Université Stendhal - Grenoble 3

Master 1 Recherche

Arts du spectacle vivant – Théâtre européen

Elise Remy

Mémoire de recherche

Parole folle : parole de chaos ou parole de vérité, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare

---

Directeur de recherche :

M. le Professeur Vincent Rafis

Année universitaire 2013-2014

Université Stendhal - Grenoble 3

Master 1 Recherche

Arts du spectacle vivant – Théâtre européen

Elise Remy

Mémoire de recherche

Parole folle : parole de chaos ou parole de vérité, dans *Le Roi Lear* de Shakespeare

---

Directeur de recherche :

M. le Professeur Vincent Rafis

Année universitaire 2013-2014

Table des matières

Remerciements……... 6

Préambule……... 7

Introduction……..... 8

PERVERSION DE LA PAROLE ET ENTREE DE LA FOLIE…….. 10

I. Le pouvoir de la parole……..... 10
a. Parole et logos, définitions préliminaires……. *10*
b. La parole, essence du personnage et de ses actes……. *12*
c. Parole et pouvoir prophétique……. *13*
d. Parole vraie, parole de connaissance……. *14*

II. Parole publique, parole protocolaire……... 16
a. Parole royale et contradiction intrinsèque à la parole de Lear……. *16*
b. L'inversement de cette parole publique dans la dernière scène……. *17*
c. Ritualisation, hypocrisie sociale et parole pervertie……. *18*

III. Rupture du protocole ; le silence de Cordélia…… 21
a. La rupture du protocole de la parole……. *21*
b. Le silence comme négation de la parole……. *23*

IV. Faille de la parole et introduction de la folie……. 26
a. Parole dédoublée et faillite de l'identité de Lear……. *26*
b. La marge, et la folie comme rupture sociale……. *31*
c. Lear serait-il fou avant même la première scène ?..... *34*

CREATION D'UN ENVERS …….. 38

I. Dislocation, déstructuration…… 38
a. La dislocation intrinsèque à Lear……. *38*
b. Ordre social et déstructuration……. *40*
c. Un monde bouleversé ou en bouleversement ?..... *44*

II. Création de deux espaces inversés…… 49
a. Définitions et hypothèse de l'espace inversé…….. *49*
b. L'inversion des repères…… *51*
c. Règles respectives des deux espaces…….. *54*

III. Nouvel espace où entendre les paroles inaudibles…….. 56
a. Perversion de la parole dans le monde « à l'endroit »…… *56*
b. Vérité marginalisée car insolente…… *58*
c. Fou comme humain dans son essence même…….. *59*
d. Vérité et folie…… *60*
e. Retournement…… *65*

QUELLE PAROLE POUR REVENIR GOUVERNER L'APRES ?..... 67
I. Autorités multiples et instabilité…… 67
a. Multiplicité des instances d'autorité et absence d'ordre…… *67*
b. Etat instable…….. *69*

II. Générations, vieillesse et transition……... 73
a. Vieillesse et divorce des générations…… *73*
b. La transition…….. *75*
c. Lear, vieux et dépassé…….. *76*
d. Acceptation de la mort …….. *76*
e. Personnages du passé et de l'à-venir…….. *79*

III. Retour vers la stabilité en inversant le processus…… 83
a. La parole comme vecteur de stabilité…….. *83*
b. L'inversion du rituel…….. *84*

IV. Quel « Après » s'annonce dans la fin de la pièce ?..... 86
a. L'effondrement des certitudes…….. *86*
b. Une absence d'après ?..... *88*
c. Le refus d'explications…….. *89*

Conclusion…….. 90

Référence bibliographique…… 92

Remerciements

Je remercie mon Directeur de mémoire Vincent Rafis sans la disponibilité et la souplesse de qui je ne serai pas parvenue à rendre ce travail, et qui m'a aidée à recentrer et à affiner ma recherche.

Je tiens également à remercier M. Didier Coureau, Directeur du master Arts du Spectacle, qui, dans sa confiance, m'a permis de suivre ma double formation à l'Université Stendhal et à Grenoble Ecole de Management.

J'aimerais également remercie Christèle Garnier et Emmanuelle Cabin Saint Marcel, qui ont su tout au long de cette année répondre à mes questions et à mes hésitations, et me faire partager leur expérience.

Enfin, je remercie tout particulièrement celles et ceux qui ont fait naître en moi ou m'ont accompagné dans mon intérêt pour les arts vivants et le théâtre : Miren, Mme Tettoni, Anne Brouan Chossegros, Cécile, l'Ecole du Spectateur, Ivan et la compagnie de la Sauce aux clowns.

Préambule

« Certaines choses savent leur histoire et les histoires des autres ; d'autres, seulement la leur. Celui qui sait toutes les histoires doit avoir la sagesse, sans doute. J'ai aussi appris l'histoire de quelques animaux. Tous furent des hommes, avant. Ils sont nés en parlant, ou pour mieux dire, de la parole. La parole a existé avant eux. Ensuite, ce que la parole disait. »[1]

C'est de cet extrait de *L'Homme qui parle* de Mario Vargas Llosa qu'est né le fil principal de ma réflexion littéraire ; pourquoi la parole est-elle si importante en littérature ? Pourquoi est-ce d'elle que naît le monde, les personnages, les événements ? Pourquoi « au commencement était le Verbe »[2], et qu'est-ce qui fait que lorsque Mo lit à voix haute, les personnages naissent à la réalité [3] ? Qu'est-ce qui amène la parole à être avant tout poétique, en quoi le chant d'Orphée est-il si merveilleux, et pourquoi la littérature est-elle truffée de spectres de Cassandre ? En bref, qu'est-ce qui lie de façon si puissante la parole et l'être ?

Cette question de la parole s'est déclinée sous différentes formes au gré des textes que j'ai croisés : parole de vérité, parole folle, parole démesurée, parole vide, parole néant, parole poétique, parole prophétique, parole de l'hybris, … pour en revenir toujours à la question fondamentale de son rapport avec l'être.

En me penchant davantage sur le théâtre cette année, j'avais donc envie d'explorer ce que cette parole, portée par la voix et le corps du comédien, convoquait sur scène. Le personnage d'Ophélie m'avait beaucoup interrogée lorsque j'avais lu et vu jouer *Hamlet*, notamment dans son chant délirant ; dès lors, la question de la parole folle chez Shakespeare est devenu un point sur lequel je voulais me pencher davantage, et notamment pour le mettre en perspective avec la figure du fou. Ces deux éléments, la parole délirante et le personnage du *fool,* trouvaient un écho évident dans *Le Roi Lear,* et c'est donc sur cette pièce que je me suis penchée dans ce mémoire, en me confrontant principalement au texte, et en l'explorant évidemment à travers le prisme de la parole.

[1] Mario VARGAS LLOSA, *L'homme qui parle,* 1989.
[2] *Prologue de l'évangile selon Jean*, traduction d'Augustin Crampon, verset 1.
[3] Cornelia FUNKE, *Cœur d'encre*, Hachette, 2004.

Introduction

« N'est-ce rien que ce rien qui nous délivre de tout ? »[4] Dans *Le soulier de satin*, Paul Claudel formule cette question qui semble faire subrepticement échos à la réponse que donne Cordélia à son père dans la scène d'exposition du *Roi Lear* : « rien ». Si l'être et la parole sont intimement liés, quel être peut donc fonder une telle parole ? Et en quoi peut-il être vecteur de délivrance ?

L'écriture de Shakespeare est poétique ; outre qu'elle est versifiée, elle donne à entendre, à travers force iambes, trochées et allitérations, toute la puissance du verbe. C'est une écriture qui est toute entière parole, qui porte dans sa musicalité toutes les nuances de la pièce même, qui est poétique, au sens étymologique de l'adjectif, c'est-à-dire créatrice.

Un texte théâtral comme *Le Roi Lear* est avant constitué de répliques, de monologues, de tirades, d'apartés,… c'est-à-dire encore de parole. La parole est donc fondamentale ; c'est elle qui fait surgir le personnage sur scène et le fonde dans son être ; elle encore qui tisse le fil directeur de la pièce et suscite les événements ; elle enfin qui convoque le tragique sur scène. L'ensemble de la pièce naît donc de la parole de ses personnages, et c'est donc dans cette parole qu'il faut aller chercher non seulement les enjeux de la pièce, mais plus encore sa raison d'être.

Plus particulièrement, c'est la parole de Lear que l'on interroge ici, en ce qu'elle est non seulement celle du personnage qui donne son nom à la pièce, mais également celle du souverain dont le royaume éclate. Notre hypothèse est que c'est cette parole, dans ce qu'elle a de délirant et de disjoint, qui sert de fil directeur à l'ensemble de la pièce, voire constitue le mouvement même de la pièce. Depuis la première scène, et jusqu'à sa mort sur laquelle se clôt la pièce, la parole de Lear fédère, sépare, rejette, se déchaîne et s'épuise, entraînant la pièce dans son tempo.

[4] Paul CLAUDEL, *Le soulier de satin*

Dans la scène d'exposition, la parole de Lear se heurte à ce « rien » de Cordélia et en est ébranlée ; qu'est-ce que ce « rien », cette parole du vide, cette parole libératrice d'après Claudel, convoque-t-elle sur scène pour ouvrir une brèche dans la parole du vieux roi ? Pourquoi la parole de Lear, parole royale et puissante par excellence, se fracture-t-elle dans la scène d'exposition ? Quels enjeux a-t-elle suscités contre sa volonté ? Pourquoi entraîne-t-elle dans sa propre déchirure la déstructuration de l'ordre social ? Qu'est-ce qui fonde la parole de Lear en parole du chaos ? Autrement dit, **la parole folle de Lear est-elle à l'origine de l'ébranlement du monde, ou n'est-elle délirante que parce qu'elle n'a plus sa place dans un monde en bouleversement ?**

La scène d'exposition instaure une parole ritualisée et finalement corrompue dans les formes hypocrites qu'elle exige ; comment le silence de Cordélia vient-il ouvrir une brèche dans cette parole et convoquer la folie ? A la suite de cette scène s'ouvre un entre-deux instable où la parole de Lear se fait de plus en plus double et délirante. Dans cet intervalle, la figure du *fool* tient une place sensible et sa parole, quoique inversée, semble bel et bien être une parole de vérité, une parole en concordance avec l'être. Enfin, la parole de Lear est à l'image de son monde en bouleversement : ébranlée, multiple, et en faillite de certitudes. Quelle parole est donc à convoquer à la fin de la pièce pour faire surgir un « après » ?

PERVERSION DE LA PAROLE ET ENTREE DE LA FOLIE

Dans une pièce comme *Le Roi Lear*, les personnages naissent de leur parole. Le comédien grimace, sourit, s'agite, se courbe, se redresse, s'éloigne en courant et revient tranquillement, mais l'expression de son visage, son costume, ses gestes et ses mouvements, tous ces éléments qui font entrer le personnage sur scène émanent du texte théâtral qui est avant tout une parole, ou une multiplicité de paroles. Dans la mesure où l'on prend ici comme point de départ l'écriture théâtrale et le texte de Shakespeare, c'est la parole des personnages qui nous intéresse, parole poétique donc, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire parole créatrice.

I. Le pouvoir de la parole

a. Parole et logos, définitions préliminaires

Dans l'article du *Dictionnaire des notions (Encyclopaedia Universalis)* consacré à la langue et à la parole, Catherine Fuchs souligne que la distinction entre langue et parole est due à Ferdinand de Saussure, qui introduit plusieurs nuances entre les deux termes ; on a relevé ici les deux distinctions qui nous intéressaient pour la suite de ce mémoire :

- « La langue relève de l'ordre social alors que la parole constitue un acte individuel. (…)
- La langue est le produit que le sujet parlant enregistre passivement, tandis que la parole est un acte volontaire par lequel le sujet parlant utilise la langue pour

exprimer sa pensée personnelle en mettant en œuvre un mécanisme psycho-physique. »[5]

Dans son *Essais sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac s'intéresse lui aux liens entre le geste et la parole, soulignant que les différentes tonalités de la voix tendent à reproduire les mouvements du corps : « La parole, en succédant au langage d'action, en conserva le caractère. Cette nouvelle manière de communiquer nos pensées ne pouvait être imaginée que sur le modèle de la première. Ainsi, pour tenir la place des mouvements violents du corps, la voix s'éleva et s'abaissa par des intervalles forts sensibles. »[6]

Enfin, une troisième définition importante est celle que Jean Greisch donne de la notion Logos dans le *Dictionnaire des notions* de l'Encyclopaedia Universalis : « Penser et dire reviennent au même dans le cadre d'une pensée entièrement dédiée à la vérité de l'être. L'adage classique qui attribue le logos à l'homme ne signifie pas qu'il s'agit d'un instrument dont l'homme pourrait se servir à sa guise. Ce n'est pas le logos qui est un attribut distinctif de l'être humain ; c'est l'homme qui appartient au dire originaire de l'être que font entendre les poètes essentiels comme Hölderlin. »[7]

Ces trois définitions nous permettent de distinguer des grandes caractéristiques à ce que l'on appellera « Parole » et qui se rapproche de la notion de logos telle que la définit Greisch : la parole est donc un acte individuel et volontaire – à la différence de la langue qui est une donnée sociale et partagée – qui tend à exprimer une pensée personnelle. Par-là, elle est donc liée aux actes de la personne, ou plus précisément du personnage, qui l'exprime, et plus encore à son être, en ce qu'elle le fonde dans son être.

[5] Catherine FUCHS, article « Langue / Parole », *Dictionnaire des notions*, Encyclopaedia Universalis, 2005.

[6] CONDILLAC, *Essai sur l'origine* des connaissances humaines 1746.

[7] Jean GREISCH, article « Logos », *Dictionnaire des notions*, Encyclopaedia Universalis, 2005.

b. La parole, essence du personnage et de ses actes

La parole est ce qui caractérise le personnage en tant qu'humain, comme semble le souligner Lear après la mort de Cordélia : « Hurlez, hurlez, hurlez donc ! Êtes-vous des hommes de pierre ! »[8]. Cette parole, ce cri qui est encore logos, est ce qui définit le personnage comme humain, et lui donne non seulement la légitimité mais le moyen même d'entrer en scène.

Le texte théâtral, et a fortiori la parole du personnage – puisque le texte théâtral est avant tout constitué de mots et de répliques qui seront portés par la voix du comédien – est donc l'essence à partir duquel le personnage naît. Anne Larue remarque que ce lien entre l'être et la parole des protagonistes est d'autant plus évidente dans la pièce de Shakespeare, où « tout se dit » : « *Le Roi Lear* pose l'être dans son acte de parole. La parole est, même pour les traîtres et les félons, parole de vérité. On ne dissimule ni une jouissance – comme celle de Gloucester dont les reins luxurieux engendrent Edmond – ni un désir – comme ceux qu'expriment, on ne peut plus clairement, les lettres des deux sœurs à Edmond. Tout se dit : un naturel ignoble, un plan machiavélique, un appétit sexuel – et l'amour ? »[9].

