un temps.) Ah y être, y être ! (Il siffle. Entre Clov, le réveil à la main. Il s'arrête à côté du futeuil.) Tiens !

Ni loin ni mort ?

Beckett, *Fin de Partie*

Il ne doit pas exister dans le monde une chose telle qu'un tas de groins, une mosse ou une satiéte, ni une montagne ou un grond omour, ni une rongée, 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 vogue, la pleine mer, un troupeau de moutons ou de boeufs, la notion ou la faule. En outre, on est dans le doute et l'incertitude 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 groins ? Cor j'oi 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 groins, puis je poursuivrai mon interrogatoire avec 4 groins, puis 5, puis 6 et 7 et 8, et je pense que vous direz que dans aucun cas l'on n'abtient un tas. 9, 10, et 11 ne font pas un tas non plus.

Galien, *De l'expérience médicale*

Quel est le vrai besoin ?

Quand Lear répond à sa question, devant la nudité du pouvre Tom dans la tempête, il entreprend aussitôt d'arracher ses vêtements. Il serait donc vain de chercher à déterminer la frontière entre humanité et animolité - il n'y aurait pas de «vrai besoin». Mais dans ce cas, pourquoi donc Lear aspire-t-il à la nudité ? Le Roi s'identifie moins ou mendiant qu'il ne voit en celui-ci un reflet de sa propre condition - un malheureux père victime de ses filles. Sous le choc de la rencontre, il en oublie d'ailleurs les résolutions qu'il était en train de prendre à l'instant même où le pauvre Tom fait son entrée. Lui qui exhortait lo «splendeur» à «ressentir ce que ressentent les misérables» pour leur céder son «superflu» se borne à répéter la question qui l'obsède, celle de sa propre situation («As-tu tout donné à tes filles ? Et tu en es arrivé là ? [...] Tu n'as rien pu sauver ? Tu as voulu tout leur donner ?»), sans entendre qu'entretemps l'homme nu lui a demandé l'aumône («Qui donne quoi que ce soit au pauvre Tom ?»). En arrachant ses vêtements, Lear ne met donc en œuvre qu'une moitié de sa résolution : il s'expose bien à partager l'expérience du dénuement, mais ne songe pas à le soulager. La nudité du Roi, qui le rendrait identique au pauvre Tom, est sans doute un moyen de rejoindre «la chose même», l'humanité que Lear discerne encore en lui ; mais cette humanité est d'abord la sienne, et non pas celle du mendiant qu'il n'a pas reconnu. Le partage n'a lieu que pour lui-même, au nom de sa propre identité. 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 sa propre humanité - un noyau qu'il voudrait encore naturel, à l'image de l'animal. Aussi fait-il du pouvre Tom, de «l'homme nu», son philosophe, détenteur d'un savoir des «causes naturelles» volables pour l'homme et le monde, le microcosme et le macrocosme, pour le tonnerre comme pour l'endurcissement des coeurs. Et il le fait à l'instant même où il perd la raison. ■

LEAR - *Mieux voudrait pour toi être couché dans une tombe que d'exposer ton corps découvert à cette rigueur du ciel ! L'homme n'est donc rien que celo ? Regardez-le bien. Tu ne dois pas de soie ou ver, pas de cuir oux bêtes, pas de loine ou mouton, pas de parfum à lo civette. Ho ! nous sommes trois ici à être trop raffinés, mais toi, tu es la chose même ! L'homme sons opprêts n'est rien de plus qu'un pouvre onimol nu et fourchu, comme toi... Assez de ces ortifices empruntés ! Tiens, ouvre-moi ce bouton.*

Acte III, scène 4



Philippe Marier-Genoud et Georges Lavaudant

CASHMERE & WEEK-END
HANAE MORI
PARIS

5, PLACE DE L'ALMA - PARIS 8^{ème} - TÉL.: (1) 40 70 05 73
GALERIES LAFAYETTE - 40, BOULEVARD HAUSSMANN - PARIS 9^{ème}

SAISON 95 96

GRANDE SALLE

20 - 24 SEPTEMBRE **L'ÎLE DES ESCLAVES**

de Marivaux / Mise en scène Giorgia Strehler

en italien

28 SEPTEMBRE - 1^{er} OCTOBRE **SPLENDID'S**

de Jean Genet / Mise en scène Klaus Michael Grüber

en allemand, surtitré

6 OCTOBRE - 3 DÉCEMBRE **LE TARTUFFE**

de Malière / Mise en scène Benna Besson

15 NOVEMBRE - 28 JANVIER **DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON** CRÉATION

(à Ivry-sur-Seine) de Bernard-Marie Koltès / Mise en scène Patrice Chéreau

CRÉATION

10 JANVIER - 18 FÉVRIER **FRANZISKA**

de Frank Wedekind / Mise en scène Stéphane Braunschweig

20 MARS - 12 MAI **LE ROI LEAR**

CRÉATION

de William Shakespeare / Mise en scène Géorges Lavaudant

21 - 25 MAI **OBSERVE THE SONS OF ULSTER** de Frank McGuinness

en anglais, surtitré

Mise en scène Patrick Masan MARCHING TOWARD THE SOMME

28 MAI - 1^{er} JUIN **THE WELL OF THE SAINTS**

en anglais, surtitré

de John Millington Synge / Mise en scène Patrick Masan

11 - 23 JUIN **NOCES DE SANG (BODAS DE SANGRE)**

CRÉATION

de Federica García Lorca / Mise en scène Lluís Pasqual

en espagnol, surtitré

PETIT ODEON

LA CHÈVRE, LE CHEVAL ET LA VIERGE

3 NOV - 30 DÉCEMBRE CRÉATION

de Marie-Louise Fleisser / Mise en scène Bérangère Banvaisin

J'AI GÉNÉ ET JE GÉNÉRAL (marionnettes)

5 - 31 JANVIER

Textes de Daniil Harms / Mise en scène Émilie Valantin

CHAMBRE OBSCURE

1^{er} AVRIL - 4 MAI

CRÉATION

de Vladimir Nabakov / Mise en scène Anton Kauznetzov

LE CHANT DES CHANTS

28 MAI - 30 JUIN

CRÉATION

Mise en scène Patrick Haggiag

GRANDE HALLE DE LA VILLETTÉ

14 NOV - 10 DÉCEMBRE

QUATRE HEURES À CHATILA CRÉATION

et **UN CAPTIF AMOUREUX**

de Jean Genet / Mise en scène Alain Milian

