

AVANT-PROPOS

« *Lear*, on pourrait dire, c'est tout le théâtre à partir de rien ». Cette superbe formule de Jean-François Sivadier, metteur en scène en 2007-2008 d'un *Roi Lear* qui fera date, illustre à merveille les articles qui composent le présent volume. Ce « rien » qui résonne constamment dans la pièce semble être à la fois l'élément constitutif du drame et l'achèvement inéluctable de celui-ci. C'est de ce rien que va se construire une difficile quête de soi et que va se conduire une interrogation sur la condition de l'homme.

On constatera dans cet ouvrage à quel point le dialogue entre la réflexion des praticiens de la scène et l'analyse des universitaires spécialistes de Shakespeare est fécond. Les études réunies ici sont en effet en partie issues d'une rencontre organisée à l'université de Rennes II en mars 2008, au cours de laquelle les lectures « académiques » se sont nourries des observations de ceux qui adaptent Shakespeare au théâtre aujourd'hui. Ce recueil est donc le prolongement logique de cette discussion fructueuse, l'occasion de confronter à nouveau les approches textuelles et scéniques de l'œuvre. Il est d'ailleurs frappant de noter à quel point les commentaires de plusieurs auteurs semblent converger et venir frôler l'appréciation de Jean-François Sivadier. « Rien n'est à l'origine de ce chaos. "Rien" est à l'origine de ce chaos », nous dit le metteur en scène, dans sa préface lumineuse au *Lear* spécialement traduit par Pascal Collin. David Levin, qui examine la portée du néant et du terme « nothing » dans le drame, estime quant à lui que « le monde de *King Lear* se définit [...] par son chaos, par le péril maintes fois évoqué de sombrer dans le néant, au point que les rappels de ce danger peuvent être perçus comme les seuls éléments stables et structurants. » On voit là que le rien construit la pièce et en menace le monde tout à la fois, qu'il apparaît comme force de création, de destruction et de structuration d'une humanité qui n'a d'humain que le nom. Dans la même optique, Sébastien Lefait se livre à une étude sur l'être

et le néant, appuyée sur un questionnement philosophique auquel il adjoint une analyse du jeu royal et théâtral, de la « crise identitaire » du personnage éponyme : « croyant son rôle indissociable de son être, Lear est persuadé qu'il retrouvera son identité réelle au moment où il ne sera plus roi ».

Delphine Lemonnier-Textier mène une réflexion complémentaire en nous offrant une relecture d'Ernst Kantorowicz, et démontre la pertinence des idées de l'auteur des *Deux corps du roi* appliquées à *King Lear* : « Lear, en abandonnant son corps politique, a détruit son identité royale ». Elle observe aussi le roi à la lumière du lent et douloureux cheminement qu'il suit vers la compréhension de sa propre nature humaine : « la pièce est une tragédie de la méconnaissance de la fonction royale, où corps politique et corps naturel se doivent d'être indissociables, tout autant qu'une tragédie humaine, où les souffrances physiques sont autant d'étapes vers la connaissance de soi. » Cette idée est appuyée par l'étude de Pauline Blanc qui propose, notamment par l'intermédiaire de Jan Kott, de relier le comique et le tragique par l'absurde. En explorant les relations entre ces deux modes, elle parvient à montrer comment le roi tire un profit insoupçonné de sa propre dérision : « Lear survives the great conflict in his mind partly through adopting the same sinister type of humour as the Fool's, thereby gaining a clearer insight into the nature of his own self and into that of mankind in general ». Lorsqu'elle affirme que « *King Lear* might be said to be a universal allegory depicting the consciousness of humankind », elle rejoint la lecture de Jean-François Sivadier, qui estime qu'avec « le *Roi Lear*, le théâtre est le piège où Shakespeare attrape la conscience des hommes ».

Lear est un drame ontologique de la découverte de soi par le dénuement et par la folie. C'est ce que nous prouve Brigitte Prost, qui s'attache à démontrer l'aspect protéiforme et polysémique de la folie dans la pièce. Le rappel historique qu'elle nous présente permet de mieux cerner la folie dans *Lear*, où le Fou, Edgar et Kent sont perçus comme étant les « garde-fous du roi » : n'est pas fou celui qu'on croit, à commencer par celui qui en porte le nom, mais qui assène les vérités les plus dérangementes. Brigitte Prost souligne également que « le délire a [...] une fonction de théâtralité très importante », il ouvre des espaces mentaux, des « scènes fictives » où s'engouffrent les acteurs : « la folie constitue dans la pièce un moyen de révéler la vérité de l'être ». Il est particulièrement intéressant de noter que Pascal Collin, traducteur de l'œuvre, abonde dans le même sens : « La folie permet théâtralement, très concrètement, de dire la vérité. »

