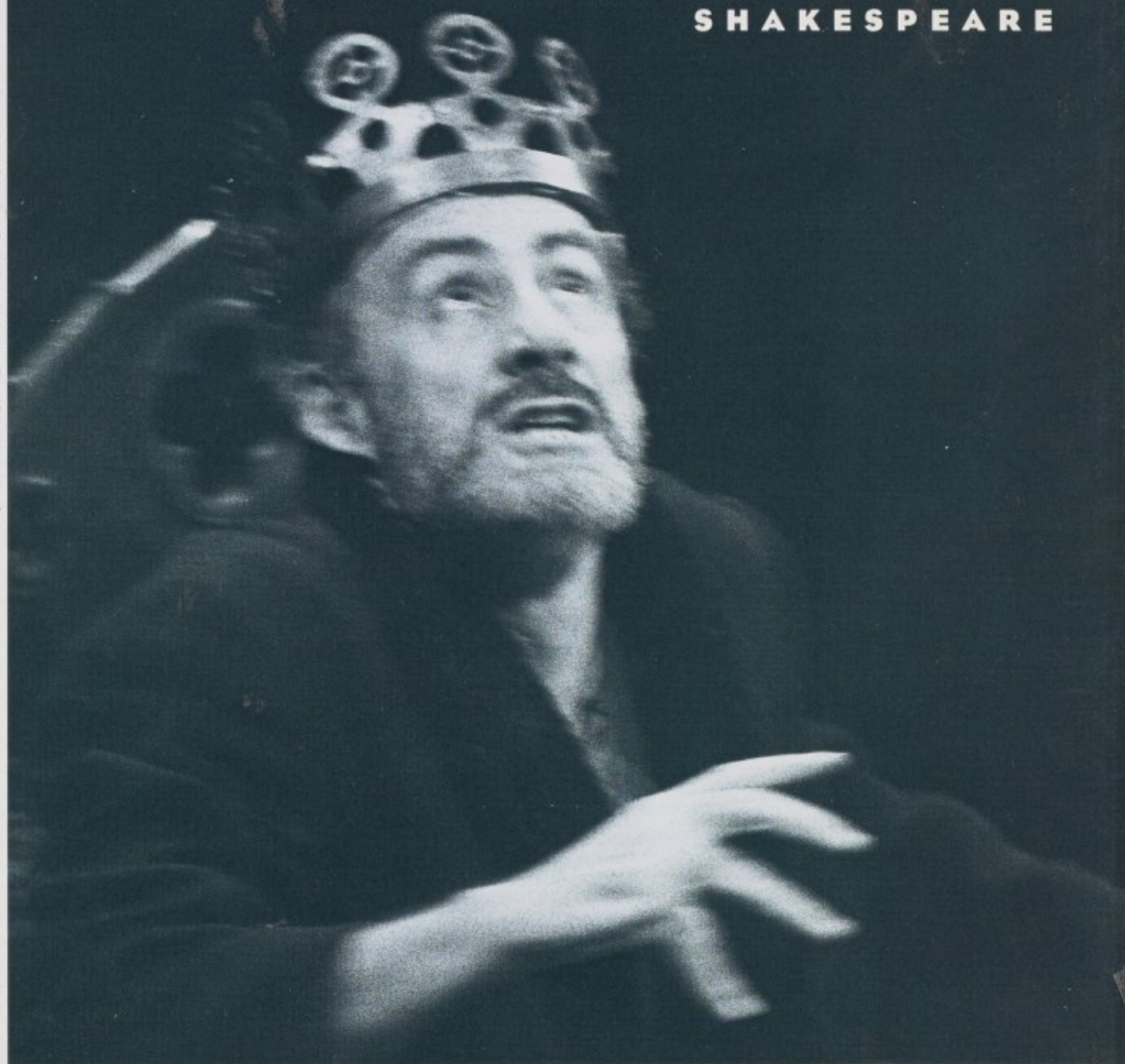


LE ROI LEAR

SHAKESPEARE

SAISON 95 96



ODEON THEATRE DE L'EUROPE



Odéon-Théâtre de l'Europe - direction Georges Lavaudant - 1 Place Paul Claudel - 75006 Paris - 44 41 36 36
Nates de dramaturgie rédigées par Daniel Laayza • Photographies : Ras Ribas
Conception graphique : Thierry Depagne • Impression : Jarach-La Ruche



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

CRÉATION

LE ROI LEAR

WILLIAM SHAKESPEARE

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

Durée du spectacle : 3h15 entracte compris.

AVEC	
Lear, Rai de Gronde Bretagne	Philippe Morier-Genoud
Goneril, fille aînée de Leor	Sylvie Orcier
Régane, secande fille de Lear	Annie Perret
Cordelia, fille codette de Lear	Marie-Paule Trystram
Le Duc d’Albany, épaux 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 Glaucester	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 taurnée : du 20 mai au 1^{er} juin 96 au TNP Villeurbanne ; du 5 au 8 juin 96 au Valcan-Le Havre ; et d’octabre à décembre 96
à la Scène Natianale de Martigues, au Carga - CDN de Grenoble, au Centre Culturel d’Annecy, au Quartz de Brest,
à la Coursive - Scène Nationale de La Rachelle, au TNS de Strasbourg.

- Le bar de l’Odéan-Théâtre de l’Eurape et la librairie (Fayer du public) sant auverts 1 heure avant le début de chaque représentation. Passibilité de restauration sur place.
- Les hâtesses d’accueil de l’Odéan-Théâtre de l’Eurape sant habillées par Hanae Mari.



Cette vaste scène peuplée de fous...
Lear, acte IV, scène 6



Pourquoi met-on en scène des pièces du passé ? Quel plaisir comptons-nous faire partager avec ces histoires vieilles de trois siècles ? Quelles leçons pouvons-nous enseigner ? Le territoire shakespearien est souvent terrible et insaisissable ; 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 qui sont un peu les troupes de théâtre. Et chacun s'y rend comme il peut. Par des voies classiques ou par d'autres, plus biscornues ou inédites.

Si *Lear* est injouable, c'est effectivement que l'accumulation des intrigues, des points de vue, des déguisements, des approches de langue, des jeux de mots, 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 tout 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 toujours. Malgré les dieux, malgré les éléments naturels et leurs caprices incontrôlés, ce sont toujours les hommes qui forgent leur destin. D'Edmond 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 ou 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 entrevoir ne serait-ce qu'un instant 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, discards 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'écarter de son penchant naturel, voilà le père contre l'enfant...