Cette parole est donc ce qui fait entrer le personnage sur scène et sous-tend ses actes. Ainsi, dans l'acte I scène 3, Oswald note que l'arrivée de Lear est imminente puisqu'il l'entend : « Le voici qui revient Madame ; je l'entends. »[10]. L'entrée en scène du roi est donc annoncée par sa voix qui prétend porter une parole sur scène. La parole est en lien direct avec les actes des personnages ; c'est à partir de celle-ci que les protagonistes agissent, comme le rappelle Edgar lorsqu'il dit à Edmond : « Dégaine, pour que, si mon discours offense un noble cœur, ton bras lui fasse justice. »[11]. Si les mots

[8] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p179, Acte V Scène 3

[9] Anne LARUE, *Délire et tragédie*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

[10] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p34, Acte I Scène 3

[11] *Ibid*., p172, Acte V Scène 3

d'Edgar ne sont pas un discours de vérité, s'ils ne correspondent pas aux faits et gestes d'Edmond, celui-ci est en droit de répliquer par le geste même. De même, à l'acte I scène 4, le Fou termine sa chansonnette par l'affirmation « Sur ce, le fou ferme la marche » au moment même où il quitte le château de Goneril, emboîtant le pas à Lear et Kent.

c. Parole et pouvoir prophétique

C'est de ce lien entre ce que dit le personnage et ce qu'il fait que nait le pouvoir de la parole. Il en découle que les mots, une fois prononcés, ne sont plus réversibles ; c'est ce qu'exprime Lear en soutenant « J'ai juré ; je suis inébranlable »[12] lorsque Kent l'invite à renoncer à sa décision de condamner Cordélia. Toute chose dite est définitive. On ne peut revenir sur ce qui a été affirmé à voix haute et qui devient par là un fil conducteur de la pièce, au risque de se perdre dans des méandres contradictoires.

Sur la scène théâtrale, la parole acquiert donc un pouvoir prophétique comme le rappelle Régane lorsqu'elle invite sa sœur à se méfier de la portée de ses moqueries et affirme « Raillerie est souvent prophétie. »[13]. De fait, Edmond s'est déjà engagé auprès de Régane lorsque Goneril émet à travers ses quolibets l'hypothèse qu'ils se marient, et, bien que de manière détournée, cette hypothèse se réalise, selon les dires d'Edmond : « Je m'étais promis à l'une et à l'autre. Tous trois, nous voici donc mariés – en quelques secondes. »[14]. A travers leurs trois morts simultanées, le sort réalise donc l'engagement oral qu'Edmond avait pris, puisqu'il les réunit pour la fin de leur vie à l'instant même où celle-ci s'achève. Ce n'est pas le seul exemple de cette puissance prophétique de la parole dans le texte de Shakespeare ; à l'acte II scène 1, Curan évoque ces « nouvelles du dehors, je veux dire celles que l'on chuchote, car ça ne va encore que de la bouche à

[12] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p142, Acte I Scène 1.

[13] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p231, Acte V Scène 3

[14] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p177, Acte V Scène 3

l'oreille »[15]. Il n'est pas anodin de noter que la concrétisation de la guerre évoquée ici restant incertaine, les paroles qui l'évoquent ne sont pas encore portées à voix haute et se contentent d'aller « de la bouche à l'oreille ». Par ailleurs, Albany affirme lors de la dernière scène, au moment où la pièce touche à son point final à travers les morts successives des protagonistes : « Que tout croule et s'achève. »[16]. Ces quelques mots n'auraient-ils pas eux aussi une valeur prophétique ?

Ce pouvoir de la parole conduit Cordélia à s'en méfier : « J'ai, comme sœur, une vive répugnance à appeler vos défauts par leurs noms. ». De fait, nommer ces défauts, c'est leur donner une existence définitive sur scène, là où ils ne sont à ce moment-là que supposés. S'ils existent *in potentia* comme semble le supposer Cordélia, Goneril et Régane peuvent encore adopter une attitude toute autre, alors que le fait d'invoquer l'égoïsme, l'ingratitude et l'insensibilité aurait de fait rendu les deux sœurs aînées égoïstes, ingrates et insensibles. De même, le Fou invite-t-il Lear, dans une de ses chansonnettes, à maîtriser son flot de mots, au risque de provoquer des événements non désirés :

> « LE FOU. – Attention, m'n oncle !
> Aie plus que tu ne montres,
> Parle moins que tu ne sais »[17]

d. Parole vraie, parole de connaissance

Ce pouvoir prophétique de la parole s'appuie sur le postulat que les personnages sont honnêtes. De fait, ils sont supposés dire ce qu'ils savent, afin de porter à la connaissance du spectateur les ressorts de l'intrigue. C'est du moins l'invitation qu'Albany fait au messager lorsqu'il lui dit : « Viens, ami, dis-moi tout ce que tu sais

[15] *Ibid*., p57, Acte II Scène 1
[16] *Ibid*., p179, Acte V Scène 3
[17] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p154, Acte I Scène 4.

encore. »[18]. Au-delà des personnages qui sollicitent les messagers, c'est nous qui découvrons les événements qui, pour diverses raisons, n'ont pas lieu sur scène.

L'exemple même du personnage dont la parole est droite et vraie est Kent, comme il le souligne dans lorsqu'il raconte à Cordélia les péripéties qu'ils ont traversées avec Lear : « Tout mon récit, c'est la vérité toute simple, rien d'ajouté, rien de retranché : ce qui fut. »[19]. Kent est le personnage honnête par excellence, celui qui est tout entier dans sa parole et dont l'exhaustivité et la franchise de cette parole est un gage de la droiture de ses actes. Lorsque Kent ouvre la bouche, c'est pour narrer des événements qui ont effectivement eu lieu, ou pour mettre en garde les autres personnages contre les événements qui pourraient se produire.

Cependant, dès lors que la parole se détraque, qu'elle n'est plus parole de vérité mais support de l'hypocrisie sociale, ou lorsqu'elle réfute la portée qu'elle devrait avoir, le mouvement théâtral même est remis en question. Comment le jeu politique risque-t-il de mettre en danger cette parole ?

[18] *Ibid*., p209, Acte IV Scène 2

[19] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p152, Acte IV Scène 7

II. Parole publique, parole protocolaire

Au début de la pièce, Lear porte la parole royale ; pourtant, dans ce même temps, il renonce au gouvernement de son royaume, prétendant seulement garder le titre de souverain. Que devient alors cette parole publique, est-elle encore portée par le roi ? Si elle évolue dès la première scène, est-ce parce que Lear n'est plus le représentant du royaume, ou parce qu'il la corrompt au travers même de l'exercice dans lequel il l'exprime ?

a. Parole royale et contradiction intrinsèque à la parole de Lear

Lorsque Lear prend la parole dans la première scène, c'est en tant que roi. A ce moment-là, il représente le peuple et utilise la première personne du pluriel pour souligner cette pluralité de personnes qu'il porte à travers sa parole :

> « LEAR. – Nous, cependant, nous allons révéler nos plus mystérieuses intentions… Qu'on me donne la carte ! (*On déploie une carte devant le roi.)* Sachez que nous avons divisé en trois parts notre royaume, et que c'est notre intention formelle de soustraire notre vieillesse aux soins et aux affaires pour en charger de plus jeunes forces, tandis que nous nous traînerons sans encombre vers la mort… »[20]

Pourtant cette affirmation porte une contradiction intrinsèque : cette parole, supposée représenter et fédérer les habitants du royaume, annonce dans le même temps la division du royaume. Or, comme on l'a évoqué précédemment, la parole théâtrale est supposée entière et en corrélation avec les actes qu'elle sous-tend ; la parole de Lear est ainsi dès le début corrompue, et ce d'autant plus que l'acte annoncé par les mots de Lear

[20] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p136, Acte I Scène 1.

est une faute, comme le rappelle Jean Dubu : « Il existe un péché des rois, qui est de refuser de régner. (…) L'onction de Westminster, à la différence du serment d'Edimbourg, vaut l'onction sacerdotale : *tu es rex in aeternum*. Il ne saurait y avoir d'interruption de la fonction royale jusqu'à la mort de l'intéressé et nulle possible intermittence. »[21]. L'acte projeté à travers cette parole est donc fondamentalement répréhensible, et dissocie Lear-roi de Lear-vieillard. Ces deux corps du roi sont évoqués par Ernst Kantorowicz lorsqu'il affirme : « Il y avait un corps mortel, créé par Dieu et donc « sujet à toutes les Infirmités qui surviennent naturellement ou accidentellement », en contraste avec un autre corps, créé par l'homme et par conséquent immortel, qui est « entièrement dépourvu d'Enfance, de Sénilité, et autres Défauts et Causes d'incapacité ». En bref, on se régalait de ces contrastes accusés entre immortalité fictive et la mortalité authentique de l'homme, contrastes que la Renaissance, en raison de son désir insatiable d'immortaliser l'individu par tous les tours de force possible, ne réussit pas à atténuer. »[22]. Dès lors qu'il rompt la continuité entre ces deux corps, Lear souligne sa vulnérabilité d'humain et se rend sujet aux moqueries.

S'il prétend garder le titre de souverain, encore faut-il que celui-ci lui soit reconnu ; la suite de la pièce révèlera qu'une partie de ses « sujets » parmi lesquels ses filles aînées et leurs maris, se sont senti autorisés à se soustraire à cette autorité et ne reconnaissent dès lors plus à Lear son titre de majesté. Ce point est d'autant plus sensible qu'une partie des personnages continuent d'identifier dans Lear la personne royale. La parole de Lear est dès ce moment déchirée, car entendue par certains comme parole royale et par d'autres comme parole de vieillard.

b. L'inversement de cette parole publique dans la dernière scène

La toute dernière réplique d'Edgar dans la dernière scène fait intégralement échos à la parole de Lear dans la scène d'exposition. Celui à qui la couronne pourrait

[21] Jean DUBU, « De Leir à Lear : mise en texte et mise en scène d'une légende et d'une politique », *Du texte à la scène : Langage du théâtre,* Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare, 1982.

[22] Ernst H. Kantorowicz, « Le roi ne meurt jamais »,*Les Deux Corps du Roi*, Quarto Gallimard, 2000 [1957].

vraisemblablement revenir porte à son tour une parole publique, elle aussi affirmée à la première personne du pluriel :

> « Au fardeau de ces tristes jours nous devons faire allégeance. Parlons selon nos cœurs et non la bienséance ! Les plus vieux ont le plus souffert. Nous, les cadets, jamais n'en verrons tant, ni ne vivront tant d'années. »[23]

> « Il nous faut subir le fardeau de cette triste époque ; dire ce que nous sentons, non ce que nous devrions dire. Les plus vieux ont le plus souffert. Nous qui sommes jeunes, nous ne verrons jamais tant de choses, nous ne vivrons jamais si longtemps. »[24]

Cette réplique est le pendant exact de la scène d'exposition : alors que dans la première scène, Lear se déchargeait du pouvoir en raison de son âge avancé, Edgar envie l'expérience des plus âgés qui seraient plus à même de gouverner. Par ailleurs, alors que Lear sollicitait dans la première scène une parole hypocrite, prisonnière du jeu social, Edgar réfute cette parole figée dans une norme pour privilégier une parole de vérité, une formulation personnelle du ressenti des choses plutôt qu'une expression commune de ce qu'elles doivent être. De fait, la première scène imposait sur scène une parole figée, contraignante.

c. Ritualisation, hypocrisie sociale et parole pervertie

Ainsi, la parole convoquée lors de la première scène est entièrement ritualisée, depuis le « nous » de Lear, jusqu'à la demande faite à ses filles de déclarer publiquement leur amour. C'est une scène de cour où tout est codifié, pour participer à ce que Lear croit être son autorité, à la définition traditionnelle qu'il donne encore à ce terme. Dans ce carcan, les déclarations de ses filles ne peuvent pas être honnêtes ; sans doute le sait-il lui-même et peu importe. Ce qui nous intéresse n'est pas de savoir si les filles de Lear

[23] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p183, Acte V Scène 3

[24] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p240, Acte V Scène 3

sont honnêtes ou intéressées, bonnes ou mauvaises plus simplement. Le jeu est faussé dès le départ, car il s'agit seulement d'une « soumission publique à un exercice rhétoricien »[25] comme le souligne Schiaretti. La parole n'est là que pour servir le pouvoir ; pire encore, elle se revendique clairement le support de l'hypocrisie sociale. La seconde erreur fondamentale de Lear, outre de tirailler sa propre parole entre la prétention aux titres royaux et le refus de gouverner, c'est de convoquer sur scène une parole fausse par avance. Par ce jeu, il oblige ses filles à mentir, à pervertir la parole théâtrale.

En outre, en formulant cette exigence à ses filles, en réclamant qu'elles se soumettent à cet exercice formel, il les place dans la position de sujets et non plus d'enfant, il décline leur relation en termes politiques davantage qu'affectifs. Il leur demande de jouer le jeu, devant l'ensemble de la cour, de faire outre l'éloge de Lear-Roi, celui de Lear-père. Une fois de plus, il porte donc une double parole sur scène, une parole qui est à la fois celle du souverain et celle du père, une parole qui confond l'espace public et l'espace privé, et qui emprisonne un contenu intime dans une formulation protocolaire. L'explosion familiale qui adviendra par la suite est déjà en germes dans cette parole, puisqu'une fois de plus elle porte la contradiction en elle : elle quémande l'amour filial et place celles qui sont censées le formuler en position de vassales et non de filles.

Mais Shakespeare pousse la contradiction encore plus loin ; en même temps qu'il nous présente un Lear cérémonieux qui invite sur scène un rituel de cour, il nous donne les outils pour mettre en évidence tout ce qu'il y a de faux dans cet exercice. C'est ce que fait remarquer Giorgo Strehler dans ses notes de mise en scène de la pièce : « Que tout cela se déroule selon un rituel « ridicule », au fond (puéril à nos yeux), est déjà un *geste* dramatique et très puissant de démystification. »[26]. En même temps qu'il nous présente son personnage phare, celui qui donnera son nom à la pièce, ce roi puissant dans son acte ultime où il remet le pouvoir entre les mains de ses filles, il pointe du doigt le caractère fondamentalement factice de cet acte.

[25] Christian SCHIARETTI, « Sur notre Lear », *Dossier d'accompagnement à la mise en scène* Le Roi Lear*, Shakespeare, au Théâtre National Populaire* (janvier-février 2014).

[26] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

Ni nous, spectateurs, ni le reste des personnages ne semblons croire à cette scène faussée de bout en bout par le jeu social. Elle n'est là que par tradition, pour ré-assoir le pouvoir de Lear au moment où il feint d'y renoncer, et porte en son sein les contradictions qui tirailleront la suite de la pièce. Strehler résume cette impression dans ses notes : « Donc : une scène initiale un peu « magique », un peu fabuleuse, quelque chose d'indéfinissable, entre le jeu théâtral et le rituel liturgique auquel tous croient et ne croient pas à la fois, auquel seul le roi croit (…). Où un monde archaïque qui tient debout « par habitude », on dirait, et par tradition, célèbre une de ses ultimes fêtes ; et un vieillard est là au milieu d'une foule (d'une meute) de jeunes gens et déjà il y a un fait « étrange » : qu'il soit seul, lui le roi, avec un autre vieillard « différent » et un vieux « fidèle », d'une génération dépassée. Et ils ne s'en rendent pas compte. Mais nous, nous le voyons. Là, surgit un autre problème, énorme lui aussi : pourquoi Cordélia fait-elle voler en éclat ce rituel poussiéreux ? »[27].

De fait, si rituel il y a, il convient de souligner qu'il explose dans la même scène et que, de cette explosion qui met en évidence les contradictions, naît la tragédie. En quoi le silence de Cordélia vient-il briser un cadre traditionnel qui s'exerçait précisément à travers la parole ?