Précisément, la notion de théâtralité est au cœur ce de volume, notamment grâce aux propos tenus lors d'une table ronde passionnante, retranscrite par Brigitte Prost. Jean-François Sivadier, dans son effort pour exposer comment

monter Shakespeare aujourd'hui, explique notamment les « décalages » qu'il a voulu créer dans sa mise en scène. Brigitte Prost y voit une « relecture du texte », une interprétation extrêmement inventive et réussie au cours de laquelle « le jeu et l'action des comédiens instaurent un décalage constant avec le texte » (contrairement à la mise en scène au Globe à l'été 2008, dont on trouvera le compte-rendu dans ces pages). C'est aussi là un théâtre qui ne cherche pas à se dissimuler mais au contraire à se montrer : « tous les niveaux de la représentation parlent à leur façon du théâtre, ou plus précisément d'une tragédie dont est exhibée la théâtralité ». Carole Guidicelli, en historienne du spectacle, nous emmène quelques décennies en arrière en convoquant avec précision deux mises en scène, de Brook et de Strehler, qui éclairent ainsi celle de Sivadier. Elle tente de « questionner le vide de la scène dans les représentations de *King Lear* ». On en revient alors au « rien » autour duquel semble s'articuler la tragédie, car l'analyse de ces deux adaptations montre que « l'espace du rien, du vide, est [...] nécessaire à l'accomplissement de cette expérience théâtrale et philosophique ».

Nulle étude de Shakespeare ne pourrait se passer d'un examen approfondi de la langue du dramaturge, et il est heureux que plusieurs articles se confrontent ici aux subtilités rhétoriques et à certains réseaux de sens et d'images utilisés par l'auteur. Ainsi, Ifig Cocoual interroge la signification même du langage, sa simplicité supposée, et la portée immédiate ou symbolique des mots, comme lorsqu'il affirme que « Cordelia's metadiscourse could also be seen as a negotiation over the legitimate mode of address that advertises and boosts her own, plain delivery ». Il décompose les apparences du langage, du rien (« nothing ») de Cordelia en passant par le lien (« bond ») qui unit père et fille. Wendy Ribeyrol revient aussi sur ce dernier terme en mettant en regard Lear, Cordelia et Shylock. Elle examine le degré de littéralité de ce terme dans deux moments shakespeariens bien distincts et avance que « Cordelia and Shylock's insistence on bonds goes to show they share a literalism that is often made highly dubious in Shakespeare's plays ». Pour Lear comme pour Shylock, s'institue par l'intermédiaire du terme « bond » un lien de crédit et de dette, dans des œuvres où « human values and human worth are expressed in material terms ».

Claire Bardelmann scrute à son tour le texte de près en explorant la richesse et la complexité de la symbolique solaire, qui « appuie le schéma de révélation de la tragédie ». Grâce à une approche minutieuse, elle constate que « les images de la vision perdue ou pervertie abondent pour signifier la perte des repères moraux et le renversement de fortune ». Le langage est également l'une des entrées choisies par Armelle Sabatier pour commenter la présence obsédante mais retardée de la mort dans plusieurs mouvements de la pièce.

Entre les morts différées, prétendues, et les vraies fausses résurrections, il lui faut conclure que dans *King Lear*, « le langage [...] est impuissant à dire la mort ». C'est cette impuissance même qui participe de la construction du tragique dans le drame, selon Jean-Jacques Chardin. Il perçoit en effet en *Lear* une tragédie qui « semble se démarquer des prescriptions aristotéliennes et porter à son paroxysme un sentiment nouveau du tragique qui procède de l'impossibilité d'apporter une réponse au pourquoi des choses. »

Richard Wilson, quant à lui, prend appui sur le contexte politique de l'époque de Shakespeare, après la Conspiration des Poudres, et dévoile entre les versions de *King Lear* du « Quarto » et du « Folio » un abrasement significatif de vers évoquant des questions politiques sensibles, notamment les références à une arrivée possible sur le sol anglais de catholiques venus de France. Il y perçoit une fascinante et possible autocensure de Shakespeare à propos de ces scènes de débarquement dans le Kent absentes du texte de 1623, estimant que « with censors in the wings, Shakespeare had good cause to befog the English Channel beyond Dover Cliff ».

La richesse, la cohérence et la convergence des études et des propos réunis dans cet ouvrage profiteront au lecteur curieux de comprendre les mécanismes du tragique dans *King Lear*. Nous espérons que les commentaires parallèles de professionnels du théâtre et de spécialistes du texte contribueront à affiner la perception de l'une des œuvres les plus complexes de Shakespeare.