Nous voyons vu nos plus belles années; moqueries, fausseté, complots, tout le cortège des catastrophes va nous traquer jusqu'au tombeau...

Acte I, scène 2

blit en comprenant qu'il commet la même faute que son roi. Tout est là, et pourtant il est sourd et aveugle, hors d'état de rapporter à ce qu'il a sous 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 obtient, et qui lui paraît assez probante pour achever de le convaincre, 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-

■ Lear et Gloucester ont chassé leur enfant: ils seront chassés à leur tour. La parenté de leurs destins est assez évidente pour que Gloucester en souligne le premier valet dès le début de la pièce, mais partiellement, et en le gauchissant. On appelle cela de l'ironie tragique. Gloucester n'entend pas ce qu'il dit, ne voit pas devant lui «cette canaille», ne tire pas toutes les conséquences du rapprochement qu'il établit

nements annoncés 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 d'abord, mais à ses dépens. Avant de comprendre qu'il a opéré une inversion induite, et qu'il jouait au fond le même rôle que son roi, Gloucester verra sa propre situation se renverser. Lui qui croyait qu'il n'aurait «pas besoin de lunettes» pour lire la lettre de l'«abominable canaille» aura les yeux crevés, sera à son tour traité de «canaille» par ses bourreaux, et ne pourra déchiffrer le «défi» sans doute inexistant que Lear brandit sous ses orbites ensanglantées dans la campagne de Dauvres. Trap attaché à sa place, incapable de se tenir lui-même sans son regard, il lui faudra apprendre de la bouche de son double, le roi fou, l'art des permutations qui lui faisait si cruellement défaut: «on échange les places, et hop! où est le juge, où est le voleur?».

À l'issue de cette rencontre, Gloucester voudrait devenir fou, lui aussi. Il y verrait presque une marque de noblesse, 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, trappés par l'imagination, perdraient le sentiment d'eux-mêmes» (IV,6). Une fois encore, 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,

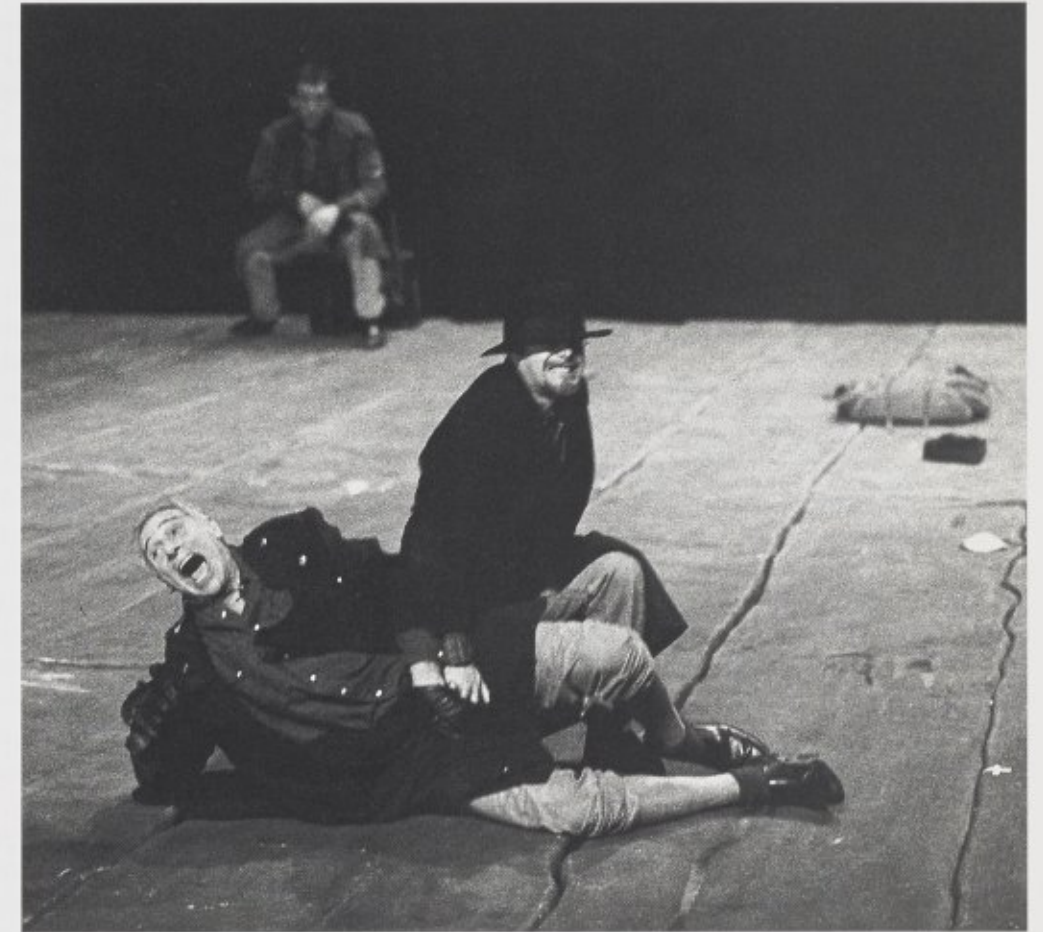
il a succombé à l'illusion, et son tourment sera celui d'une raison malheureuse, suicidaire, qui ne sait même pas que l'illusion la gouverne encore. Lear, au contraire, vaudrait «ne pas être fou» (I,5) et le devient. Pour s'être cru maître de lui comme de l'univers, il a succombé à la colère. Dans la dépression de Gloucester, c'est la conscience de soi qui se déchire; dans la démence de Lear, c'est la volonté (de puissance, royale et paternelle) qui se déchaine. Lui qui, au cours de la première scène, voulait chasser Cordélia et Kent «hors 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 reconnaisse vraiment. Et Cordélia est morte. Les derniers mots du roi sont pour attirer tous 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 pourra jamais témoigner de ce qu'il y a vu (alors qu'il était seul autrefois à ne pas (vouloir?) y voir ce que tous y voyaient).