[27] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

III. Rupture du protocole ; le silence de Cordélia

Dans la première scène, Lear instaure donc un protocole dans lequel la parole convoquée est une parole ritualisée, prévue d'avance et donc fausse par essence. Face à ce jeu hypocrite, il place chacune de ses trois filles auxquelles il demande respectivement de quantifier l'amour qu'elles ont pour lui. Si les deux premières « jouent le jeu » et déclarent haut et fort qu'elles n'ont de plus grand amour que celui qu'elles vouent à leur père, la troisième se refuse à cet exercice. Mais son geste est plus puissant encore que de dénoncer à voix haute l'hypocrisie de cette scène : elle tait sa parole, elle garde le silence.

a. La rupture du protocole de la parole

Depuis le début de la scène, tous respectent cérémonieusement le protocole établi par Lear. Le roi parle, les membres de la cour font cercle autour de lui et observent attentivement ; le roi interroge, les deux aînées donnent la réponse attendue. Mais quand vient le tour de Cordélia, celle-ci rompt le processus. Elle répond « Rien », elle ne donne pas la bonne réponse et elle le sait, « rien » n'est jamais une réponse valable. Elle vient invalider de la façon la plus brutale et la plus consciente cet exercice désuet. Lear est déconcerté ; sa réaction ressemble à ce fameux « essaye encore » des jeux de notre enfance, cet éternel espoir qu'on peut y arriver, qu'on doit gagner pour passer au niveau suivant.

« CORDELIA. – Rien, monseigneur.
LEAR. – Rien ?
CORDELIA. – Rien.
LEAR. – De rien rien ne peut venir : parlez encore. »[28]

Mais une fois de plus, elle s'y refuse. Elle est immuable, son rejet de ce cérémonial est fondamental. Ce n'est pas seulement l'injonction de Lear qu'elle rejette,

[28] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p137, Acte I Scène 1.

c'est l'ensemble de cette tradition figée et ridicule sur laquelle s'appuie la démarche du roi.

Comme le met en évidence Anne Larue, « le début du *Roi Lear* présente une brillante cérémonie de passation de pouvoir, dans l'atmosphère pompeuse et spectaculaire des défilés d'apparat qu'on appelle « pageants ». La parole, dans ce contexte, obéit à un rituel rhétorique : chacun enchaîne des *topoi* – la vieillesse s'allégeant du pouvoir, l'amour envers le souverain supérieur à celui porté à l'époux – sans que quiconque s'avise de croire le contenu de telles paroles. Chacun contribue, par sa faconde, à une image très harmonieuse, et quasi contrapuntique, d'une communication humaine bien réglée et bien tempérée. Cordélia brise la cérémonie musicale des voix qui se répondent, gâche l'ordre d'un superbe « pageant » ; elle manque sa réplique. Elle est folle, comme est fou celui qui, selon Erasme dans l'*Eloge de la folie*, enlève le masque des acteurs au beau milieu du spectacle. »[29]. Cordélia est folle, au sens d'outrageante, de démesurée, parce qu'elle met en évidence toute la fausseté de cette scène. Mais ce n'est pas seulement l'hypocrisie de la scène qu'elle pointe du doigt, c'est les fondements contestables sur lesquels se fonde « historiquement » le pouvoir du roi. Le geste de Cordélia ouvre une brèche dans un continuum établie de longue date, et ses mots annoncent la dernière réplique d'Edgar.

« Je suis plus riche d'amour que de paroles. »[30]

Le mot « paroles » est ici à entendre dans son sens artificiel, vain ; mis au pluriel, ce sont *des* paroles, *des* discours, *des* babillages, qui ressemblent fort à ces « words, words, words » sur lesquels Hamlet converse avec Polonius (*Hamlet*, Acte II scène 2). Des mots, trop utilisés socialement, et qui ont perdu leur sens premier. Le « rien » de Cordélia, qui recèle en vérité un contenu bien riche, est le pendant exact des paroles de ses sœurs, bien riches dans la forme mais qui ne sont dans le fond qu'un « rien », un vide de sens. Cordélia critique cette parole qui ne fonde pas l'être, ne correspond pas aux sentiments, mais ornementent un néant. Edgar lui répondra dans la dernière scène en

[29] Anne LARUE, *Délire et tragédie*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

[30] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p137, Acte I Scène 1.

revendiquant une parole qui reflète précisément les sentiments plutôt qu'une « norme » du dire.

Pourtant, si Cordélia regrette que la parole de ses sœurs soit une parole compromise, elle ne le fait qu'en gardant le silence elle-même, en ne jouant pas le jeu de la parole théâtrale.

b. Le silence comme négation de la parole

Cordélia introduit un nouveau paradoxe dans cette scène d'exposition. Si elle condamne l'usage perverti que font ses sœurs de la parole – une forme riche, mais un fond vain –, ce n'est que pour en proposer l'envers parfait – un fond foisonnant mais une forme vide. Elle ne revient pas davantage à une parole comme essence du personnage, que Goneril et Régane.

Ainsi, comme le fait remarquer Anne Larue, « Cordélia se dérobe à la loi de tout dire. (…) Elle est tout aussi possédée par cette force de silence que le sera son père par une folie de parole. (…) Qui est-on pour cacher ce qu'on est, pour le taire ? Celle par qui le tragique arrive. La non-concordance entre l'être et la parole a pour conséquence une dislocation. La convention théâtrale de dire qui on est, et d'afficher ses intentions, rejoint ici un problème d'essence. Un abîme s'ouvre, dès qu'on peut être et ne pas dire. »[31]. D'après Anne Larue, le silence de Cordélia, son refus de parole, est ce qui convoque le tragique dans la pièce. De fait, elle ouvre une brèche non seulement dans le protocole de Lear, mais dans la convention théâtrale en elle-même, qui remet en question l'existence de Cordélia.

« Cordélia, *à part* – Que pourra faire Cordélia ? Aimer et se taire. »[32]

[31] Anne LARUE, *Délire et tragédie*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

[32] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p137, Acte I Scène 1.

Cette réplique exprime toute la contradiction de Cordélia ; dans le même temps, elle affirme son existence sur un plan sentimental, et réfute son existence théâtrale qui passe avant tout par la parole. Le geste de Lear qui la renie et la rejette n'est dès lors pas surprenant : si sa fille refuse de respecter les conventions qui régissent son existence, elle n'a donc plus d'existence possible sur une scène gouvernée par ces normes.

« Lear. – Soit ! … Eh bien, que ta sincérité soit ta dot ! » [33]

Dès lors que la parole de Cordélia est inexistante, qu'elle ne prend pas forme, et qu'elle se limite à un « rien », le personnage sera lui-aussi inexistant et disparaîtra de la scène jusqu'à ce qu'elle soit capable de formuler des mots qui expriment ses sentiments. En portant une parole qui est l'envers de celle de ses sœurs, elle instaure donc une tension irrésolue entre ces paroles toutes deux altérées, tension qui ne pourra se résoudre qu'en inventant une nouvelle parole. Et elle ne reviendra sur scène qu'une fois cette parole inventée. Mais elle a fait le premier geste, et c'est ce geste qui est profondément tragique : elle a proposé l'envers de la parole traditionnellement audible.

Une autre analyse est également intéressante. Dans ses *Essais de psychanalyse appliqué*e, Freud se penche sur plusieurs textes, parmi lesquels *Le Roi Lear*, qu'il compare dans leur schéma. Dans tous les textes choisis, il remarque que c'est toujours la troisième fille ou le troisième amant qui détient la vérité et fait basculer la situation. Il va plus loin et introduit l'idée d'une relation amoureuse entre le protagoniste principal de chaque conte et cette troisième personne, mais ce point ne nous intéresse pas ici. En revanche, l'élément fondamental que Freud dégage de son analyse est de montrer que Cordélia serait « la déesse de la mort », une sorte de Walkyrie germanique :

> « Cordélia se fait indistincte, peu apparente, comme le plomb ; elle reste muette, elle 'aime et se tait'. (…) Nous décidons-nous à voir les particularités de la troisième concentrées dans le 'mutisme', la psychanalyse nous le dira : le mutisme est en rêve une représentation usuelle de la mort. (…) Qu'on se reporte ensuite à l'émouvante scène dernière, l'un des sommets du tragique dans le drame moderne : Lear porte le cadavre de

[33] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p138, Acte I Scène 1.

> Cordélia sur la scène. Cordélia c'est la Mort. (…) C'est la déesse de la Mort qui emporte du terrain du combat le héros mort, comme la Valkyrie de la mythologie germanique. La sagesse éternelle drapée dans le vêtement du mythe antique conseille au vieil homme de renoncer à l'amour, de choisir la mort, de se familiariser avec la nécessité de mourir. »[34] .

Cette analyse rejoint notre proposition dans l'idée que Cordélia est à la fois hors-temps – elle est extérieure à l'ancrage historique de Lear régi par cette parole falsifiée – et qu'elle vient à la fois après Lear. A travers sa parole-envers qui vient proposer la création d'une nouvelle parole, elle pointe du doigt le caractère dépassé de Lear et invite cet ancien monde à renoncer à son existence. Plus que la déesse de la mort seule, elle est le personnage qui porte *in potentia* les germes de ce qui viendra après, et qui convoque cet « après » sur scène en ouvrant une brèche pour lui faire place.

La parole de Cordélia est donc tout aussi fragile que celle de Lear, mais elle en est le pendant exact et en rendant existant cet envers, elle invite à la création d'une nouvelle parole.

[34] Sigmund FREUD, « Le thème des trois coffrets », extraits, *Essais de psychanalyse appliquée.* Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Gallimard, 1933

IV. Faille de la parole et introduction de la folie

a. Parole dédoublée et faillite de l'identité de Lear

La protestation de Cordélia vient donc mettre en évidence les contradictions intrinsèques à la parole de Lear, contradictions qui font de cette dernière une parole folle et invitent sur scène la folie.

i. La parole de Lear est dédoublée dès la scène d'exposition

Dès les premiers instants de la pièce, la parole que Lear porte sur scène est une parole dédoublée, et contient en son sein des contradictions intrinsèques. Il prétend fédérer les habitants du royaume par sa parole en utilisant le « nous » censé les représenter, et divise dans le même temps son royaume. Dans ses mots, il revendique à la fois l'autorité royale, et se décharge simultanément du poids du gouvernement. Il demande à ses filles une déclaration d'amour filial tout en les plaçant dans la position de sujets. A travers ces contradictions, Lear est donc déchiré entre Lear-roi et Lear vieillard.

ii. Lear est-il toujours roi ?

On le soulignait déjà précédemment, l'acte de Lear dans la scène d'exposition bouleverse les repères et brouille son statut et sa position. Est-il toujours roi, celui qui refuse de gouverner ? Rappelons-le, Lear prétend garder le titre de roi ; mais qu'est-ce qu'un titre si on rejette les obligations qui l'accompagnent ? Peut-on prétendre à des privilèges sans assumer les charges qui lui répondent ? Lear se définit-il encore par son statut royal ?

Il n'existe pas de réponse unique à cette question, chaque personnage choisit son « camp » ; Kent et le Fou continuent de reconnaître l'autorité du roi, Gloucester hésite mais se refuse à ne pas considérer la majesté de Lear, tandis que Goneril et Régane, ainsi

que leurs maris respectifs, se sentent eux investis du pouvoir royal. Quant à Cordélia et Edgar, cela ne les concerne pas, ils ne sont plus soumis à la loi de ce royaume, étant tout deux rejetés à ses marges (l'un parce qu'il se fait fou, l'autre parce qu'elle devient reine d'un autre royaume).

Lear continue donc de porter et de se faire refuser à la fois ce titre de roi ; la folie émerge donc dans cette indécision qui n'est autre que le résultat direct du geste de Lear dans la première scène. Le roi, la personne royale, telle qu'elle va être définie à partir de la scène d'exposition, est donc fondamentalement fou, comme semble le dire Lear lui-même lorsque son fou formule la devinette suivante :

« LE FOU. — Je t'en prie, m'noncle, dis-moi donc : un fou est-il
gentilhomme ou bourgeois ?
LEAR. — Roi ! roi ! »[35]

C'est également l'interprétation qu'en fait Christian Schiaretti dans le dossier d'accompagnement à sa mise en scène : « Lear est, lui, un roi tenace à la couronne brisée, régnant coute que coute sur un royaume divisé qui n'est plus le sien ; un corps entièrement vidé de sa substance symbolique. »[36]. Lear est fou précisément parce qu'il est tenace, parce qu'il a renoncé au pouvoir mais qu'il s'y accroche finalement, parce qu'il a porté une parole parfaitement contredite par ses actes, et qu'il ne renonce pas, « coute que coute ». La folie de Lear c'est une parole délirante, qui continue de se dire roi quand ses gestes sont contraires à ceux d'un souverain. La parole de Lear est folle, parce qu'elle ne respecte pas les conventions théâtrales qui exige la conformité des mots et du mouvement, parce qu'elle convoque la contradiction sur scène.

iii. Est-il toujours père ?

La position de Lear par rapport à ses filles pose également problème. On a vu qu'il les plaçait lors de la première scène à la fois en position de sujet et d'enfant ; mais son inconséquence va plus loin. Comme se plaît à le remarquer son fou, Lear « [s']est fait

[35] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p195, Acte III Scène 6

[36] Christian SCHIARETTI, « Sur notre Lear », *Dossier d'accompagnement à la mise en scène Le Roi Lear, Shakespeare, au Théâtre National Populaire* (janvier-février 2014),

l'enfant de [ses] filles »[37], il a inversé l'ordre paternel entre elles et lui en leur donnant le pouvoir et en prévoyant d'aller vivre chez elles tour à tour. Ce n'est pas un héritage, car la définition de l'héritage le contraint dans le temps à la mort de l'intéressé, c'est une démission, et plus encore c'est une inversion des rôles.

Le changement de position de ces filles, qui ne sont plus filles tant que leur père n'est plus père, cause aussi le désordre. La parole de Lear ne les reconnaît plus comme filles, et ne leur laisse plus la place d'exprimer leur sentiment. Dès lors, fussent-elles ou non ingrates – peu nous chaut que Goneril et Régane soient « méchantes » -, elles n'ont du moins plus une relation d'enfant à l'égard de Lear, qui ne sait plus lui-même où se positionner. Cette hésitation, ce vacillement étant né au départ de la parole même de Lear.

La relation de ses filles à Lear, relation qui est faussée et n'est plus filiale, brouille la position de Lear en tant que père et pose problème, d'autant qu'il continue de se définir comme tel. Ce Lear qui se dit père, mais qui n'a pas laissé la place à ses enfants de l'être et qui s'est placé sous leur gouverne, porte une fois de plus une parole contradictoire, et par là, folle.

Ce lien entre la folie et la disparition du respect filial chez Régane et Goneril est évoqué à plusieurs reprises dans la pièce. Lear, notamment, affirme à propos de l'égarement d'Edgar : « Rien n'aurait pu rabaisser la nature à cette abjection, sauf des filles ingrates ! »[38], oubliant qu'il est lui-même à l'origine de l'ingratitude de ces filles à qui il a refusé le statut d'enfant. D'après la remarque de Lear, la folie semble nécessairement causée par un bouleversement de l'ordre familial. Dans l'acte IV scène 6, le gentilhomme va encore plus loin, affirmant : « Tu as une fille qui sauve la nature de l'universel anathème que lui ont valu les deux autres. »[39] ; l'ébranlement de l'ordre familial est une véritable malédiction, à partir de laquelle éclate la pièce. Pourtant, si Cordélia permet effectivement de ramener Lear à la « raison » et de renverser la situation, le désordre de la pièce avait été causé par la parole délirante de Lear, dont l'ingratitude de Goneril et Régane n'étaient qu'un effet, celui du statut familial faussé.

[37] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p155, Acte I Scène 4

[38] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p101, Acte III Scène 4

[39] *Ibid*., p148, Acte IV Scène 6

iv. Lear n'est plus à même d'affirmer qui il est

La parole pervertie et dédoublée de Lear a faussé son rapport aux autres, et a fortiori, son statut. Est-il père, est-il roi ? Et si oui, de qui ? Plus encore, on avait souligné au début de ce mémoire que l'identité du personnage émanait et se construisait autour de la parole. La parole de Lear est déchirée, elle ne concorde pas à ses gestes, et n'a pas su affirmer un nouveau Lear après la rupture de la scène d'exposition ; elle a posé un acte mais s'accroche désespérément au Lear « d'avant ». La parole de Lear est délirante, et le personnage ne peut donc plus s'appuyer sur elle pour affirmer qui il est ; son identité est perdue dans les méandres d'un flot incohérent. La scène 4 de l'acte I est à ce titre très évocatrice.

