

## ÉDITORIAL

Florence Fix et Laurence Le Diagon-Jacquín

Université de Rouen-Normandie/Université de Franche-Comté

« Les plus vieux ont souffert le plus : nous les cadets / n'en verrons jamais tant, ni ne vivrons autant d'années » : ainsi Edgar, l'un des rares personnages survivants à l'issue du *King Lear* de Shakespeare clôt-il cette tragédie en vers qui a exhibé durant cinq actes sur une scène dévastée par la tempête exil, humiliations, actes de torture, assassinats et suicide, le tout dans le cercle fermé d'une famille. Ce « n'en verrons jamais tant » congédie ou conjure la terreur comme il est d'usage à la fin de pièces de guerre shakespeariennes qui entendent bien indiquer au public que le pire est passé et que désormais l'Angleterre ne connaît plus de tels débordements. Et pourtant pour une revue comme la nôtre, qui se plaît à explorer les réécritures et les échos, cette clôture résonne comme une invitation à en voir tant et plus, encore et toujours.

*Le Roi Lear*, donc, pièce dont on suppose qu'elle fut rédigée entre 1603 et 1606 par Shakespeare, représentée pour la première fois le 26 décembre 1606 au Whitehall à Londres en présence du roi Jacques I<sup>er</sup> publiée ensuite, comme souvent chez ce dramaturge, en deux versions de longueurs distinctes, l'une étant plus courte et plus couramment utilisée à la scène. L'auteur anglophone le plus célèbre dans le monde appartient à un patrimoine commun sans cesse ravivé par la réécriture : si ses textes théâtraux se trouvent joués encore aujourd'hui de façon très régulière, ils en ont aussi engendré d'autres, de nombreux chemins de traverse qui sont autant d'hommages, de détours, parfois de travestissements tant sont nombreuses les adaptations et variations au cinéma, en littérature, les utilisations en psychanalyse ou en histoire des célèbres Hamlet, Falstaff, Macbeth, Rosalinde, Othello, Prospero... Ces personnages qui se plaisent si souvent, que ce soit dans les tragédies, les comédies ou les pièces de guerre, à dissimuler leur identité, à déguiser leur apparence essaient en de nombreuses métamorphoses à travers les âges, les langues, les arts.

Mais au-delà du travestissement – en femme, en fou, en mendiant etc. – il est surtout question, et tout particulièrement dans *King Lear*, de transmission, de légitimité et de filiation : on sait que, hanté par les guerres civiles qui ont dévasté les îles britanniques, Shakespeare cherche à établir dans ses récits une continuité histo-

rique, une identité collective stable à l'entrée dans la Renaissance. Lear, qui comme Hamlet ou Macbeth est un personnage de fiction, reprend toutefois ces questions fondamentales chez les dramaturges élisabéthains du partage d'un royaume, de la validité d'un pouvoir, de sa pérennité face à une succession familiale. Au seuil de ce débat, la première scène de la pièce, dont il sera beaucoup question ici : un vieux roi entend diviser son royaume, le léguer à ses trois filles : sage précaution d'un prévoyant stratège ou dernière folie d'un potentat désireux d'influencer autrui jusqu'à la fin ? À cette question laissée ouverte par Shakespeare, les réécritures apportent des réponses diverses, selon les croyances, les régimes politiques, les idéologies ou les utopies qui accompagnent leurs périodes de création et de représentation. Et puis le roi est père aussi : il met une curieuse condition à ce partage, dont la mesure est déterminée par la rhétorique amoureuse. Aux filles de dire ce qu'elles ressentent pour obtenir ce qu'elles veulent... mais l'équivalence ne tient pas et deux aînées mentent quand une cadette se tait. De là naît une réflexion continue sur la véracité des discours, la nécessité du mensonge politique et les fragilités de l'éloge sincère.

La pièce, dont l'action est placée 800 ans avant J.-C. (mais qui est animée par des débats d'idées et de société qui relèvent bien plus de la transition entre la fin du Moyen âge – féodalité, pouvoir royal fort, prédominance de l'autorité pyramidale dans la famille comme dans la société – et le début de la Renaissance – c'est-à-dire la naissance de la subjectivité moderne, la mise en valeur de l'individu, de son désir de curiosité, d'émancipation, de discours autonome) s'inspire entre autres d'un récit légendaire, une Histoire du royaume britannique écrite en latin par Geoffroy de Monmouth, qui évoque une figure de légende, le roi Leir, supposé avoir régné en Bretagne à l'époque celtique. Il a une fille nommée Cordélia mais l'intrigue est assez simple, beaucoup moins arborescente que celle de la pièce de Shakespeare. Qu'importe, d'ailleurs, car ce qui retiendra l'attention de la postérité c'est que « la tragédie du *Roi Lear* provoque une régression vers un monde qui échappe à l'histoire, vers un monde de légende<sup>1</sup> ». Régression au sens psychanalytique aussi, il faut en convenir, car les pères de cette pièce se refusent à « ramper vers la tombe », comme le dit Lear, et entravent la transmission à leurs enfants, figurant parfois eux-mêmes de grands enfants capricieux tandis que leur progéniture ronge son frein. Ainsi, quand le cinéaste soviétique Grigori Kozintsev, en 1971, choisit de donner à sa Cordélia l'apparence physique d'une très jeune fille illuminée d'un candide sourire mais aussi d'une ferme foi en la vérité des discours, dans