Dans une tragédie qui entrelace deux intrigues, il n'est pas étonnant que les destins des personnages semblent si fréquemment se faire écho sur différents plans ou à différents moments. 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 Cupidon», après une dernière folle enchère de Régane, prête à tout donner à celui qu'elle aime tout comme Lear avait «tout donné» (II,4) à ses filles. Quant à Edmond, après avoir fait déshériter son frère en compassant une «vieille comédie» où il remet une lettre à son père (I,2), il voit Albany, au cours d'une scène que Goneril qualifie d'«interlude comique», s'opposer à son mariage en brandissant une lettre que lui a remise Edgar. Et peu après, il meurt pour avoir dédaigné - lui le bâtard, lui l'adversaire déclaré des lois et des légitimités - d'invoquer à son profit les règles de la chevalerie, et pour avoir reconnu «une certaine noblesse» à l'incertain qui le défie (V,3). Est-ce pour donner lui-même une dernière secousse ironique à la «roue» de son destin parcourant «son cercle» qu'il se déclare marié aux deux mortes à la fois, lui dont 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 ordre, aucune loi, aucune leçon nettement formulée ne se dégagent de cet ensemble de collisions soigneusement réglées. Si Kent et Oswald, mais aussi Gloucester, Lear, Goneril, Régane, Edmond, semblent punis par où ils ont péché, la tentation est évidemment faite d'y déchiffrer une justice poétique, 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, pour qui «les Dieux sont justes, et de nos vices charmants/tirent l'instrument de notre supplice», puisque «le sombre lieu de débauche» où Gloucester a engendré Edmond «lui a coûté ses yeux». Quel commentateur aurait-il jamais pu songer 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'origine, dont Shakespeare semble avoir voulu tirer parti pour jouer sur l'attente du spectateur de son temps. Toutes les versions antérieures de la légende de Lear s'achèvent en effet sur le rétablissement du pouvoir royal et le triomphe de Cordélia. Les symétries visibles que dessinent les destins des protagonistes contribuent à faire anticiper cette conclusion heureuse, dès que la Fortune aura achevé de faire « tourner [sa] roue », comme dit Kent. Mais cette « fin promise » (par qui ?) est déjouée avec une brutalité à la mesure de cette attente par l'entrée de Lear partant le cadavre de Cordélia, morte pour rien, pour un retard de quelques instants. Comme on sait, cette catastrophe a paru assez horrible et gratuite pour 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 histoire 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 expédient pour sauver sa vie apparaît désormais comme un généreux dessein ».

Tate n'a pas seulement intégré à la pièce la leçon qu'il souhaitait 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 correspondances 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 notre 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 Lear songe-t-il alors à sa fille - à moins que dans son 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 ou assurer l'interrègne ? D'ailleurs, qui succédera à Lear sur le trône ? Hamlet trouvait que le temps était sorti de ses gonds ; au moins le prince danois trouvait-il celui de désigner son successeur avant d'expirer. Rien de tel dans *le Lear*, comme si la royauté avait été mise à l'épreuve et rendait désormais toute succession problématique.

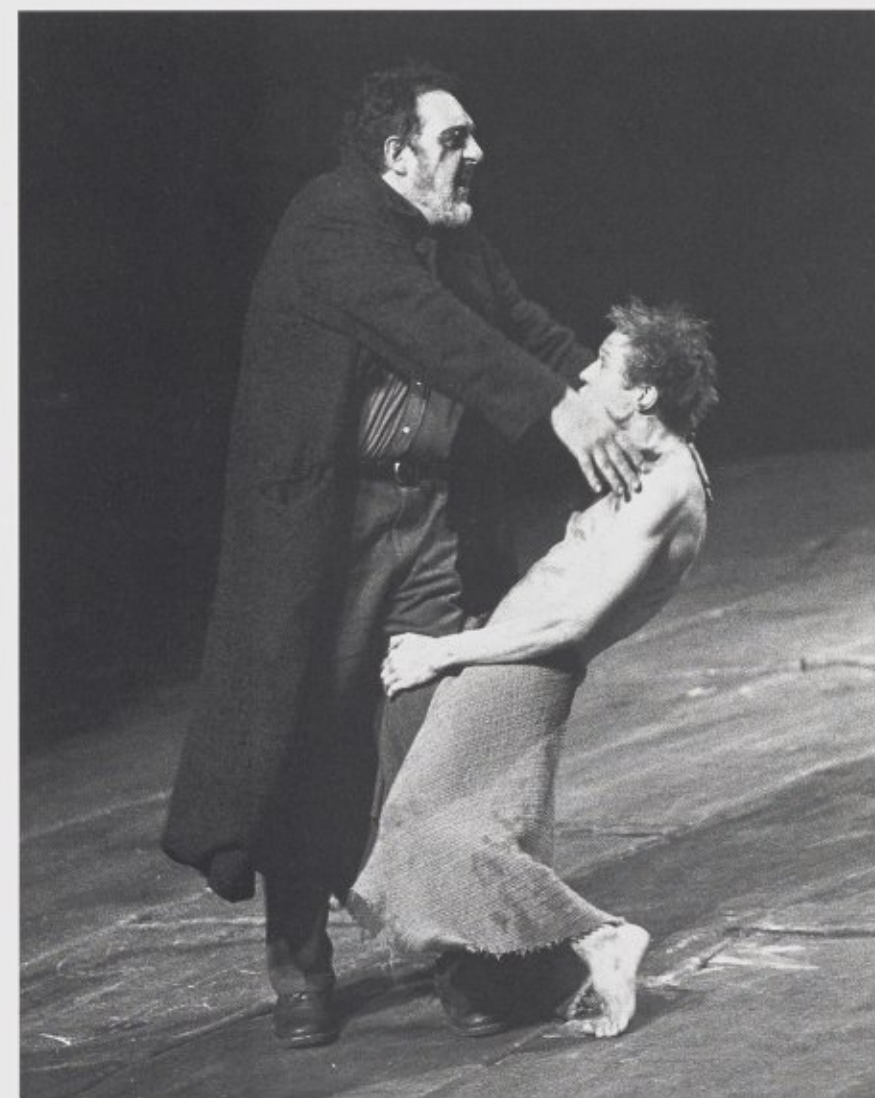
Du moins dans le texte de Shakespeare. Car Tate a des réponses à toutes ces questions. D'abord, le Fau ne disparaît pas dans la pièce, pour la bonne raison qu'il n'y apparaît même pas (le monde est bien assez renversé, et difficile à redresser, sans lui). Quant à la succession de Lear, elle est évidemment assurée par Edgar et sa bien-aimée. Pendant qu'ils expédient les affaires courantes, Lear, flanqué de

Kent et de Gloucester (qui ne meurt pas : pourquoi 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 version des événements a occupé 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 hommage magnifique au désir que la tragédie originale excite en le décevant, un désir trop intense pour ne pas exiger d'être satisfait, même à bas prix. Le mal doit être châtié, la souffrance doit être sauvagée, et si Lear « invoque [ses] dieux en vain » (I, 1), si la déesse Nature livre ses adorateurs à une Fortune aveugle, si les discrètes allusions évangéliques qui semblent charger Cordélia d'une aura christique ne débouchent que sur une *pietà* inversée, au la seule fille à n'avoir pas trahi son père ne meurt même pas sur la croix, mais pendue comme Judas, si Shakespeare refuse de se substituer *in extremis* à la Providence pour tenir les promesses qu'il semblait nous faire, comment reprocher à Tate d'avoir joué les *dei ex machina* pour le salut de la pièce et pour le nôtre, afin que notre soif de justice soit apaisée ?