> « LE FOU. – Tu étais un joli gaillard quand tu n'avais pas à t'inquiéter de sa bouderie ; maintenant tu es un zéro sans valeur ; je suis plus que toi maintenant : je suis un fou, tu n'es rien. *(À Goneril.)* Oui, morbleu ! je vais retenir ma langue : votre visage me l'ordonne, quoique vous ne disiez rien… Chut ! chut !
>
> *Qui ne garde ni mie ni croûte,*
> *Par dégoût de tout s'expose au besoin.*
>
> *(Montrant Lear.)*
>
> Voici une cosse vide.
>
> (…)
>
> LE FOU. – Car vous savez, m'n oncle *(Fredonnant.)*
>
> *Le passereau nourrit si longtemps le coucou*
> *Qu'il eut la tête arrachée par ses petits.*
> *Sur ce, s'éteignit la chandelle et nous restâmes à tâtons !*
>
> LEAR, *à Goneril*. – Êtes-vous notre fille ?
>
> GONERIL. – Je voudrais que vous fissiez usage du bon sens dont je vous sais pourvu : débarrassez-vous donc de ces humeurs qui depuis peu vous rendent tout autre que ce que vous devez être.
>
> LE FOU. – L'âne peut-il pas savoir quand la charrette remorque le cheval ? Hue, Aliboron ! je t'aime.
>
> LEAR. – Quelqu'un me reconnaît-il ici ? Bah ! ce n'est point Lear. Est-ce ainsi que Lear marche, ainsi qu'il parle ? Où sont ses yeux ? Ou sa perception s'affaiblit, ou son discernement est une léthargie… Lui ! éveillé ! Cela n'est pas… Qui est-ce qui peut me dire qui je suis ?

LE FOU. – L'ombre de Lear ! »[40]

Le fou met en perspective Lear et lui-même, relevant que si lui est fou, l'ancien roi ne bénéficie même pas de ce « titre ». Fou est ici un statut qui permet d'identifier le Fou de Lear. Le Fou sait qui il est, il est un fou, et sa parole de chansonnettes et divertissements le définit comme tel. Lear, lui, ne sait pas ce qu'il est, il n'est rien. Il n'est pas fou contrairement à son « fool » ou à Edgar qui jouent ce rôle ; sa parole est folle mais lui n'est que le résultat de cette parole folle, c'est-à-dire un « rien », une identité perdue dans ses contradictions. C'est une « cosse vide », un corps qui continue de porter une parole cependant pas assez puissante pour lui donner une identité, c'est « l'ombre de Lear ». L'ombre, c'est la trace qui suit la personne, c'est son impression en négatif et en deux dimensions ; ce personnage qui continue de s'agiter et de vociférer sur scène n'est pas Lear, c'est ce qu'il en reste dans la forme la plus réduite. Pour retrouver Lear, on aurait besoin d'une parole cohérente qui redonne un peu de consistance, de couleur, et une direction à ce personnage.

v. Où va Lear après la scène d'exposition ?

Si Lear a posé dans la première scène les germes d'une folie, celle-ci est-elle désormais une fin inéluctable dans les deux sens du terme ? Autrement dit, ce « rien », cette « ombre » ou encore cette « cosse vide » laissés là par une parole décousue constituent-il un fou en devenir ? Les errances qu'il traverse mèneront-elles Lear au stade ultime de la démence ? La question se pose, car Lear lui-même semble l'affirmer à plusieurs reprise ; à l'acte II scène 4, il s'exclame : « Ô bouffon, je deviendrai fou ! »[41], ce à quoi répond une autre réplique à l'acte III scène 2 : « Mes esprits, qui commencent à chavirer ! »[42]. Lear se sent donc perdre pied, il s'affirme en personnage en train de sombrer dans la folie (au sens de confusion dans laquelle il se perd). Mais si la folie de Lear est précisément de ne pas savoir ce qu'il est, on touche ici à une contradiction puissante : Lear est « fou » parce qu'il n'a pas respecté la convention théâtrale qui exige la concordance entre l'être et la parole, sa parole est délirante parce qu'elle ne sait pas ce

[40] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p156-157, Acte I Scène 4.

[41] Ibid., p181, Acte II Scène 4

[42] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p96, Acte III Scène 2

qu'il est et n'arrive pas à le définir. Mais dès lors que Lear s'assumera comme fou, il cessera de l'être parce que sa parole sera à nouveau en adéquation avec ce qu'il est, et cessera d'être parole délirante. Mais pour l'heure, Lear est encore perdu dans le flou de cette parole délirante, puisqu'il se projette seulement comme fou en *devenir*.

Il n'est sans doute pas anodin que ce flou de la parole pose la question de la direction qu'il prend. Où va-t-il, lui qui a semé la discorde dans son royaume au moment même où il s'en retirait ? Peut-il choisir son chemin, lui qui ne sait même pas qui il est ? L'exclamation de Cornouailles ressemble alors à un défi : « Qu'il se dirige ! »[43]. On notera le double sens de diriger, qui s'emploie aussi bien pour le fait de prendre une direction, qu'en synonyme de gouverner. Les deux sens sont ironiquement liés ici, puisqu'au moment même où il abandonnait le gouvernement, Lear perdait aussi la cohérence de sa parole et de son chemin : il errait de château en château avant de se retrouver perdu sur la plaine. Cordélia aussi pointe le lien entre l'errance des pas de Lear et l'errance de sa parole : « Cherchez, cherchez-le, de peur que sa rage indomptée ne brise une existence qui n'a plus de guide. »[44].

Ainsi, la « folie » de Lear est en fait le résultat de sa parole délirante : c'est un personnage-rien, un personnage-ombre qui ne sait plus qui il est car il n'est plus capable de se positionner à l'égard du monde qui l'entoure, et erre alors sur des espaces indéterminés.

b. La marge, et la folie comme rupture sociale

Au début de la pièce, la parole de Lear réfute donc tout ce qu'il était jusque-là, et rompt les liens qui l'unissaient au reste du corps social : il n'est désormais plus le souverain de ses sujets qu'il refuse de gouverner, et rejette ses filles dans une position indéterminée entre l'ancien sujet, le nouveau souverain ou même le parent nourricier. Sa parole folle le place à la marge d'une société dont il a bouleversé l'ordre.

[43] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p182, Acte II Scène 4

[44] *Ibid*., p211, Acte IV Scène 4

i. Lear en marge, ailleurs

Dans la scène d'exposition, Lear convoque sa cour devant laquelle il commet un acte inattendu et interdit socialement : le double geste de transmettre le pouvoir à ses filles avant sa mort, et de diviser son royaume jusque-là uni. Socialement, ces deux actes sont donc répréhensibles, et correspondent à la définition qu'Anne Larue donne de la folie théâtrale.

> « En fin de compte, la question de la démence, au sens clinique du terme, semble avoir été passablement écartée de la scène. La folie n'est pas individuelle mais sociale ; elle ne relève pas des affects ou de l'état mental supposé d'une personne, elle est manifestation spectaculaire, rupture d'une certaine grisaille de convenances. Le fou de théâtre est fou comme celui qui éclate en sanglots au milieu du conseil d'administration, qui parle tout haut dans le métro, qui embrasse ou injurie les passants honnêtes. Même si on s'inquiète légitimement de l'état mental de qui se livre à de telles exhibitions, l'essentiel du phénomène perçu est celui de la rupture d'un certain *continuum* extérieur, aspect qui prime sur le diagnostic de pathologie mentale. Pour les Latins, comme le précise Florence Dupont, le concept de *furor* est à l'origine une catégorie juridique : est *furiosus* celui qui se met, par ses agissements, en marge de la société. »[45]

D'après cette analyse, Lear est fou parce qu'il a commis un acte qui n'est pas *convenable*, qui n'est pas compréhensible par le corps social, dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire que le corps social n'est pas capable de prendre avec lui, de faire tenir en son sein. Par l'acte de la première scène, Lear se fait donc *furiosus,* il se met en marge de la société ; et c'est effectivement le cas car il n'a dès lors plus de place, de statut dans cette société hiérarchisée. Il n'est plus souverain puisqu'il a confié le gouvernement à d'autres, mais se refuse à être leur sujet et à leur obéir ; il n'a plus non plus de domicile et passe d'un château à un autre. Enfin, il se retrouve bien vite seul à errer sur la lande avec les autres personnages que la pièce a marginalisés : le Fou dont la parole dérange, Kent le banni, et Edgar obligé de prendre les dehors de la marginalisation même pour échapper à la mort. Lear est dès lors à l'extérieur de cet ordre social, rejeté à ses limites comme le souligne Giorgio Strehler : « Lear parle par à-coups, il pense, il secoue la tête, il ne comprend pas, il comprend, il écoute et n'écoute pas. (…) Il est

[45] Anne LARUE, Délire et tragédie, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

« ailleurs ». Mais il revient puis il repart. »[46]. Ce qui est intéressant dans cette observation, c'est que cet « ailleurs » qui est désormais le lieu de Lear, se couple d'une incommunicabilité. Lear est en marge aussi dans sa communication.

ii. Non communicabilité

De fait, à partir de la première scène, un gouffre s'ouvre dans la communication de Lear avec les autres personnages, gouffre qui ne se résoudra que dans le dernier acte. La parole délirante de Lear, qui peine à le définir et à « guider son existence », peine aussi à établir une relation avec les autres protagonistes. C'est une parole qui hésite, bredouille, vacille, qui n'entend pas ce qu'on essaye de lui dire et répond systématiquement « à côté de la plaque ». Lear s'est coupé du reste du monde en rompant les convenances du premier acte, et les paroles des autres lui arrivent désormais de loin, sans qu'il arrive à les comprendre ; les paroles des autres, ce sont Goneril et Régane qui lui demandent de renoncer à sa garde, c'est Albany qui essaye de se placer en médiateur et se voit rabrouer, c'est la tempête enfin, imbroglio de sons inintelligibles. C'est du moins une proposition que formule Giorgio Strehler dans ses notes de mise en scène, lorsqu'il s'interroge sur la bande-son : « La tempête. Voici les voix des « autres », du monde qui est contre Lear. La tempête est-elle obtenue par des percussions ? Sûrement par des voix humaines qui hurlent, qui produisent la tempête, les explosions de l'univers qui se révolte. »[47]. La tempête, ce sont tous ces mots que Lear n'a pas entendus, dont il n'a pas tenu compte, contre lesquels il est allé en divisant son royaume dans un protocole ancestral, et qui résonnent désormais dans un orage impénétrable.

Le seul personnage avec lequel Lear communique peut-être encore est son fou. Lui dont la parole est également marginalisée, échange encore quelques mots avec l'ancien roi. Sans doute n'est-il pas anodin de noter que le fou apparaît juste après la scène d'exposition, précisément au moment où Lear s'est coupé du corps social. Le fou serait-il alors le symbole de cette marginalisation, de cette folie que Lear a fait advenir

[46] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.
[47] *Op. cit.*

par sa parole ? « M'n'oncle Lear, m'n'oncle Lear, attends-moi ! Emmène ta folie ! »[48], lui dit-il ; mais à qui fait référence cette « folie » équivoque ? Le fou se désigne-t-il ici dans son statut de bouffon, ou davantage comme parole folle qui est la seule à même de répondre à Lear ? La phrase signifierait alors quelque chose comme : ne pars pas sans moi qui suis le seul auquel tu puisses encore exprimer ta parole folle. Pourtant, si dans un premier temps on peut assimiler ces deux paroles marginalisées, une distinction fondamentale apparaît entre les deux : le Fou se sait fou, sa parole, quoique marginalisée parce qu'insolente, lui donne encore place dans ce monde. Lear, au contraire, n'a plus de place établie et se refuse à voir la brèche de sa parole ; il est extérieur à un monde qu'il n'entend ni ne comprend. Lear et son fou sont en réalité éloignés comme le remarque Strehler : « Peut-être sont-ils « gestuellement » à une grande distance, se jettent-ils de loin leurs paroles ? (…) Lear occupé à « penser », lui qui ne sait pas penser, occupé à « se comprendre », lui qui n'a jamais compris. »[49]. Entre les deux, il y a cette rupture entre une parole intègre et une parole disloquée.

c. Lear serait-il fou avant même la première scène ?

D'après notre première hypothèse, la folie de Lear résulte de sa parole dédoublée qui n'est pas en cohérence avec ses actes et peine à le définir. Notre seconde hypothèse, qui rejoint la définition qu'Anne Larue donne de la folie, est que Lear est fou parce que ses actes de la première scène ont brisé une certaine convenance sociale et l'ont rejeté aux marges du corps social. Entre ces deux hypothèses, le lien est relativement facile : dans la scène d'exposition, la parole de Lear est une parole déchirée qui entre en contradictions avec ses actes, eux même n'étant pas compréhensibles pour la cour réunie lors de ce protocole. De cette parole dédoublée naissent des gestes inconvenables qui brouillent son statut et le repoussent aux marges de la société. Lear est doublement fou : il est fou par sa parole discordante et par résultat de cette parole.

[48] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p49, Acte I Scène 4

[49] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

Pourtant, s'il est fou dès la première scène parce que sa parole est d'ores et déjà disloquée, peut-on émettre l'hypothèse qu'il est fou avant même cette scène, avant même d'avoir commencé à parler ? La parole de Lear est-elle structurellement corrompue ?

De fait, diverses répliques de la pièce présentent un Lear fou dès le départ, fou par essence. Dès la scène d'exposition, Régane fait remarquer à Goneril que la raison a toujours fait défaut à leur père : « Cependant, il ne s'est jamais qu'imparfaitement possédé. »[50]. De même, le fou déplore quelques scènes plus loin que la vieillesse de Lear l'ait pris dans son étau avant qu'il devienne « raisonnable », avant qu'il acquiert la maturité et la sagesse dignes d'un roi : « Tu n'aurais pas dû être vieux avant d'être raisonnable. »[51]. Enfin, dans l'acte I scène 4, le bouffon constate que son maître est fou depuis sa naissance, qu'il est né fou.

« LEAR. – Est-ce que tu m'appelles fou, garnement ?
LE FOU. – Tous les autres titres, tu les as abdiqués ; celui-là,
tu es né avec.
KENT. – Ceci n'est pas folie entière, monseigneur. »[52]

« LEAR. – Tu me traites de fou mon fils ?
LE FOU. – Tu as abandonné tous tes autres titres. Mais celui-là,
tu es né avec.
KENT. – Ce n'est pas la seule folie qui vous parle là, monseigneur. »[53]

Le plus intéressant peut-être est de noter que Kent, la voix de la raison par excellence, approuve cette remarque. Quelle est alors cette folie dont souffre Lear ? Quelles sont les causes de cette parole disloquée ?