---

1. Gisèle Venet, préface in Shakespeare, *Le roi Lear*, Paris, Gallimard, « folio théâtre », 1993, p. 7.

laquelle on ne peut manquer de voir une porte-parole de la jeunesse fervente et moderne face à une cour sombre et apeurée, une mise en scène théâtrale filmée de la BBC (1982) vieillit Cordélia, qui apparaît davantage comme une vieille fille ayant consacré son existence aux soins dus à son vieux père... Ce vieillard (l'est-il vraiment ou feint-il la sénilité ? On le voit s'endormir durant la cérémonie du thé dans le splendide *Ran* d'Akira Kurosawa, en 1985...) a des enfants adultes, deux de ses filles sont déjà mariées, et pourtant, quoi qu'il en dise, il peine à se dessaisir de sa puissance : rien, au début de la pièce, ne lui est plus étranger que le processus d'abnégation et de renoncement à soi qui fait tout le bonheur d'un père Goriot. Chez Shakespeare en outre, le récit s'enrichit d'une double intrigue (procédé habituel chez l'auteur) dont l'action secondaire contribue à renforcer les différents moments de l'action principale : autour de Lear, père de trois filles, comme autour de Gloucester, père de deux fils, il est question de rivalité face à l'héritage, d'amour paternel maladroit et monnayé et de fourberies, de malentendus et de mensonges. C'est souvent cette seconde intrigue – le père et ses deux fils sensiblement du même âge, mais l'un légitime, fruit d'un morne mariage, et l'autre illégitime, aventureux et fourbe – qui prend le pas dans les réécritures : Edgar, le fils légitime, recouvre ses droits, son statut, ses avoirs, à l'issue de la pièce, c'est lui qui en donne la morale désabusée, telle que nous venons de la citer plus haut... mais à quel prix ?

Ces scènes de dévastation et d'horreur familiales ne furent guère du goût des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (une mise en scène d'André Antoine en 1904 reste à signaler), car considérées comme trop sombres, pessimistes et violentes : la scène de l'énucléation de Gloucester est ôtée des mises en scènes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle tandis que des comédiens britanniques aussi prestigieux que David Garrick, directeur du théâtre de Drury Lane à Londres à partir de 1747 ou Edmund Kean, auquel Alexandre Dumas consacra une pièce, jouent une version édulcorée dans laquelle Cordélia ne meurt pas et Lear recouvre son trône. La pièce dans toute son âpreté originelle retrouve l'intérêt des metteurs en scène et la faveur du public tardivement au cours du XX<sup>e</sup> siècle, avec, notamment, la mise en scène de Peter Brook en 1964. Dès lors, les metteurs en scène qui s'emparent de la terrible fable du don impossible ne manquent pas : Jean Vauthier, qui traduisit la pièce (parmi les traducteurs célèbres relevons en outre Boris Pasternak ou Yves Bonnefoy), Giorgio Strehler, Georges Lavaudant, Philippe Adrien, Matthias Langhoff, Andrei Kontchalovski, Christian Schiaretti notamment, en Europe. Mais puisqu'il est là question d'une figure qui passe les frontières, rappelons encore que la fascination qu'exerce *Le roi Lear* n'est pas le seul fait de personnages : il y a aussi dans la pièce une « lande dévastée », cette terre rude soumise à l'orage sur laquelle se retire un père destitué que

menace la folie ; ce « *waste land* », cette terre vaine, gaste ou gâchée qui fut celle traversée sans la comprendre par Perceval, inspire T.S. Eliot et Sarah Kane, Samuel Beckett et Akira Kurosawa, entre autres. Car au cœur des images issues du *Roi Lear* il y a aussi un paysage dépressif, tourmenté, brutal, cette « pastorale noire<sup>2</sup> » dont on retrouve des variations inquiètes dans les collines japonaises du film *Ran* et les plaines enneigées de celui de Peter Brook.