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

au moment même où il craint son père, les yeux crevés. La douleur même ne peut fournir de point culminant à partir duquel s'orienter. Derrière chaque rideau qui tombe, un autre se relève déjà. Le théâtre n'a pas toujours à nous distraire de notre soif, car nous en sommes déjà distraits : s'il ne la provoque pas, nous n'avons pas toujours la force de la reconnaître. Son rôle n'est pas forcément d'apporter une réponse, mais d'en susciter parfois le besoin, et la conscience 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 ouverte - rien, sinon notre désir d'être distraits de la « vraie vie », dont la « vérité » se mesure aux fictions qui en détournent nos regards, comme autant de trous ou de pauses qui ne ponctuent rien. Shakespeare n'a peut-être disséminé dans son chef-d'œuvre tant d'échos, tant de correspondances criantes ou insoupçonnées, que pour nous renvoyer à notre propre exigence d'un sens, et s'il nous engage à ouvrir les yeux sur elle sans nous livrer de dernier mot, peut-être est-ce parce que sur elle le rideau doit sans cesse, de temps en temps, recommencer d'être levé. ■



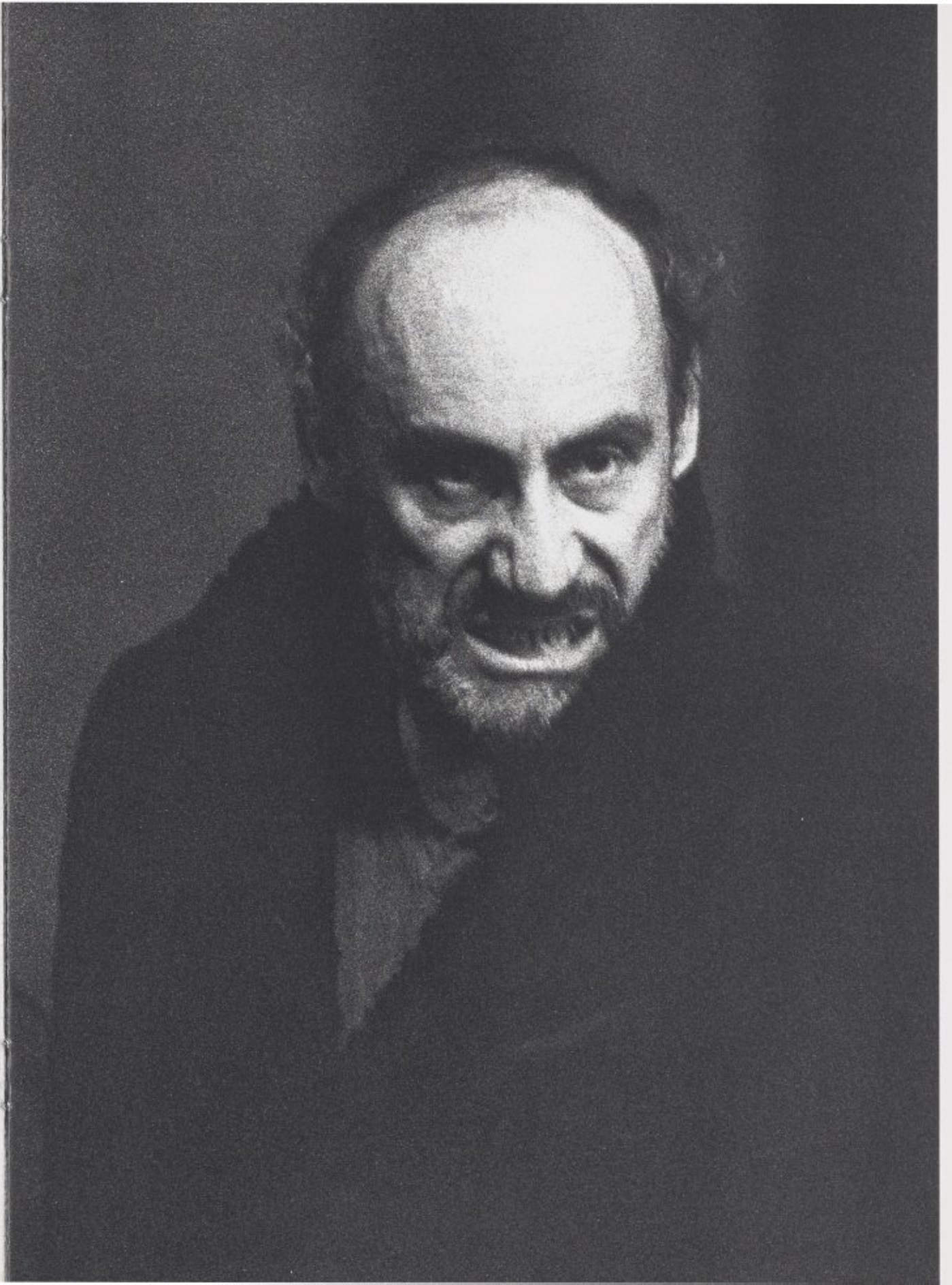
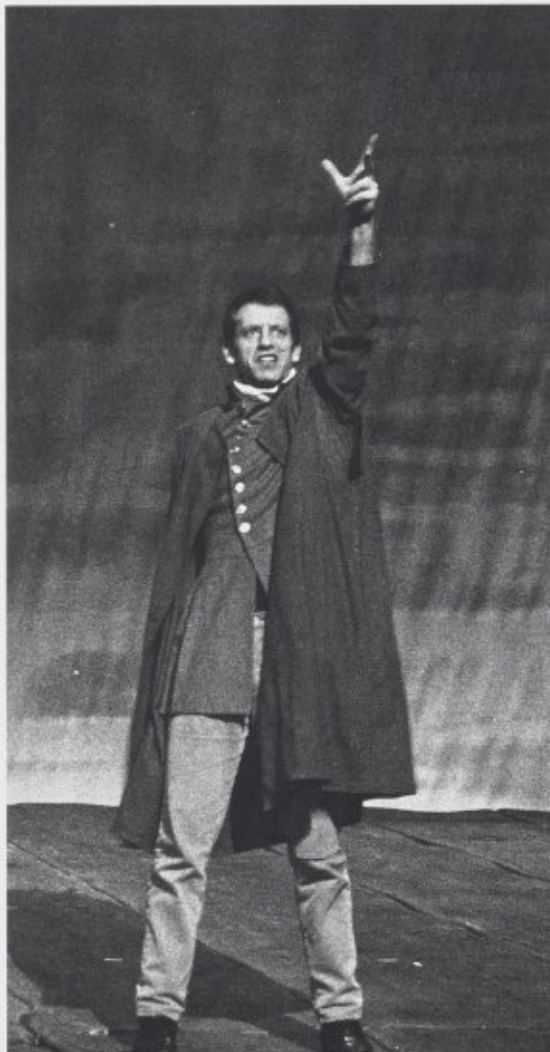
D'abord, le tannerre ébronle l'ozur du ciel
porce que se heurtent dons leur vol élevé
les nuoges éthérés quond luttent les vents cantraies.
Cor ce fracas ne vient pos d'une zone sereine du ciel:
où les nuoges se rossemblent en bataillans plus denses,
c'est là que le grondement au plus laurd murmure se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