Lear serait donc fou par définition ; si l'on revient à nos hypothèses précédentes, Lear est donc en rupture avec son monde dès le départ, sa parole peine à le définir dans

[50] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p143, Acte I Scène 1.
[51] *Ibid*., p162, Acte I Scène 5
[52] *Ibid*., p155-156, Acte I Scène 4.
[53] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p42, Acte I Scène 4

un monde qui n'est pas à même de l'entendre. Il est fou parce qu'il croit encore à un protocole dépassé, parce qu'il pense toujours que la valeur de la parole réside dans la forme hypocrite qu'elle prend, parce qu'il est convaincu d'avoir une emprise sur son royaume qu'il prétend diviser comme un gâteau. Lear est fou parce qu'il est vieux, dépassé, et qu'il ne le voit pas. Sa folie c'est d'être à rebours d'un monde en train d'évoluer, et de ne pas trouver sa place dans ce monde. Cette hypothèse s'appuie sur deux répliques de Gloucester et Lear :

« LE VIEILLARD. — Hélas ! messire, il est fou.
GLOUCESTER. — C'est le malheur des temps que les fous guident les aveugles. »[54]

« LEAR. – Dès que nous naissons, nous pleurons d'être venus sur ce grand théâtre de fous… »[55]

On peut remarquer que Gloucester et Lear sont les deux personnages vieux de la pièce ; même Kent, du haut de ses 48 ans, est plus à même de discerner l'évolution en cours. A quels « fous » font-ils donc référence dans ces répliques ? Gloucester, pour sa part, parle d'Edgar en généralisant le terme, tout comme il crée une catégorie d' « aveugles » dont il fait partie, lui le vieillard. Les fous seraient donc cette nouvelle génération, celle d'un monde en train de changer, qui guideraient alors les plus vieux, ces aveugles qui n'ont pas vu l'évolution se produire. Dans la réplique de Lear, cette hypothèse signifierait que naître, c'est venir au monde, à un monde fou, parce que chaotique, en plein bouleversement.

Tout comme les deux vieux désignent ce monde avec lequel ils sont en rupture comme fou, ils sont eux-mêmes fous parce qu'ils n'en devinent pas les nouvelles règles. Ils sont les grands oubliés de cette évolution, ceux laissés à la traîne parce qu'ils ne sont pas capable d'évoluer aussi et de renouveler leur parole et leur conception vieillie. A ce propos, on peut noter qu'au point culminant de sa « folie », lorsqu'il erre en ville et que Cordélia est à sa recherche, Lear porte une couronne de fleurs et d'orties, tout comme Ophélie peu avant sa mort dans *Hamlet*. Quel parallèle établir entre les deux personnages,

[54] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p204, Acte IV Scène 1
[55] *Ibid*., p218, Acte IV Scène 6

sinon qu'ils sont tous deux les victimes d'un monde en transformation parce qu'ils ne savent plus où se positionner et comment se définir (de la même façon que la parole de Lear s'éparpille et se déchire, le chant d'Ophélie se perd dans des méandres où elle se noiera) ?

CREATION D'UN ENVERS

I. Dislocation, déstructuration

a. La dislocation intrinsèque à Lear

i. Une parole de division

La parole que Lear porte sur scène est donc une parole dédoublée, discordante. Dans la scène d'exposition, ses mots divisent son royaume en deux et modifient l'ordre familial, reniant Cordélia et séparant Goneril et Régane en reines de deux royaumes distincts. Lear, incohérent et néanmoins autoritaire, impulse un mouvement de division sur scène, comme le fait remarquer Goneril : « A chaque heure, c'est tel ou tel accès d'insolence grossière qui nous divisent tous. »[56]. Lear ne se contente pas de rompre les liens entre ses sujets en morcelant son royaume, il les met en position de rivalité. Cette division naît de la parole même de Lear, cette parole duelle qui vient annoncer un morcellement du royaume en corrélation avec ce qu'elle est : déchirée.

ii. Brèche intrinsèque à Lear même

Plus encore, la dislocation générale de la pièce est entièrement liée à la nature même de Lear, ce personnage qui rompt l'unité conventionnelle entre le geste et la parole, dont les actes et les mots ne concordent pas. A l'acte I scène 4, Lear accuse Goneril de faire voler en éclat sa posture de père en suscitant sa haine, et de provoquer en lui un tumulte d'émotions tel qu'il se sent éclater de toute part : « Tu as pu, ainsi qu'un chevalet, disloquer toutes les fibres de mon être, et arracher tout l'amour de mon cœur pour en faire du fiel ! *(Se frappant le front.)* Ô Lear, Lear, Lear ! frappe cette porte qui laisse entrer ta démence et échapper ta chère raison ! » (Lear)[57]. Il fulmine, se perd dans

[56] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p34, Acte I Scène 3

[57] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p158, Acte I Scène 4.

la fébrilité de ses émotions sans se rendre compte du paradoxe de cette situation ; car c'est bel et bien Lear lui-même qui a provoqué cette dislocation des « fibres de sons être », lui qui a divisé le royaume qu'il était censé représenter, lui aussi qui a remis le pouvoir à ses filles en refusant paradoxalement de se soumettre à leur autorité. Si Goneril rend manifeste cette contradiction en voulant imposer de force à Lear de s'en tenir à la décision qu'il a formulée, la faille est bien interne à Lear, comme le souligne l'usage de sa parole dans la scène d'exposition.

iii. Lear : personnage déchiré et « père victime de l'enfant »[58]

Cordélia aussi a fait le constat de cette rupture dans la parole qui définit un personnage également divisé. Dans l'acte IV, au moment où elle lance ses gens à la recherche de son père, elle formule la réplique suivante :

« Réparez la vaste brèche faite à sa nature accablée. »[59]

« Réparez cette immense brèche de sa nature trop malmenée. Rétablissez les perceptions déjointées, discordantes de ce père victime de l'enfant. »[60]

Il convient de noter l'ambivalence de cette réplique : si on penserait a priori à Goneril et Régane en entendant évoquer cet « enfant » dont Lear serait la victime, ne peut-on pas émettre l'hypothèse que cet enfant ne serait autre que Lear lui-même ? Cela rejoindrait alors la remarque du fou évoquée précédemment, dans laquelle il reproche à Lear d'avoir été vieux avant d'avoir été raisonnable. Le roi serait alors un enfant, puéril et irréfléchi, dont le caprice d'échanger son royaume contre une déclaration d'amour de ses filles, a fragilisé son statut de père. Si ses aînées semblent alors les « mégères » de l'histoire, c'est surtout car elles sont la manifestation de cette brèche ouverte dans Lear-père.

[58] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p153, Acte IV Scène 7
[59] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p223, Acte IV Scène 7
[60] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p153, Acte IV Scène 7

Une autre hypothèse serait de porter la parole de Cordélia à un plan plus général, mettant en évidence que les pères de cette pièce (Lear et Gloucester) sont systématiquement victimes de leur enfant. Pour que cette proposition soit viable, il faut alors l'adjoindre à l'idée d'un monde en bouleversement qui fait place aux nouvelles générations et laisse les plus vieux derrière lui.

Lear est donc déterminé par sa parole discordante qui le définit comme personnage vacillant, duel. Il n'est alors pas étonnant de remarquer que les groupes dont il est le représentant sont dans le même mouvement séparés : le royaume dont il est le souverain est divisé, la famille dont il est le père éclate et ses enfants deviennent rivaux voir ennemis.

b. Ordre social et déstructuration

Le roi Lear est le personnage central de la pièce : outre que c'est lui qui lui donne son nom, il est roi du royaume qui se morcelle, père de la famille qui implose. Il est le représentant de ces groupes, au sens fort du terme : en tant que roi, sa parole est ce qui fédère les habitants du royaume et affirme leur souveraineté. De même, il regroupe autour de sa figure de père ses trois filles. Comme le souligne Anne Larue, le bouleversement de l'identité de Lear n'est pas étranger à l'ébranlement du monde : « Le monde du Roi Lear est un monde renversé, comme l'a montré G. Venet, iconographie à l'appui. L'homme – le Roi – n'est pas innocent quand le monde devient fou. S'il s'abandonne lui-même, comme Henri VI, comme Lear, il porte une lourde responsabilité. » Si la parole de Lear est supposée réunir et porter, il n'est alors pas étonnant que lorsqu'elle se déchire, elle imprime son mouvement à l'ensemble du royaume.

i. Définition de « structure » : Lear impulse-t-il une déstructuration ?

Si l'on utilise le terme de « structure » ici, c'est en l'empruntant à l'ethnologie sociale, et notamment à Claude Lévi-Strauss qui la définit de la façon suivante :

> « Le principe fondamental est que la notion de structure sociale ne se rapporte pas à la réalité empirique, mais aux modèles construits d'après celle-ci. Ainsi apparaît la différence entre deux notions si voisines qu'on les a souvent confondues, je veux dire celle de structure sociale et celle de relations sociales. Les relations sociales sont la matière première employée pour la construction des modèles qui rendent manifeste la structure sociale elle-même. En aucun cas, celle-ci ne saurait donc être ramenée à l'ensemble des relations sociales observables dans une société donnée. »[61]

Une structure sociale se distingue donc d'une relation sociale en ce qu'elle participe à la définition des éléments qui font partie de la structure. Pierre-André Lalande la définit dans ces termes : « Ensemble, système formé de phénomènes ou d'éléments solidaires, tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux ».

Si l'on suppose que le monde de Lear est une structure, c'est-à-dire un tout dont les éléments sont solidaires et ne se définissent que dans et grâce à la relation qu'ils entretiennent avec les autres éléments de cette structure, chacun des personnages participe dans ce qu'il est à la définition des personnages. Ainsi, lorsque Lear renonce à son titre de roi, il bouleverse en fait ce « tout » qu'est son monde, et ébranle la définition des autres personnages. Ainsi, comme le fait remarquer Jean-François Sivadier, « Lear est une histoire de territoires et de corps. De places et d'identités. Le Roi descend du trône et le monde se déplace. »[62]. C'est également le constat que formule Richard Marienstras en affirmant « La tragédie est marquée par une dissolution et une redistribution des identités. »[63]. Dans la mesure où les autres personnages n'étaient ce qu'ils étaient que

[61] Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
[62] Jean-François SIVADIER, *Note d'intention pour la mise en scène du Roi Lear au Théâtre National de Strasbourg*, 2007.
[63] Richard MARIENSTRAS, *Shakespeare au XXIème siècle. Petite introduction aux tragédies,* Paris, Editions de Minuit, 2000, p73.

dans leur relation avec Lear qui était le roi, lorsqu'il renonce à ses attributs royaux, il fait vaciller leur identité et met en branle l'ensemble de la structure.

Dès lors, les lois qui régissait le royaume de Lear, cette structure au sens anthropologique, ne sont plus valables, et vont être bafouées : « Tous les liens craquent et tout ce qu'on appelle le droit divin, naturel ou humain sera violé. Tout l'ordre social s'effritera : le royaume et la famille. »[64].

ii. La division du royaume

Que Lear renonce à la couronne est déjà un élément qui bouleverse le royaume, d'autant que tant qu'il est en vie, aucune succession légale ne peut véritablement émerger. C'est donc un royaume sans souverain qu'il laisse derrière lui, et la proclamation de ses filles comme reines ne résout qu'artificiellement le problème. Mais non content de priver son royaume de représentant, Lear décide en outre de le diviser ; il suscite donc à l'intérieur même d'un groupe commun des antagonismes. Cette problématique politique est mise en évidence par Christian Schiaretti qui choisit d'en faire le fil directeur de sa mise en scène : « Un statu quo politique fragile éclate lorsque la couronne de Lear se brise, que le pays se déchire et que, du même coup, la pièce éclate dans ses enjeux, dans ses intrigues, chacun partant conquérir ce qu'il pense être son droit au pouvoir. »[65]. Cet éclatement met en danger le monde de Lear, car, comme le fait remarquer James Dauphiné, « Il est clair que pour Shakespeare le salut d'un royaume réside dans la reconnaissance du bien-fondé de la hiérarchie sociale garant de paix. »[66]. Autrement dit, l'inversion de cette hiérarchie par Lear qui remet le pouvoir à des personnages qui devraient lui être subordonnés est un véritable écueil pour son royaume.

---

[64] Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, Editions Payot.

[65] Christian SCHIARETTI, « Sur notre Lear », *Dossier d'accompagnement à la mise en scène Le Roi Lear, Shakespeare, au Théâtre National Populaire,* 2014.

[66] James DAUPHINE, *Les structures symboliques dans le théâtre de Shakespeare,* Paris, éd Les Belles Lettres, 1983, p51.

Cet aspect conflictuel et antagoniste est donc l'effet spectaculaire de la parole discordante de Lear qui ébranle son royaume, tout autant que l'ordre familial.

iii. Bouleversement familial

L'implosion familiale était déjà en germes lorsque Lear plaçait ses filles en position de sujet ; elle l'est d'autant plus quand Goneril et Régane se voient confier la tête de deux royaumes potentiellement rivaux. Si le reniement de Cordélia est la rupture familiale la plus évidente et la plus spectaculaire, l'instauration d'une concurrence entre les deux aînées survient également, et de façon perfide, parce qu'elle se révèlera dans le temps, au moment où les deux sœurs voudront faire d'Edmond leur mari et le représentant de leurs royaumes respectifs. Par ailleurs, cet antagonisme rejoint les enjeux guerriers que Schiaretti voyait à la découpe du royaume, dans la mesure où l'explosion de la cellule familiale entraînera dans son mouvement les « clans » qui en sont nés.

Outre cette opposition, l'ordre familial est également bouleversé dans la relation de Lear à ses filles (et non seulement dans la relation entre ses filles). Cette relation est faussée, non seulement lorsque Lear la contraint dans un carcan de formalité, mais aussi lorsqu'il se place en situation de dépendance à leur égard, prévoyant d'aller vivre chez l'une puis chez l'autre comme un invité. Albany met Goneril en garde contre cette relation pervertie dans la scène 2 de l'acte IV : « Une nature qui outrage son origine ne saurait être retenue par aucun frein. La branche qui se détache elle-même du tronc nourricier doit forcément se flétrir et servir à un usage mortel. »[67]. La métaphore est intéressante, on pourrait même dire prophétique dans la mesure où les ambitions de Goneril s'épuiseront assez vite et la condamneront à la mort, et où Lear mourra éreinté par la rage de se voir rejeté par ses filles. Pourtant, si on reprend l'image d'Albany, la branche s'est-elle vraiment détachée du tronc elle-même ? N'est-ce pas Lear lui-même qui est à l'origine du rejet de ses filles ?

[67] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p207, Acte IV Scène 2

Lear, par sa parole et par son geste, a faussé la relation avec ses filles. Si l'on résonne en termes de structures, il a donc mis en branle l'identité de ses filles qui se définit entre autres dans cette relation père-fille altérée. Lear est fautif, mais Goneril n'en est pas moins responsable, car elle et sa sœur ont joué le jeu vicié de la parole hypocrite là où Cordélia se refusait à parler. Si la troisième fille a brisé une convention théâtrale, s'interdisant dès lors d'avoir une existence sur scène, les deux aînées sont coupables d'avoir participé au « complot » dans lequel la parole de Lear est venue ébranler le monde, coupables d'avoir donné l'occasion à Lear de parler et de déchirer son royaume. Rappelons-le, elles ont toutes deux acceptées d'être reine d'un morceau de royaume. Si Lear a initié le mouvement de rupture, Goneril et Régane l'ont achevé en acceptant le partage du royaume et en ne revendiquant pas la relation filiale que leur père était en train de bafouer.

c. Un monde bouleversé ou en bouleversement ?

i. Définir le monde de Lear

Commençons par noter qu'on entendra ici monde au sens d'univers, de cosmos, d'unité spatio-temporelle dans laquelle évoluent des êtres vivants. Pour définir le monde de Lear, il convient de souligner qu'il n'existe que par ce qu'on en sait ; autrement dit, l'intégralité du monde est contenue dans la pièce et dans ce qu'on nous en dit. Pas besoin d'imaginer d'autres royaumes qui auraient peut-être un autre fonctionnement, d'autres landes désertiques où viendraient se perdre d'autres vieillards ; tout est là, dans les cinq actes de la pièce. Si le monde du *Roi Lear* est une entité supérieure au royaume du vieux roi, si, conceptuellement, il englobe et dépasse ce royaume, ils sont dans les faits relativement proches, dans la mesure où on ne sait rien d'autre du monde de Lear que ce qu'on sait de son royaume. Sans doute qu'ils sont alors assimilables dans leur fonctionnement.