Notre parcours aux côtés du roi Lear moderne se déploie en trois étapes. Nous proposons tout d'abord, sous le titre « Régner et donner : Lear et le pouvoir » de considérer l'échange impossible auquel le roi soumet ses filles. Il feint de céder un héritage pour assurer la stabilité du royaume, mais que ce soit dans les textes qui ont inspiré Shakespeare et qu'étudie Yannick Mosset (Université Bordeaux Montaigne) ou dans la célèbre scène d'ouverture qui le voit partager ses terres qu'analyse Jacques Poirier (Université de Bourgogne Franche Comté, Dijon), le père installe en fait un déséquilibre. Incapable de partager son pouvoir, enclin à la dérive de l'autorité, voilà un souverain qu'au xx<sup>e</sup> siècle les adaptations filmiques, les romans hispano-américains (vus par Cécile Brochard, Université de Nantes) ou le théâtre politique (considéré par Pierre Katuszewski, Université Bordeaux Montaigne) ont tôt fait de dénoncer comme un tyran défaillant et un père abusif.

C'est justement cette défaillance d'un roi aveuglé par son désir d'être aimé, de ne pas vieillir, de ne pas changer qui fonde le propos de notre seconde étape. Sous le titre « Ne pas dire, ne pas voir : défaillances de Lear », il s'agit de rappeler qu'avant même que Gloucester ne soit, au sens propre, aveuglé (énucléé dans une scène dont la violence a rebuté nombre de metteurs en scène), les pères de la pièce shakespearienne manquent à tout le moins de discernement, de clairvoyance et d'adresse. Le chantage exercé par Lear, tel que l'étudie Hélène Garello (Université Paris 1) trouve à ses dépens aussi dans le silence inquiétant des films considérés par Michele De Benedictis (Université de Cassino, Italie). La cécité intéresse les réécritures en tant que métaphore de l'indifférence, de l'ignorance et parfois de la cruauté des hommes âgés envers les plus jeunes, comme le montre Reynald Lahanque (Université de Lorraine, Nancy) à propos d'Aragon ou Eléonore Quinaux (Université de Liège, Belgique) à propos de Wells.

Ce père qui met à l'épreuve l'amour de ses filles et la fidélité de ses sujets, non sans égarements ni injustices puisqu'il ne reconnaît pas les plus sincères ni les plus fiables d'entre eux, a également constitué un exercice difficile pour certaines adaptations : notre troisième et dernière étape porte ainsi le titre « Lear à l'épreuve de la musique,

---

2. *Ibid.*, p. 22.

la musique à l'épreuve de Lear » car il faut constater que des musiciens, et non des moindres, Verdi par exemple, tel que l'envisage Chantal Cazaux, rédactrice en chef de *l'Avant-Scène Opéra*, n'ont pas pu terminer des projets d'œuvres consacrées au roi dont les silences et les colères constituent une gageure. Felix Weingartner s'est prêté à l'expérience, ainsi que le rappelle Mariateresa Storino (Fondazione Istituto Liszt di Bologna), tandis que c'est sous formes d'ouvertures seulement que l'on retrouvera Lear chez Balakirev ou Berlioz qu'étudient Patricia Ruiz et Gaëlle Loisel (Université de Clermont-Auvergne).

Lear, Gloucester, Cordélia, le fou, la lande houleuse et l'héritage déchiré traversent les diverses variantes qu'aborde ce numéro de notre revue. Souvent, la pièce shakespearienne est plutôt un souvenir qu'un canevas ou une référence précise : les trois filles sont des fils (dans le film de Kurosawa), le roi est serveur (chez le dramaturge suisse Urs Widmer) ou gangster mafieux (dans l'interprétation de Michel Piccoli, *Citizen Lear*, sous la direction du metteur en scène André Engel), la paternité est plus sacrificielle que cruelle (dans *Le père Goriot* de Balzac), les divergences et les écarts abondent. Souvent, les auteurs des variations autour de Lear pourraient aller jusqu'à dire, comme le dramaturge Rodrigo García, auteur récemment d'un *Rey Lear* :

J'ai décidé de travailler sur *Le Roi Lear* comme une pure structure ou plus exactement comme un cadre, un débarras, une pièce dans laquelle je pouvais entreposer toutes sortes de choses que j'avais envie d'y voir figurer<sup>3</sup>.

Ajoutons encore que ce numéro est une renaissance : après deux ans d'interruption, le *Paon d'Héra* change d'éditeur ; nous tenons à remercier Yvon Houssais, directeur des Annales de Besançon à l'Université de Franche-Comté, d'avoir accepté d'héberger notre revue ainsi que l'Université de Rouen-Normandie (laboratoire CEREdI) pour avoir contribué financièrement à sa parution.

Nous remercions également les auteurs du numéro ainsi que nos lecteurs de leur fidélité et de leur patience, en espérant qu'ils aborderont avec curiosité et plaisir cette pièce où nous avons entreposé nos Lear...

---

3. Bruno Tackels, *Rodrigo Garcia. Écrivains de plateau*, IV, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 85.