Leur frocos résonne sur les plaines du voste monde
comme une toile tendue au-dessus des gronds théôtres
claque porfois entre les mâts et les trovées,
et porfois, déchirée par les vents turbulents, lo nuée furieuse
imite 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 besoin de semence.

Lucrèce, *De la Nature*





HAMM. - *La nature nous a oubliés.*

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

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

CLOV. - *Dans les environs.*

HAMM. - *Mais nous respirans, nous changeans ! Nous perdans
nas cheveux, nas dents ! Notre fraîcheur ! Nas idéaux !*

CLOV. - *Alors elle ne nous a pas oubliés.*

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

CLOV. - *(tristement) Personne au monde n'a jamais pensé aussi
tardue que nous.*

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

CLOV. - *On a tart.*

Beckett, *Fin de Partie*

Les heures passent, et les jours,
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 alloué pour vivre, chacun
doit se contenter.

Inutile par exemple que l'ac-
teur, s'il veut plaire, figure jus-
qu'au bout de la pièce, pourvu
qu'il soit apprécié dans les
actes où il joue un rôle. Le sage
n'en plus n'a pas à s'attarder
jusqu'au rideau. Son peu
de temps lui suffit pour vivre de
façon saine et honorable.

S'il dispose de plus, il n'a pas
davantage à se plaindre qu'un
paysan, lorsqu'à la douceur du
printemps succèdent l'été puis
l'automne. Car le printemps
correspond à la jeunesse
et annonce les fruits à venir, et
les autres saisons sont faites
pour récolter et engranger.

Cicéron, *De la Vieillesse*



ENTRETIEN AVEC PHILIPPE MORIER-GENOUD

Philippe Marier-Genoud, à mains de deux semaines de la « première », en pleine élaboration d'un rôle aussi énorme, 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 accablés 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 perçais plutôt comme un bauchon 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 « montrer ».

Pourtant, tu connais bien le personnage de Lear. Tu entretiens avec lui un vrai campagnonnage, 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 avons 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 Cœur d'Honneur à Avignon m'a finalement fait jouer Lear à nouveau, en espérant que cela « n'offensât pas ni ne portât atteinte au travail de Ja ».

Chase 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 n'étais pas 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 imagination. J'étais enthousiaste, traversé par des envies folles et des aspirations grandioses, je croyais à mes fantasmes et à mes fantasmagories. Je n'étais qu'à la joie d'aborder dans le même élan et le théâtre et Shakespeare. Jouer une telle pièce, c'était avoir le sentiment de traiter de l'Histoire, d'être l'illusionniste nous berçant encore profondément. Nous avions en réalité plus d'espérance, de fantaisie et d'énergie que de connaissances réelles sur la tradition et la langue shakespeariennes. 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 force inouïe. Ce Roi Lear pouvait être un chef de bande. La pièce portait la marque d'une brutalité quasi primitive.

Ce roi est vieux. Il a peur d'ambition au début de la pièce de « ramper sans fardeau vers la mort... » Comment le jouais-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 : « j'avais comme un jeune marié ». Il est vénérable et innocent. Et nous, nous avions l'insolence des gamins qui imitent les vieux. Comme dit Erasme, les enfants et les vieux font bon ménage.



... Comment le jouer 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 jouer 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'appasé 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 schématisée. 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 force énigmatique de cette question. Jouant 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 fautes, 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 parfois un gamin capricieux.

Est-ce que la mise en scène de 1974 « remonte » parfois en toi ? Sans quelle forme ?

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 locution de l'ancienne version viennent traverser la traduction nouvelle de Daniel Laury. A ce jour, c'est mon principal problème : faire taire en moi ces remanences imprévues et inattendues ! Je vérifie une fois de plus à quel point un rôle est véritablement inscrit en soi, 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 fur et à mesure, c'est selon. Georges Lavaudant, lui aussi, n'abandonne pas Lear de la même façon. Cela dit, il y a des acteurs nouveaux et certains - comme Gilles Arban et Annie Perret - qui appartenaient à la première distribution 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 ou d'absence 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, omnipotent, celui qui conquiert, les mers, le nouveau monde, au fur et à mesure, la boussole, 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 approcher 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 retourne 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 ou une traduction, aussi excellente soit-elle. Je me demande si ce n'est pas la difficulté suprême. Une longue carrière 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 « trahison » 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 totalité (ça a été calculé !). De plus, la mise en scène de George Lavaudant est faite de vastes espaces physiques et mythiques à traverser, donc 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 exécrable que Lear semble ressentir. Et cette interaction, il faut la faire ressentir, la faire comprendre. Au début de la pièce, Lear bondit 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.