Maintenant que cette idée de « monde » et les rapports qu'il entretient avec le royaume de Lear – et donc avec les personnages – sont explicités, surgit une question : si

la parole de Lear disloque son royaume et sa famille, ébranle-t-elle également son monde ? Ingmar Bergman semble répondre à cette question par la positive lorsqu'il affirme dans *Laterna Magica* : « D'abord, tout est en ordre et une seconde plus tard, le monde s'écroule, c'est le chaos, la catastrophe d'une vie. »[68]. L'auteur inclut dans le même mouvement le bouleversement du monde et le cataclysme qui ravage le personnage de Lear, semblant les considérer tous deux comme des effets de la scène d'exposition. Pourtant, ne peut-on pas supposer que l'ébranlement du monde préexiste à la parole bouleversée de Lear, voire qu'elle en est l'origine ?

ii. Un monde en changement

Lorsqu'Edgar, témoin de sa propre misère, du rejet de Lear et de la violence faite à son père, s'exclame à l'acte IV scène 1 « Monde, monde, ô monde ! Il faut donc que d'étranges vicissitudes te rendent odieux, pour que la vie se résigne à la destruction ! »[69], il semble supposer qu'une malédiction s'est abattue sur leur monde, dont ces trois infortunes sont la conséquence. Il y aurait alors une prédestination du monde à un sort désastreux, ou du moins à un changement radical qui mettrait les personnages à rude épreuve. La remarque que Gloucester formule à peu près au même moment pourrait rejoindre cette hypothèse : « Je n'ai pas de chemin, je n'ai donc pas besoin d'yeux. Je suis tombé quand j'y voyais. »[70]. Si l'on reprend la métaphore de l'aveuglement précédemment développée, Gloucester serait donc un de ces personnages âgés qui n'ont pas vu venir un bouleversement du monde, une modification de ses règles, et qui se retrouveraient donc perdus devant ce « nouveau » monde, sans en connaître les codes, sans savoir quelle direction prendre, et pour qui leurs yeux, qui n'ont pas vu venir ce changement, seraient donc inutiles. Dans cette hypothèse, le monde serait donc en train de se renouveler, en laissant derrière lui les personnages incapables de comprendre ce changement, « dépassés ».

[68] Ingmar BERGMAN, *Laterna Magica*, Gallimard, Folio.

[69] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p203, Acte IV Scène 1

[70] *Ibid*., p203, Acte IV Scène 1

iii. Shakespeare et le bouleversement du monde

Il convient tout d'abord de rappeler l'importance de la notion de cosmos chez Shakespeare, comme le note James Dauphiné : « Le concept même de cosmos ne signifie plus aujourd'hui « monde harmonieux ». Or, pour Shakespeare, cette notion était encore fondamentale, de sorte que (…) ses tragédies et romances s'inscrivent pleinement dans une atmosphère où le cosmos et ses signes prémonitoires tiennent une place de choix. »[71]. Le cosmos de Shakespeare est un monde fermé, où l'ordre et la hiérarchie sont essentiels, et où chaque individu ne trouve sa place qu'au sein de cette organisation qui définit dans le même mouvement ce qu'il est. Pourtant, au moment même où Shakespeare écrit, cet univers comme totalité hiérarchique dans laquelle l'humain vient trouver sa place, est en train de se fissurer, comme le souligne Yves Bonnefoy dans son article « Readiness, ripeness. *Hamlet, Roi Lear* » :

> « « Avant » - c'est quand une pensée du tout, de l'unité, et de celle-ci comme vie, comme présence, réglait tous les rapports qu'on pouvait entretenir avec les réalités particulières. Chacune faisait partie d'un ordre, précisément défini, qui faisait d'elle à son tour une présence, une sorte d'âme éveillée à soi et au monde parmi les autres douées de la même vie, et lui assurait un sens dont il n'y avait pas à douter. La conséquence la plus importante, et heureuse, de ce fait d'un ordre et d'un sens, c'est que la personne humaine, qui se savait un élément de ce monde et s'en croyait parfois même le centre, n'avait pas à douter non plus de son être propre, de sa qualité d'absolu. Quels que fussent les hauts et les bas de son existence, où intervenait le hasard, elle pouvait et devait en distinguer son essence, qui préservait une étincelle divine : c'est tout l'enseignement du christianisme du Moyen Âge et de sa théologie du salut. Mais un jour vint où la technique et les sciences commencèrent à repérer, dans ce qui du coup devint objet, simplement, des caractères qui ne s'intégraient pas aux structures de sens traditionnelles. L'ordre se fragmenta, la terre des signes et des promesses se retrouva la nature, la vie matière, le rapport de la personne à soi une énigme, et le destin une solitude. »[72]

Cet avant-après que Bonnefoy introduit dans cet article transparaît dans les deux œuvres que le critique a d'ailleurs étudiées et qui donnent leur nom à l'article : *Hamlet* et *Le Roi Lear*. Dans ces deux pièces, le bouleversement du monde est une thématique

[71] James DAUPHINE, *Les structures symboliques dans le théâtre de Shakespeare,* Paris, éd Les Belles Lettres, 1983, p19.

[72] Yves BONNEFOY, « *Readiness, Ripeness* : Hamlet, Lear », *Théâtre et Poésie. Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, 1998.

importante, que les personnages principaux pressentent d'ailleurs. On présente parfois Hamlet comme le personnage de l'entre-deux, celui à cheval sur la brèche entre deux mondes : l'un en train de disparaître, l'autre d'advenir. Cette problématique est également présente dans le roi Lear, où un monde ancien chute en même temps que Lear renonce à sa couronne. De fait, comme le fait remarquer Jan Kott, le mouvement de déclin que le vieux roi amorce dans la scène d'exposition est total : « Ce thème de la chute est obstinément développé par Shakespeare et répété pour le moins quatre fois. La chute est tout à la fois physique et spirituelle, corporelle et sociale. »[73]. Il ne s'agit pas seulement du crépuscule du règne de Lear, mais de celui plus global d'un monde en train de se renouveler. La question, sur laquelle on reviendra dans la troisième partie de ce mémoire, est alors de savoir si un autre monde viendra après, et quel est-il ?

iv. Parole et bouleversement du monde

La question que l'on a laissée en suspens précédemment était de savoir si Shakespeare utilisait la parole délirante de Lear comme une image de ce monde déliquescent, ou si elle était au contraire la conséquence de ce bouleversement. Les deux hypothèses sont sans doute valables.

De fait, dès la scène d'exposition, Lear et Gloucester sont les deux personnages les plus âgés de la pièce, deux « mammouths », comme les décrit Strehler, autour desquels s'agitent des personnages plus jeunes. Il y a donc ainsi deux générations représentées dès le début, et entre ces deux générations, une rupture de compréhension, de communication. Lear n'entend pas la protestation de Cordélia à sa juste mesure, Gloucester ne voit pas le complot d'Edmond. Les deux vieux sont des aveugles guidés par des fous, comme le notera Gloucester. Dans ce monde ancien, la parole est un objet de conventions sociales : elle est ritualisée, comme toutes les relations sociales. La société est hiérarchisée, chaque personnage a une place attribuée, et pour qu'Edmond puisse parler à Kent dans la première scène, il faut que Gloucester l'ait introduit. C'est un monde figé, protocolaire, où l'individu n'existe qu'en relation avec les autres.

[73] Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, Editions Payot.

Et puis il y a Cordélia qui fait voler en éclat le rituel ancestral. A travers son silence, elle manifeste le caractère archaïque de l'autorité de Lear ; si elle n'est pas à même de l'exprimer, elle porte néanmoins dans la première scène l'idée d'un monde sur le déclin et l'existence *in potentia* d'un nouveau monde. Mais Cordélia est rejetée ; il n'y a pas encore de place pour l'émergence d'un nouvel ordre. Cependant, la cadette a déjà rompu le protocole, elle a déjà mis en branle l'ancienne hiérarchie.

Son départ ouvre un entre-deux, au sens d'intervalle entre les deux bornes que constituent la scène d'exposition et le dernier acte – autrement dit la rupture du protocole par Cordélia et son retour – et au sens de brèche entre deux espaces inversés. Mais comment définir ces espaces et l'expérience que Lear va y faire ?

II. Création de deux espaces inversés

a. Définitions et hypothèse de l'espace inversé

i. Définition d'espace

Avant toute chose, il convient de préciser le terme « espace » auquel nous allons nous référer ici. Dans le Dictionnaire culturel en langue française, la définition qui se rapproche le plus de ce qu'on entend est la suivante : «Milieu abstrait comparé à l'espace. « *espace littéraire* » (Maurice Blanchot), « *espace du dedans* » (H. Michaud) »[74]. On admettra qu'elle reste assez vague. De fait, il est relativement difficile de définir la notion d'espace en littérature – Maurice Blanchot lui-même ne donne pas de définition précise de son « espace littéraire » - et dire que notre espace se rapproche de celui de Blanchot est insuffisant.

Pour donner une définition un peu plus précise, disons que notre espace est un lieu, un intervalle, une dimension dans laquelle s'applique des lois (physiques, poétiques, géographiques, sociales…) propres. Il y a l'idée d'une expérience énigmatique, qui, si on arrivait à la résoudre, nous donnerait le principe particulier régissant cet espace.

ii. Qu'est-ce que l'envers ?

Encore une fois, on s'est penché sur les multiples définitions que donne le Dictionnaire culturel de la langue française pour retenir les trois suivantes :

- « I.3 (n.m.) Aspect d'une chose opposé à celui qui devrait être vu
- I. 4 (n.m.) Face opposée mais inséparable
- II.3 (*à l'envers*, loc) Dans un sens inhabituel, dans le mauvais sens. »[75]

[74] *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, Paris, 2005.
[75] Ibid.

Ces définitions nous permettent donc de définir l'« envers » tel qu'il est l'opposé de l'endroit, mais en y étant intimement lié, et tel qu'il n'est pas dans le sens inhabituel, qu'il *devrait* être dans l'autre sens. Il y a donc une idée de contraire à la norme, dont il est néanmoins inséparable.

L'espace de l'envers serait donc un intervalle où les règles du monde de Lear seraient inversées, où l'autorité et les certitudes établies seraient remises en question, où les paroles habituellement inaudibles deviendraient audibles ; un peu comme l'impression en négatif d'une photo qu'on aurait prise du monde de Lear.

iii. Hypothèse des deux espaces inversés

L'hypothèse que l'on pose ici est donc que la parole duelle de Lear a ouvert une brèche dans son monde, créant deux espaces distincts, deux microcosmes dans lesquels les règles de « jeu » ne sont pas identiques. Dans un de ces espaces, le geste de la scène d'exposition a conféré l'autorité à Goneril et Régane, Lear n'étant plus que leur père, un vieillard dont la raison s'égare, accompagné de son bouffon et d'un serviteur bagarreur. Dans l'autre espace, Lear est encore considéré comme souverain, il a encore de la « majesté » comme le remarque Kent dans l'acte I scène 4. Dans cet espace-là, la voix de la sagesse est portée par Kent, et peut-être même par Edgar que Lear appelle son « philosophe », tandis que dans le premier c'est Régane, recommandant à Lear de se réconcilier avec Goneril, qui serait de bon conseil. Ces deux espaces sont à l'image des deux répliques ci-dessous :

« Voici l'endroit, monseigneur. Entrez, mon cher suzerain. »[76]

« Père, je vous en prie ! Vous êtes la faiblesse, ayez-en le maintien ! »[77]

Dans la première réplique, Kent traite encore Lear avec déférence, lui accordant toujours le titre de souverain et l'invitant à se mettre à l'abri dans la hutte d'Edgar ; dans

[76] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p98, Acte III Scène 4

[77] *Ibid*., p82, Acte II Scène 4

la seconde, Régane joue le jeu d'une parole a priori respectueuse, mais dont le fond rappelle en fait à Lear qu'il n'est qu'un vieillard supposé se plier aux ordres de ses filles.

Peut-être n'est-il pas anodin d'ajouter que le premier espace s'ouvre dans des lieux clos (l'intérieur des châteaux principalement), alors que le second affleure dans des étendues ouvertes, extérieures (la lande, la campagne).

Cette hypothèse des espaces permet alors de rejoindre le constat suivant que formule Anne Larue : « Loin de traduire égarement et aliénation, [le délire] offre une structure extrêmement solide, tant sur le plan de l'expression que sur celui des représentations. Si l'on y regarde de plus près, on peut même remarquer que le délire, non content d'exprimer la logique cachée des choses de ce monde, participe de la structure profonde de la pièce. »[78]. Le délire – ou la parole délirante – est poétique au sens étymologique du terme, c'est-à-dire créateur ; il fait advenir ce qu'il invoque. Il n'est dès lors pas étonnant que la parole double de Lear, cette parole déchirée entre garder le titre de roi et remettre le gouvernement à ses filles, engendre dans sa rupture deux espaces distincts.

b. L'inversion des repères

Dans le second espace, celui où Lear est encore majesté et où ses compagnons sont des condisciples avertis, les repères habituels semblent inversés ; de fait, diverses répliques laissent entendre que ce qui était noble, juste et sage dans le monde de Lear est ici abject, délictueux et insensé, et vice-versa. A deux reprises, à l'acte I scène 4 et à l'acte III scène 2, le Fou remet en cause la position du sage vis-à-vis du fou, laissant planer le doute sur lequel des deux est vraiment réfléchi :

« Jamais les fous n'ont eu moins de chance
Car les sages sont fous à lier

[78] Anne LARUE, Délire et tragédie, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

Aujourd'hui, et ils se torturent
Les méninges… pour les singer. »[79]

« KENT. — Qui est là ?
LE FOU. — Morbleu, une majesté et une braguette, c'est-à-dire un sage et un fou. »[80]

Dans ces deux antithèses, le Fou associe ce qu'il y a de plus solennel avec ce qu'il y a de plus trivial, la raison avec la déraison, sans distinguer laquelle des deux figures – la majesté ou la braguette – est effectivement sage ou folle. Plus encore, de qui parle-t-il lorsqu'il répond à la question de Kent ? Est-il en train de signifier sa présence accompagnée de celle de Lear, ou l'antithèse fait-elle uniquement référence à Lear ? Le fou le présenterait alors comme double et complètement divergent, ce qui n'est pas incohérent si l'on se souvient que c'est la parole contradictoire de Lear qui a ouvert les deux espaces. Lear se tiendrait alors dans les deux espaces à la fois, ou mieux, sur la brèche entre ces deux espaces distincts.

Un peu plus loin dans l'œuvre, Cordélia indique à Kent avoir vu son père avec une couronne, mais d'une tout autre nature que l'ornement royal : « Il était couronné d'âcre fumerette, de sanves et de cigüe, d'orties, de fleur de coucou, et d'ivraie, et de toutes ces herbes vaines qui poussent dans le blé qui nous nourrit. »[81]. Il n'est pas anodin de noter que cette couronne est l'inverse exact du symbole royal : là où le souverain est supposé protéger et subvenir aux besoins de son peuple, le diadème de Lear est composé de fleurs qui, loin d'être nobles et gracieuses, sont parfaitement inutiles. Ce second espace où les repères sont inversés est à l'image de cette couronne de fleurs : composé d'herbes qui poussent à côté du blé, de ce qu'on juge habituellement valorisant, mais qui restent dans la conception première parfaitement vaines ; des fleurs qu'on croit stériles et qui deviennent dans cet espace inversé une couronne.