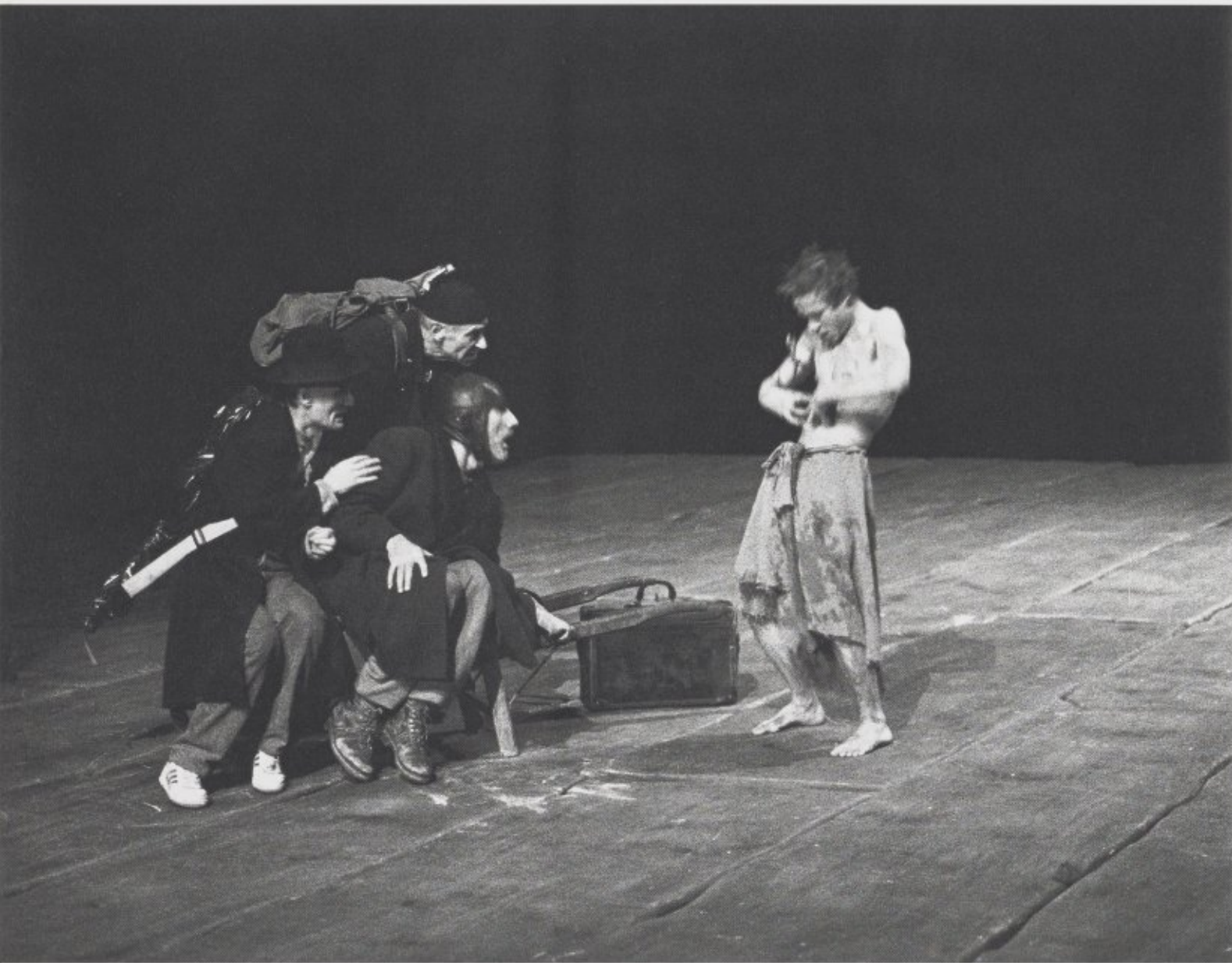
Est-ce que jouer Lear est un pari ?

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 ce pouvoir et le promet encore ; il doit porter 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 naissons, nous pleurons d'avoir à monter 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 valenté 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 serait de réussir à communiquer la richesse de la « maison » Lear, je voudrais être capable de montrer à la fois l'architecture, la chorégraphie, le décoratif, les gens, les usages, les odeurs... L'acteur doit être au rendez-vous de toutes ces nuances.

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 promener, ni passer un seul instant sans eux. Ils les estiment bien plus que ces philosophes fades et chagrins qu'ils entretiennent ordinairement par vanité auprès de leurs personnes. Ces sages n'ont jamais que des chases tristes et désagréables à dire aux princes. Fiers de leur science, ils ont même quelquefois blessé leurs oreilles délicates par des vérités dures et piquantes. Les faus, au contraire, leur procurent mille plaisirs divers ; à chaque instant, ils les amusent, les divertissent, et les font éclater de rire. [...] Tout ce que le faux a dans l'âme est écrit sur son visage et sa bouche le dit sans déguisement, au lieu que le sage, selon même Euripide, a deux langues, l'une pour dire la vérité, et l'autre pour la déguiser ou la dissimuler à propos.

Erasme, *Eloge de la folie*





Le fripon, le bouffon, le sot

Ces personnages apportent à la littérature, premièrement, un lien très important avec les tréteaux des théâtres et les spectacles de masques en plein air ; ils sont relatés à un aspect singulier mais essentiel de la vie publique ; deuxièmement [...], leur existence même a une signification non point *littérale*, mais *figurée* ; leur apparence elle-même, leurs gestes, leurs paroles, ne sont pas directs mais figurés, parfois inversés, on ne peut les comprendre littéralement, car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être. Enfin, troisièmement [...], 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 existent ici-bas, aucune ne leur convient car ils entrevoient 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 la grand-place. Ils rétablissent l'aspect public de la figure humaine, car toute leur existence, en tant que telle, est entièrement extériorisée : *ils étalent tout* sur la place, si l'on peut dire. Toute leur fonction consiste à vivre ou-dehors (non pas, c'est vrai, leur existence propre, mais le reflet de l'existence d'autrui, or 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 trait 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'allégorie*. [...]

Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*

Grammaire amoureuse

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

CORDELIA - *Rien, monseigneur.*

LEAR - *Rien ?*

CORDELIA - *Rien.*

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

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

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

CORDELIA - *Mon bon seigneur, vous m'ovez 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 I

Leor voudrait sovoir loquelle de ses filles l'oime le plus. Etont l'oî-née, Goneril doit porler lo première. Elle construit donc so tirode ò coups d'hyperboles qui semblent récuser toute idée de mesure, mois confirment d'outont mieux qu'elle interprète quontitotivement lo demande de son père. Du même coup, elle four-nit ò so codette lo motière toute préporée de son propre discours. Pour détourner ò son profit lo profession de foi de so soeur, il suffit en effet ò Régone de lo contresigner tout en dénonçant son insuffisance : « c'est mon omour lui-même que je l'oi entendue nommer, / mois en termes trop foibles [...] ». Lo deuxième ò prendre lo porole peut se contenter de suivre en surenchérissent. Régone, tout ou long de lo pièce, confirme qu'elle o foit de cette position seconde un véritable style d'ocion, loissent ò d'outres le soin de prendre des initiatives sur lesquelles venir se greffer en porosité. Mois Régone, pos plus que son oînée, ne remet en couse le registre de lo demande poternelle. Por leurs réponses, les deux oînées indiquent qu'elles interprètent lo question de leur père en un sens quontitotif (« combien » ?). Et por ses réocions, Leor montre qu'elles ont eu roison de le foire.

Cordélio, en revonche, ne peut s'en tenir là. Son omour lo condomne ò lo sincérité. Puisque le silence lui est refusé, il lui fout déployer lo question. A défout de pouvoir ou de vouloir dire combien elle oime son père, elle cherche donc ò 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 sons que l'expression suc-combe ò 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 filiole trocent comme le codre d'un omour dont elles ne morquent pourtant pos les limites, ou controire : elles ne font que souligner (désespérément) comment l'omour, irréductible ò l'une comme ò l'autre, ne peut que se loisser entre-voir, comme dons leur intervalle, ò condition d'y être reconnu.

Cor s'il n'y o pos de signe de lo sincérité, il ne peut y ovoir dovontoge d'outre signe voloble de l'omour que celui dont lo voleur est reconnue d'emblée por celui qui l'accueille, sons que rien puisse jomois lo gorontir : n'importe quel signe devrait suffire - ou olors, « rien ». Alors que ses soeurs choisissent l'in-





flotion pour rendre à Leor la monnaie de sa pièce, Cordélio est la seule à tenter de rapporter son amour à une origine qui lui échappe, en indiquant qu'il n'est pas un sentiment gratuit, mais comme une dette qui tient à la gratuité 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 amour, répondant à l'amour poternel, n'a pas plus de mesure que celui-ci, ou n'en a 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 amour pour comprendre et reconnaître celui de sa fille. Pourquoi donc ne peut-il entendre ce qu'elle lui dit ?

« La contradiction de l'amour consiste en ceci : les moyens sur lesquels nous comptons pour nous préserver de la jalousie sont les moyens mêmes qui développent cette jalousie, lui donnent une espèce d'autonomie, d'indépendance à l'égard de notre amour. [...] En effet, il est inévitable que les signes d'un être aimé, dès que nous les « expliquons », se révèlent mensongers : 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 amoureux [...] sont des signes mensongers qui ne peuvent s'adresser à nous qu'en cochant 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 Régane 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 portage d'amour que ses noces vont entraîner. Pourquoi Leor a-t-il choisi le jour

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

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



Deux hommes de noble extraction ne doivent pas
se servir de la même cuiller ;
quand des hommes courtisent en sont réduits là,
il leur arrive un désagrément.

Boire dans la saupière n'est pas convenable
même s'il y a des gens qui font l'élage
de la manière cavalière dant certains s'emparent de la soupière
et en ingurgitent le contenu comme s'ils avaient perdu la raison.

Quelques personnes ressentent le besoin
de remettre dans le plat l'as
qu'elles viennent de ranger ;
cette façon d'agir doit être rejetée.

Se râcler la gorge en se mettant à table
se maucher dans la nappe
voilà deux chases peu convenables
pour autant que je puisse en juger.

Il me semble que c'est une grande incangruité
quand je vois des gens se livrer à la mauvaise habitude
de boire comme une bête
tant que la bouche est encore pleine de nourriture.

Vous ne devez pas vous curer les dents
avec votre couteau, comme cela se fait parfois
et comme cela se voit souvent :
c'est là une manière de faire frotte peu convenable.

Celui qui se mauche sur la table
et essuie le résultat avec la main
est un sot qui, à mon avis,
ne sait pas se conduire.

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



Le vrai besoin

GONERIL - *Ecoutez-moi, Monseigneur.*

*Quel besoin avez-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 avez-vous d'un seul ?*

LEAR - *Oh, ne discutez pas le besoin ! nos plus pauvres mendiants
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 était d'être ou choud,
quel besoin la nature aurait-elle de ce luxueux hobit
qui ne se tient même pas choud ? Mais non, le vrai besoin -
O ciel, donne-moi la patience, la patience dont j'ai besoin !*

Acte II, scène 4

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

Seconde étape : après la confrontation, l'évitement. Régane profite de l'hospitalité de Gloucester pour ne pas avoir à affronter la sienne à son père. Une fois rejointe par Goneril, elle trouve l'audace de poser à son tour des conditions à son accueil - les mêmes, d'ailleurs : tout comme sa sœur, elle demande à dimi-

nuer de moitié la suite royale. Restent alors vingt-cinq hommes. Lear se retourne d'abord vers Goneril, qui divise à son tour 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'amour dans Lear avait été la dupe.

Cambien de chevaliers faut-il pour camper l'escorte d'un Rai ? Vieille question, qui remonte à un « vieux Grec », comme dit Hamm dans *Fin de partie*. Shakespeare met ici en scène l'antique paradoxe du tas, connu sans le nom de « sarite » : combien de grains faut-il pour faire un tas, au combien faut-il en soustraire pour le faire disparaître ? Ou encore, comme le demande Lear au Duc de Bourgogne, quelle est la date minimale qu'il exigerait pour épouser Cordélia ? Rien, est-ce encore une date ? S'il est vrai, comme le sautier le roi de France, que Cordélia « est à elle-même sa propre date », la royauté de Lear ne devrait pas être affectée par une diminution de son escorte. Ou à la rigueur, s'il lui en faut une, rien n'interdit de



la réduire, degré par degré : elle n'en reste pas mains royale, même si elle ne constitue plus qu'un ensemble vide, « rien ». Ce n'est danc pas par hasard que Régane et Ganeril dannent du « my lard » à Lear au mament même où elles achèvent de le dépauiller - paurvu qu'il lui reste le titre, l'essentiel est préservé.

Dans ces canditions, en effet, « quel besoin » Lear a-t-il « d'un seul » hamme à san service ? C'est que sa suite farme le carps visible de sa rayauté, elle-même essentielle à san identité. D'un strict paint de vue utilitaire, sa suite ne devrait effectivement servir à rien. Mais comment faire comprendre à ses filles que le besoin satisfait par l'existence d'une suite superflue n'a rien de superflu, puisqu'il y va paur lui de san identité royale ? S'il suffit de satisfaire les seuls besoins naturels et nécessaires, « la vie de l'hamme ne vaut pas plus » que celle d'un organisme animal auquel n'est reconnue aucune dignité. Il est danc naturel paur l'hamme en tant que tel d'exiger la satisfaction de certains besoins nan nécessaires, et d'exiger que lui sait reconnu le drait à de tels besoins (le théâtre en est un exemple parmi d'autres). Or une telle reconnais-

sance consiste précisément à les satisfaire. Il y a un superflu indispensable, un supplément inutile et paurant exigible, s'il faut qu'il y ait une nature humaine.

Mais où danc, et comment, assigner la limite endegà de laquelle l'humanité perd san visage ? Après avoir amarcé sa réplique en termes généraux, Lear interpelle une de ses filles en la renvoyant à sa prapre identité saciale et sexuelle, qu'il lui reconnait : « tu es une dame ; si le seul luxe était d'être au chaud, quel besoin la nature a-t-elle de ce luxe qui ne te tient même pas chaud ? » Que resterait-il d'une femme dépauillée des atours qui la fant reconnaître comme telle, au d'un Rai privé de sa suite - mais aussi bien, quel supplément faut-il concéder à la nécessité naturelle paur que de telles identités soient reconnues ? Quel est le vrai besoin ? Telle est la question sur laquelle Lear interrompt sa tentative de répanse paur demander aux Dieux « la patience dant [il a] besoin » et les prendre à témoin 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 tranquille, c'en sero foit, du son, et du mouvement.
(Un temps.) J'ouroi oppelé mon père et j'ouroi oppelé mon... (il hésite)... mon fils. Et même deux fois, trois fois, au cas où ils n'ouroient pos entendu, où lo première, ou où lo seconde. (Un temps.) Je me diroi, 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 ogité.) Tantes sortes de fontoisies ! Un rot ! Des pas ! Des yeux ! Le souffle qu'on retient et puis... (il expire). Puis parler, vite, des mots, comme l'enfont solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et porler ensemble, dons lo nuit. (Un temps.) Instonts sur instonts, plouff, plouff, comme les groins de mil de... (il cherche)... ce vieux Grec, et toute lo vie on ottend 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 où lo moin. Il s'orrête où côté du fouteuil.) Tiens ! Ni loin ni mort ?

Beckett, *Fin de Partie*

Il ne doit pos exister dans le monde une chose telle qu'un tos de groins, une mosse ou une satiété, ni une montogne ou un grond omour, ni une rongée, ni un vent fort, ni une cité, ni rien d'outre dont le nom ou l'idée permet de sovoir que celo enveloppe un certain degré d'extension ou de multiplicité, comme lo vogue, lo pleine mer, un troupeau de moutons ou de boeufs, lo notion ou lo faule. En outre, on est dons le doute et l'incertitude dons le cos du jeune homme quont où l'instont où il entre dons l'ôge odulte, et dans le cas de l'homme foit, quont ou début de so vieillesse. [...] Dites-mai, pensez-vous qu'un seul groin de blé soit un tas ? Vous dites que non. Je dis olors : et que dites-vous de 2 groins ? Cor j'oi l'intention de vous poser mes questions progressivement, et si vous n'odmettez pos que 2 grains soient un tos, 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 dons oucun cos l'on n'abtient un tos. 9, 10, et 11 ne font pos un tos non plus.

Galien, *De l'expérience médicale*

Quel est le vrai besoin ? Quand Lear répond à sa question, devant la nudité du povere Tom dans la tempête, il entreprend aussitôt d'arracher ses vêtements. Il serait donc vain de chercher à déterminer la frontière entre humanité et animalité - il n'y aurait pas de « vrai besoin ». Mais dans ce cas, pourquoi donc Lear aspire-t-il à la nudité ? 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 povere 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 cœurs. 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 ciel ? Regardez-le bien. Tu ne dois pas de soie ou ver, pas de cuir aux bêtes, pas de laine ou mouton, pas de parfum à la civette. Ho ! nous sommes trois ici à être trop raffinés, mais toi, tu es la chose même ! L'homme sans opprêts n'est rien de plus qu'un povere animal nu et fourchu, comme toi... Assez de ces orfices 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}

GRANDE SALLE

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

en italien

de Marivaux / Mise en scène Giorgia Strehler

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

en allemand, surtitré

de Jean Genet / Mise en scène Klaus Michael Grüber

6 OCTOBRE - 3 DÉCEMBRE **LE TARTUFFE**

de Molière / Mise en scène Benna Bessan

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

10 JANVIER - 18 FÉVRIER **FRANZISKA**

CRÉATION

de Frank Wedekind / Mise en scène Stéphane Braunschweig

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

CRÉATION

de William Shakespeare / Mise en scène Georges 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 Jahn Millington Synge / Mise en scène Patrick Masan

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

CRÉATION

en espagnol, surtitré

de Federica Garcia Lorca / Mise en scène Lluís Pasqual

PETIT ODÉON

LA CHÈVRE, LE CHEVAL ET LA VIERGE

3 NOV - 30 DÉCEMBRE

CRÉATION

de MarieLuise Fleisser / Mise en scène Bérangère Banvaisin

J'AI GÊNÉ ET JE GÉNÉRAI (marionnettes) 5 - 31 JANVIER

Textes de Daniil Harms / Mise en scène Émilie Valantin

CHAMBRE OBSCURE 1^{er} AVRIL - 4 MAI

CRÉATION

de Vladimir Nabokov / Mise en scène Anton Kauznetzav

LE CHANT DES CHANTS 28 MAI - 30 JUIN

CRÉATION

Mise en scène Patrick Haggiag

GRANDE HALLE DE LA VILLETTE

14 NOV - 10 DÉCEMBRE

QUATRE HEURES À CHATILA
et UN CAPTIF AMOUREUX

CRÉATION

de Jean Genet / Mise en scène Alain Milianti