[79] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p43, Acte I Scène 4

[80] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p186, Acte III Scène 2

[81] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p135, Acte IV Scène 4

A peu près au même moment dans l'œuvre, Lear lui-même évoque cette inversion des repères, en faisant remarquer à Gloucester que le monde est en train de changer, et que la norme historiquement établie peut être remise en cause. Les deux éléments importants dans cet extrait sont d'une part que cette remise en cause est faite au hasard, selon une comptine qui laisse au sort le soin de redéfinir aléatoirement les nouvelles règles. D'autre part, Lear note que cette modification du monde ne passe pas par une redéfinition visuelle mais orale ; Gloucester n'a pas besoin de ses yeux pour voir le changement, ses oreilles lui suffisent. Si elle est orale, cette transformation est ainsi liée à la parole, et donc peut être à la parole de Lear.

« LEAR. – Et pourtant, vous voyez comment va le monde.

GLOUCESTER. – Faute de le voir, je le sens.

LEAR. – Quoi ? Es-tu fou ? A-t-on besoin de ses yeux pour voir comment va le monde ? Regarde avec tes oreilles. Vois ce juge qui invective ce pauvre grand dadais de voleur. Et écoute, que je te dise à l'oreille. Changes-les de place et, am-stram-gram, qui sera le juge, qui le voleur ? »[82]

Ainsi, la parole de Lear lors de la scène d'exposition a ouvert une brèche dans son monde, qui fait désormais coexister deux espaces inversés. Ces deux espaces, aussi divergents que les mots du roi, sont néanmoins côte à côte, au point qu'on passe de l'un à l'autre sans presque s'en rendre compte, qu'on hésite toujours à voir dans Lear un souverain et un père outragés, ou un vieillard sénile divaguant. Ces deux espaces impulsent donc dans la pièce une contradiction permanente, comme le remarque Jean-François Sivadier : « Chaque état contient son propre contraire, chaque situation son lot de paradoxes. »[83]. On n'est jamais tout à fait dans le premier espace ou dans le second : où qu'on se situe, l'autre existe toujours *in potentia* et participe à l'incertitude des repères établis, qui pourraient encore changer.

[82] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p146, Acte IV Scène 6

[83] Jean-François SIVADIER, *Note d'intention pour la mise en scène du Roi Lear au Théâtre National de Strasbourg*, 2007.

c. Règles respectives des deux espaces

i. Les deux espaces et la rupture de la compréhension

Le plus surprenant peut-être est de noter que Lear ne maîtrise absolument pas ces deux espaces, pas plus qu'il ne les comprend. Il ne s'explique pas que ses filles lui imposent leurs conditions, pas plus qu'il n'entend la voix de la sagesse dans son bouffon ou chez Kent. Il devine, c'est tout. Il devine que les repères ne sont plus les mêmes, il devine qu'il est en train de devenir fou car incapable de comprendre ce qui se passe, il devine que le choix d'Edgar de se faire Tom est un choix réfléchi (il l'appelle son « philosophe ») mais sans discerner pourquoi. Il est incapable de comprendre pour deux raisons : tout d'abord, parce que c'est lui qui a ouvert cette brèche qui est intrinsèquement liée à ce qu'il est, discordant, mais qu'il est incapable de le voir. Ensuite, parce qu'il n'est tout simplement pas capable de comprendre, de prendre avec lui, lui qui voulait justement se décharger de son royaume pour n'avoir plus d'autre soucis que lui-même, pour exister et être aimé pour lui-même. Incapable donc de prendre du recul sur les conséquences de son acte, lui qui voulait précisément par cet acte se libérer des effets du jeu social.

Les personnages rejetés malgré eux dans un espace où dans l'autre, s'approprient alors les règles de cet espace sans pouvoir entendre celles de son corollaire. Goneril, Régane et Cornouailles pensent que Kent est un serviteur rustre, et Kent présente les filles de Lear comme des mégères. En revanche, ils définissent parfaitement bien les règles de leur espace et jouent même avec ; à peine Kent est-il banni qu'il affirme : « ailleurs est la liberté, et l'exil est ici ! »[84], exprimant bien que l'espace que Lear croit être le sien (et qui ne le sera qu'en partie puisqu'il est déchiré entre les deux espaces) est en fait un lieu clos régi avec autorité par les deux aînées de Lear. De même, un peu plus loin, le Fou fera la remarque suivante, « Oui-da, ce compagnon a banni deux de ses filles et a donné la

[84] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p140, Acte I Scène 1.

bénédiction à la troisième, malgré lui »[85], soulignant l'inversion radicale du sens premier dans cet espace.

ii. Le statut extérieur d'Albany

La question est moins évidente en ce qui concerne Albany. A priori, il lui incombe le gouvernement d'une moitié du royaume de Lear, et donc l'espace lié à l'autorité des deux sœurs. Pourtant, un personnage juste et loyal comme Albany a-t-il sa place dans un lieu dont la loi première est la convoitise et la ruse ? De plus, comme Oswald le met en évidence lorsqu'il rapporte les propos d'Albany à Goneril, son mari voit les actes de Cornouailles, Régane et Goneril comme un envers : « Quand je l'en informai, il me traita d'imbécile Et me dit que j'avais tout mis à l'envers. Ce qu'il devrait le plus haïr, c'est cela qui semble lui plaire. Ce qu'il devrait aimer lui fait horreur. »[86]. A quel espace appartient alors Albany ? Ne serait-il pas en réalité extérieur à la dualité de ces deux espaces, et, comme Edgar qui joue le jeu de la folie pour perdurer dans l'espace de la lande, il jouerait le jeu de la « lucidité » pour survivre entre les sœurs, tout en voyant l'aberration de leurs actes ? Il n'est pas ici anodin de remarquer que ces deux personnages, qui sont restés extérieur à cette division des espaces, sont les seuls encore en vie à la fin de la pièce – avec Kent qui, lui, s'apprête à faire un « voyage ».

[85] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p153, Acte I Scène 4.

[86] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p127, Acte IV Scène 2

III. Nouvel espace où entendre les paroles inaudibles

Ces deux espaces naissent donc de la fracture interne à la parole de Lear, et se définissent en négatif l'un par rapport à l'autre. Il n'est alors pas étonnant de remarquer que les mêmes paroles ne s'expriment pas dans les deux espaces, et que celles qui sont audibles dans l'un sont souvent tues dans l'autre.

a. Perversion de la parole dans le monde « à l'endroit »

On l'a déjà relevé, la parole est pervertie dans la scène d'exposition, qu'il s'agisse de la parole ambivalente de Lear, ou du rituel hypocrite auquel les deux aînées prennent part. C'est une parole mensongère, qui a perdu son intégrité et qui, paradoxalement, est critiquée par Lear dans la suite de l'œuvre : « Et tremble, misérable, à te briser, toi qui, sous les dehors du bien, as machiné contre une vie. »[87]. Si le fait d'avoir œuvré contre quelqu'un est répréhensible, Lear condamne encore davantage celui qui, pour son acte, a fait semblant, a pris une apparence trompeuse. Le mensonge semble ici un crime qui doit être puni ; on peut remarquer que la punition évoquée par Lear n'est autre que la fracture, le fait de se briser, comme si Lear appelait celui qui a menti, qui a disloqué sa parole, à subir le même sort qu'elle.

Pourtant, c'est bien lui qui convoquait à l'origine une parole protocolaire sur scène, parole condamnée par l'hypocrisie sociale qu'elle porte. Noyé sous cette langue du paraître, il n'avait pas entendu les mots de Cordélia, que Schiaretti définit comme un « déclaration d'amour privée inaudible dans les circonstances politiques publiques »[88]. Il n'y avait pas de place dans ce brouhaha verbal pour une parole franche, comme le fait remarquer Cordélia qui n'a d'autre choix que de garder le silence :

[87] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p95, Acte III Scène 2

[88] Christian SCHIARETTI, « Sur notre Lear », *Dossier d'accompagnement à la mise en scène Le Roi Lear, Shakespeare, au Théâtre National Populaire*, 2014.

« Cordélia, *à part* – Que pourra faire Cordélia ? Aimer et se taire. »[89]

Henri Fluchère souligne alors que le délire de Lear est fondamentalement lié à cette corruption de la parole, qui se heurte à la spontanéité et la véridicité de l'amour : « On peut aller plus loin encore dans l'exploitation des ravages de la déraison. Dans *Le Roi Lear*, elle atteint la démesure, qu'il s'agisse du royaume, de la famille, ou des destinées individuelles. Le jugement est aveuglé au départ par le mensonge et l'hypocrisie, et c'est l'erreur initiale, qui bouleverse les rapports et les proportions, et fait basculer le monde dans l'horreur et la folie. Pourtant, dans la confusion générale, sous les assauts implacables des tentations du désespoir, au cœur même des disjonctions qui ruinent l'âme, subsiste la pureté de l'amour. L'agonie extatique de Lear est l'aveu d'un échec fondamental, et faut-il donc être écartelé sur une roue de feu pour reconnaître, précisément, l'incorruptibilité de l'amour ? »[90]. Il faudra donc attendre la fin de la pièce et le basculement vers un autre espace pour que Cordélia puisse faire entendre cette parole inaudible dans le carcan corrompu de bienséance de la première scène.

Si les mots étaient dès l'origine pervertis, de quelle parole héritent donc les deux espaces qui naissent de cette brèche dans la parole initiale ? Dans l'espace clos – comme on va désormais appeler l'espace régi par l'autorité de Régane et Goneril, où Lear est un vieillard – la parole semble avoir une valeur de domination, comme en témoigne cette réplique de Goneril : « Je voudrais en tirer prétexte pour lui dire ses vérités. »[91]. Goneril parle pour affirmer son pouvoir contre celui de son père, elle utilise les mots comme instrument de puissance, pour qu'ils lui confèrent l'ascendant. Une autre remarque que l'on peut faire sur cette réplique est le pluriel du mot « vérité », propre à la traduction de Bonnefoy. Peut-il y avoir plusieurs vérités ? Quelles seraient-elles alors ? Le mot est en fait utilisé ici dans son sens figuré, au sein de l'expression « dire ses vérités », et cela n'est pas anodin : la vérité n'intéresse pas Goneril, elle n'utilise pas les mots comme conquête de sincérité ou de pureté, mais comme conquête de domination.

[89] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p137, Acte I Scène 1.
[90] *Dictionnaire du Théâtre*, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1998.
[91] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p35, Acte I Scène 3

Si la vérité ou l'authenticité n'ont pas leur place dans cet espace-là, quel endroit trouvent-elles donc pour s'exprimer ?

b. Vérité marginalisée car insolente

Si la scène d'exposition est aussi protocolaire et interdit toute expression de ce qui n'est pas « prévu », aucun possible surgissement du spontané, donc de la vérité, c'est parce qu'on se méfie de la vérité : elle est imprévisible, insolente, indécente, parfois même douloureuse. Nulle place donc pour elle dans un monde dont on ne veut pas remettre en question l'équilibre fragile. Quand elle n'est pas tue, elle est donc rejetée, marginalisée, comme le rappelle le Fou à plusieurs reprises :

> « LE FOU. – La vérité est une chienne qui se relègue au chenil : on la chasse à coups de fouet, tandis que la braque grande dame peut s'étaler au coin du feu et puer.
> LEAR. – Sarcasme cruellement amer pour moi ! »[92]

Lear lui répond en lui faisant remarquer que sa remarque est encore une fois douloureuse pour lui, non seulement parce qu'encore une fois elle est vrai, mais également parce qu'il lui est désagréable d'admettre que son règne s'appuyait sur l'apparence hypocrite en rejetant la vérité. A la page suivante, le Fou se désole de ne pas savoir mentir :

> « KENT. – Ceci n'est pas folie entière, monseigneur.
> (…)
> LEAR. – Depuis quand, maraud, êtes-vous tant en veine de chansons ?
> LE FOU. – Eh bien ! m'n oncle, c'est depuis que tu t'es fait l'enfant de tes filles ; car, le jour où tu leur as livré la verge en mettant bas tes culottes, (Chantant.)
> Soudain elles ont pleuré de joie,
> Et moi j'ai chanté de douleur,
> À voir un roi jouer à cligne-musette,
> Et se mettre parmi les fous !

[92] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p154, Acte I Scène 4.

Je t'en prie, m'n oncle, trouve un précepteur qui enseigne à ton fou à mentir ; je voudrais bien apprendre à mentir. »[93]

Après avoir une fois de plus fait une remarque avertie à Lear sous la forme d'une chansonnette, il demande à Lear qu'on lui apprenne à mentir, comme on apprendrait à lire et à écrire. Il n'est pas anodin de noter qu'il sollicite pour cela un précepteur, autrement dit une personne qui apprend les règles de bonne conduite. L'apprentissage du mensonge est assimilé à un apprentissage de la bienséance : pour faire partie de la société, il faut savoir jouer le jeu de la parole fausse ; la vérité est, elle, repoussée aux marges.

Ce caractère désagréable de la vérité est également souligné par Cornouailles lorsqu'il fait remarquer avec cynisme que la vertu dont Kent se revendique en étant intègre, à la différence d'Oswald, est en réalité un défaut handicapant : « Il ne saurait flatter, lui !… c'est une âme honnête et franche ! il faut qu'il dise la vérité : si elle est bien reçue, tant mieux ; sinon, n'accusez que son franc parler. »[94]. L'honnêteté et la franchise n'ont donc de place qu'en dehors de la société, en dehors d'un langage courtois et distingué.

c. Fou comme humain dans son essence même

Comme le fou, la vérité est donc repoussée aux marges de la société ; ils ont en commun de ne pas jouer le jeu social du mensonge et de l'hypocrisie et de n'avoir donc pas de place dans un monde civilisé. De fait, le fou ne se plie pas à ces règles sophistiquées de bienséance sociale, et il est, comme le remarque Lear, l'humain dans ce qu'il a de vrai et d'authentique. Ainsi, lorsqu'il rencontre Edgar qui joue le rôle d'un Tom O'Bedlam – c'est-à-dire la figure même de l'aliéné au sens de folie clinique et de marginalisé – il s'exclame : « Toi, tu es la créature même : l'homme au naturel n'est qu'un pauvre animal, nu et bifurqué comme toi. *(Il arrache ses vêtements.)* Loin, loin de

[93] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p155-156, Acte I Scène 4.

[94] *Ibid*., p170, Acte II Scène 2

moi, postiches !… Allons, **soyons vrai** ! »[95]. Edgar, sous les traits de Tom, n'en a que faire des manières sociales ; il est « le fou qui va nu »[96], comme Gloucester l'appellera plus tard, il est avant tout un humain, dans toute sa sincérité et son authenticité.

Dans cet espace à la marge, opposé à l'espace clos de Goneril et Régane, la vérité est de mise et épure tous ses personnages comme le remarque Jan Kott : « Chacun n'est plus que l'ombre de lui-même. Plus qu'un homme. »[97]. Anne Larue fait également ce constat, soulignant que « Le délire trahit tout ce qui remonte ainsi, tout ce qu'on ne peut plus refouler et qui fuse, tout ce qui est ignoblement humain. »[98]. La folie fait donc émerger des personnages profondément humains, dans toute la noblesse comme la bassesse de l'homme. Chacun de ces personnages qui paraissent insensés dans l'autre monde – Lear sénile et délirant, le Bouffon chantant ses répliques sans queue ni tête, Kent démesuré dans sa soi-disant franchise, et Edgar qui joue au fou – ne sont en fait que des humains qui ont renoncé aux codes superflus de la société, et qui ont choisi l'exil comme occasion d'être vrais. Le fou est ainsi le personnage de vérité par excellence.

Alors que la scène d'exposition ne laissait aucune place à la parole sincère libérée de tout carcan, se peut-il que la parole de vérité ne puisse être portée que par le fou, dans cet espace à la marge ?

d. Vérité et folie

i. La vérité n'est audible qu'à travers la parole du fou

Comme le note Anne Larue, la vérité pointe à travers le discours du fou : « Comme Cassandre, Lear ne délire que pour dire l'implacable vérité des choses. (…)

[95] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p192, Acte III Scène 4

[96] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p125, Acte IV Scène 1

[97] Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, Editions Payot.

[98] Anne LARUE, Délire et tragédie, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

Autant dire que le délire tourne alors à l'hyperconscience tragique. Il est une force supérieure de vérité. Le délirant est celui qui se met en marge des conventions sociales, qui jette à la figure de tout un chacun la vérité crue (et cruelle) qu'on ne dit jamais. »[99]. Plus encore, dans un texte comme *Le Roi Lear* où la parole est avant tout convention sociale, la vérité ne peut être portée que par la parole du fou.

Ainsi, un personnage honnête et vrai comme Edgar n'a d'autre choix que de jouer le rôle du fou pour continuer à exister, comme il le fait lui-même remarquer : « Le pauvre Tom ! C'est quelque chose… Edgar n'est plus rien. *(Il sort.)* »[100]. Tom est quelque chose, Tom peut encore parler alors que la parole d'Edgar sera inaudible à l'instar de celle de Cordélia ; la parole vraie, qui exprime ses sentiments n'a plus de place dans cet entre-deux qui s'ouvre entre la scène d'exposition et le dernier acte. Pour « parler vrai », il faut désormais « parler fou », et Edgar doit jouer au fou pour continuer à porter sa parole sur scène.

ii. Parole folle et vérité de l'être

De même, dès lors que Lear abandonne le carcan d'un langage contraint socialement, il laisse s'exprimer ses émotions – on pense par exemple à l'acte II scène 4 où il tente de retenir ses larmes devant la froideur de Goneril – et redevient plus humain, plus vrai ; c'est aussi à ce moment-là qu'il se met à délirer et à formuler, dans son délire, des observations pertinentes comme le remarque Edgar : « Oh ! mélange de bon sens et d'extravagance ! La raison dans la folie ! »[101]. Cette parole renversée, bouleversée, l'amène paradoxalement plus proche de la vérité ; Barthes fait un constat similaire à propos de la littérature dont la subversion libère une « énergie profonde » :

> « Il semble que l'intérêt que l'on porte au langage soit toujours ambigu et que cette ambiguïté soit reconnue et consacrée par le mythe même qui fait du langage « la meilleure et la pire des choses » (peut-être en raison des liens étroits du langage et de la névrose). En littérature, particulièrement, toute subversion du langage se confond

[99] Anne LARUE, Délire et tragédie, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.
[100] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p173, Acte II Scène 3
[101] *Ibid*., p218, Acte IV Scène 6

contradictoirement avec une exaltation du langage, car se soulever contre le langage au moyen du langage même, ce n'est jamais que prétendre libérer un langage « second », qui serait l'énergie profonde, « anormale » (soustraite aux normes) de la parole; aussi les destructions du langage ont souvent quelque chose de somptueux. »[102]

La parole disloquée de Lear ferait donc émerger une seconde parole à travers laquelle s'exprimerait l'être profond. Il fait l'expérience de la rudesse de la vérité, à la fois à travers les conditions ingrates de son isolement et la voix de ses condisciples, et semble alors enfin comprendre le monde. Lui dont son fou se plaignait qu'il ait été vieux avant d'être sage, semble tirer de sa propre folie et des personnages fous qui l'entourent une véritable leçon de sagesse, comme le titre de « philosophe » qu'il attribue à Edgar pourrait le faire penser. Mais si Lear passe, lui, par un épisode de véritable folie qui lui donne ainsi accès à la vérité, que dire alors de son fou qui ne fait que jouer un rôle, celui du bouffon ?

iii. Figure du bouffon

Parmi tous les personnages, le Fou a un statut un peu particulier : déjà parce qu'il n'est pas présent tout au long de l'œuvre, ensuite parce qu'il ne semble pas affecté par les événements. C'est une figure davantage qu'un personnage, comme le remarque Giorgio Strehler : « C'est une *entité* physique, morale et « mimique » qui a sa *fonction*. Une fonction de contrepoint, de commentaire, de démystification, etc. »[103]. S'il évoque ici le rôle de commentaire, d'explication qui pourrait rappeler le chœur antique, la présence du fou est cependant plus impétueuse : il est en réelle interaction avec Lear, à qui il donne la réplique, une réplique un peu décalée mais toujours éclatante de vérité. Notre hypothèse est que si la parole de Lear est à l'origine des deux espaces divergents, c'est le fou qui permet à Lear « d'explorer » l'espace inversé. Il est le personnage phare de cet espace de l'envers, lui qui à travers ses chansonnettes triviales aligne les remarques pertinentes, et maîtrises les clés de cet espace, comme le suggère sa toute dernière réplique, « Et à midi,

[102] Barthes, « Littérature et signification », *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964
[103] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

j'irai me coucher »[104] qui est, selon Strehler, « une épitaphe de toute façon, pour le rôle, la figure. »[105]. Si cette phrase dans laquelle le Fou annonce un acte parfaitement inversé (aller dormir à midi plutôt qu'à minuit) résume son statut, on peut affirmer qu'il est le personnage de l'envers par excellence.

Cela rejoint l'analyse que Bakhtine livre de la figure du fou dans son *Esthétique et théorie du roman,* en ce que, pour le théoricien, le bouffon crée autour de lui un « micro-monde » avec ses règles spécifiques :

> « Le fripon, le bouffon et le sot créent autour d'eux des micro-mondes et des chronotopes spéciaux. (…) 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 sur la place publique ; deuxièmement (ce qui évidemment découle de ce qui précède), 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, (rattaché encore à ce qui précède), leur existence semble n'être que le reflet d'une autre, reflet indirect de surcroît. Ils sont les baladins 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 entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. (…) 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 au-dehors. »[106]

Le fou vit donc « au-dehors » ; il est extérieur aux bouleversements qui affectent Lear et ne s'en préoccupe que pour les commenter. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il

[104] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p111, Acte III Scène 6

[105] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

[106] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

apparaisse précisément après la scène d'exposition, au moment où la parole de Lear a mis en branle le monde sans que lui-même le comprenne, et a créé un espace d'envers où la parole du fou a sa place par excellence.

De fait, il apparaît après la scène d'exposition, pour disparaître à la fin de l'acte IV, c'est-à-dire qu'il rentre sur scène au moment où Cordélia en est rejetée, et en sort quand elle y revient. Si l'hypothèse que cette coïncidence est en fait la conséquence d'un même comédien jouant les deux rôles dans la création initiale est largement répandue, il en résulte néanmoins que le Fou semble être une sorte « d'envers » de Cordélia, une sorte de substitut dont le rôle est intrinsèquement lié à la cadette de Lear, sans être parfaitement similaire. Pour sa part, Giorgio Strehler en fait l'interprétation suivante :

> « Selon moi, la vérité la plus secrète est la suivante : le Fou, c'est la persistance d'un bien qui a été chassé. Il y a dans ses rapports avec Lear une profonde et inexprimable constance de sentiments, de complicité et même de « tendresse ». Et comme le « bien » était représenté, pour nous, par Cordélia, chassée, et par Kent, chassé lui aussi, voilà que le Fou remplace ce « bien » d'une autre façon. C'est le bien qui est resté, le rapport humain qui est resté et restera. La persistance justement. »[107]

Cette proposition nous intéresse en ce qu'elle fait se rejoindre Cordélia et le Fou dans le champ affectif, champ qui avait justement bouleversé la première scène : ces sentiments, que Cordélia revendique comme sa « vérité » en contraste avec l'hypocrisie de ses sœurs, mais qu'elle n'a pas su exprimer, mettent en branle la parole hypocrite de Lear, et les bases artificielles sur lesquelles repose le monde. Dès lors, si Cordélia a été chassée, il faudra tout de même que Lear fasse l'expérience de ces sentiments, de cette vérité d'être qui, en raison du carcan social que Lear met en place dans la scène d'exposition, ne peut être faite que dans la folie : c'est donc au fou que revient cette « mission », emmener Lear expérimenter la spontanéité et la pureté du ressenti dans l'espace de la folie.

Son rôle serait alors d'accompagner Lear dans cet espace inversé, de lui faire entendre sa parole « folle » qui est avant tout parole de vérité, de lui donner accès à cette

[107] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

vérité. Dans ses notes de mises en scène, Giorgio Strehler fait la remarque suivante : « Il n'y a pas de place pour le Fou après la « folie » de Lear. Et ils n'ont pas tort ceux qui disent que le Fou disparaît quand il « a amené Lear jusqu'à la folie ». Son rôle s'arrête là. (…) On n'a plus besoin de lui mais d'une autre forme d'affection et de présence. C'est-à-dire de Cordélia. »[108]. Si Kent est le personnage loyal, c'est le fou qui introduit de la tendresse et des émotions (on annonce sa venue en soulignant qu'il pleure l'éloignement de sa maîtresse) à l'égard de Lear, lui qui permet au vieux roi de découvrir une parole du ressenti et de vérité. C'est en cela qu'il l'emmène « jusqu'à la folie » ; il l'amène à cet espace de l'envers où Lear peut enfin entendre une parole non corrompue et découvrir la vérité de l'être humain nu, avant de revenir au monde.

e. Retournement

De fait, cet entre-deux de la folie n'est qu'un passage, une expérience que Lear doit réaliser pour refermer la brèche que sa parole a ouverte. Il doit aller découvrir la vérité de ce qu'il est vraiment en dehors de son statut royal et de sa parole de bienséance, il doit aller vivre le sacrifice de la parole folle qui est « cruelle » comme le note Anne Larue ci-dessus (on remarquera que le latin *cruor* dont est issu l'adjectif *cruel* signifie « faire couler le sang sacrificiel »). Si c'est à travers une parole disloquée et par là même menteuse qu'il a ouvert une brèche dans son royaume, c'est également la parole qui lui permettra de la refermer en accédant à la vérité du ressenti. Comme le note Jean-François Sivadier, il lui faudra prendre « les armes d'un poète pour relever le dernier défi qui l'attend avant de mourir : sa rencontre avec lui-même. »[109]. Car seule l'expérience de la vérité lui permettra de retourner au monde et d'en réparer la brèche. Comme une sorte de rituel, ce qu'il a défait avec une parole délirante car menteuse, il le refera également avec la parole, mais une parole porteuse de vérité. Pour Strehler, cette inversion du rituel se produit précisément au moment où Lear se réveille de sa folie :

> « Lear se réveille, ou plutôt, il est *en train* de se réveiller. C'est là que s'est produit le *retournement*, la conquête de la *vérité* qui existe au-delà des choses. Celui qui

[108] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

[109] Jean-François SIVADIER, *Note d'intention pour la mise en scène du* Roi Lear *au Théâtre National de Strasbourg* , 2007.

> parle est encore Lear, mais c'est aussi quelqu'un d'autre ; il parle avec sérénité mais surtout avec une infinie tristesse : lui qui n'a jamais connu la solitude, la tristesse, la contemplation mélancolique de la vie. C'est un monologue lent, calme, serein, si j'ose dire, « d'un autre monde ». »[110]

Cet autre monde que Strehler évoque pourrait alors aussi bien-être la mort que Lear est prêt à accepter maintenant qu'il sait qui il est, que cet autre monde qui est en train de naître des décombres de l'ancien sur lesquels plane sa parole de vérité.

La folie de Lear est donc cette parole qu'il vient porter et entendre dans l'espace de l'envers, et qui n'est autre qu'une parole vraie qui lui redonnera accès à ce qu'il avait marginalisé dans ses rituels protocolaires : la spontanéité et l'honnêteté du sentiment. La folie est donc intrinsèquement liée aux émotions, comme il le fait remarquer à l'acte I scène 4 « Brise-la, cette porte, qui laissa entrer ta folie. *Il se frappe le cœur.* »[111], dans la mesure où ce sont précisément ces émotions qui permettront à Lear de revenir à ce qu'il est en vérité une fois dénudé de sa couronne : un être humain. Si cette parole de vérité permet de refonder le monde sur des bases plus loyales que l'hypocrisie ritualisée de la société de Lear, quelle place ces émotions individuelles auront-elles dans ce monde ?

[110] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

[111] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p47, Acte I Scène 4

QUELLE PAROLE POUR REVENIR GOUVERNER L'APRES ?

De fait, se pose dans cette troisième partie la question du retour à un état stable, et de la définition de cet état. Si tant que Lear gouvernait son royaume, sa parole faisait office de fédérateur et d'expression de l'ordre – tout dépassé et précaire qu'il était devenu, il n'en restait pas moins une organisation sociale – quelle parole pourra redevenir vecteur d'harmonie et de cohésion après l'entre-deux ?

I. Autorités multiples et instabilité

a. Multiplicité des instances d'autorité et absence d'ordre

Lorsque Lear renonce au gouvernement de son royaume en prétendant conserver le titre de souverain se pose un double problème :

Tout d'abord, qu'est-ce que le titre sans les tâches qui lui incombent ? Qu'est-ce qu'un roi qui ne gouverne pas ? Dans le cas présent, cela pose la question de savoir ce qui confère l'autorité au souverain : est-ce son titre précisément, ou est-ce les actes qui affirment la légitimité ? Dans cette interrogation, c'est toute la distance entre les deux espaces qui se manifeste : la parole de Lear a divisé son autorité en deux, une partie associée au titre, l'autre à l'exercice du pouvoir. Mais peut-il y avoir une autorité divisée ?

Plus encore, au sein même du pouvoir remis entre les mains des deux aînées de Lear apparaît une dissension ; si elles gouvernent chacune une partie de ce qui se prétend encore être un royaume entier, qui dispose donc de l'autorité sur l'ensemble du royaume ? En cas de désaccord, ne risque-t-on pas de voir émerger des instances différentes et rivales ?

Plusieurs répliques tout au long de l'œuvre font référence à l'autorité, sans jamais l'attribuer à la même personne. Ainsi, dès le premier acte, Goneril souligne que Lear a renoncé au pouvoir, et que s'il se réclame encore de l'autorité royale, c'est à tort : « Vieillard imbécile qui voudrait encore exercer l'autorité dont il s'est dépouillé ! » (Goneril)[112]. Pourtant, quelques pages plus loin, Kent affirmera que c'est l'autorité de Lear qui l'amène à lui proposer ses services :

« LEAR. – Qui voudrais-tu servir.
KENT. – Vous.
LEAR. – Me connais-tu, camarade ?
KENT. – Non, monsieur ; mais vous avez dans votre mine quelque chose qui me donne envie de vous appeler maître.
LEAR. – Quoi donc ?
KENT. – L'autorité. »[113]

Dans la traduction de Bonnefoy, le terme « autorité » est remplacé par le terme « majesté », semblant suggérer que l'autorité de Lear serait liée à sa personne, à une noblesse qui émanerait de l'ancien roi.

Cependant, à l'acte II scène 4, Goneril remet à nouveau en cause le jugement et l'autorité de Lear, en imputant cette fois-ci cette remise en cause à la sénilité de Lear. Outre son geste de la première scène, l'âge avancé du roi justifierait donc aux yeux de Goneril que toute autorité leur revienne, à Régane et elle. « Oh ! sire, vous êtes vieux. La nature en vous touche à la limite extrême de sa carrière : vous devriez vous laisser gouverner et mener par quelque discrète tutelle, mieux instruite de votre état que vous-même. » De fait, elles considèrent que cet attribut peut se transmettre sur simple formulation, comme le souligne Régane qui remet son pouvoir entre les mains d'Edmond : « Il a revêtu l'autorité de mon nom et de ma personne. »[114]. Et Edmond de se sentir immédiatement investi de cette tâche de « maintenir l'ordre », lui à qui Albany rappellera qu'il ne le considère que comme un subordonné et non un égal : « Car son grand âge, et plus encore que son titre, sont un aimant qui pourrait attirer l'affection du peuple, et tourner contre nous, qui avons à maintenir l'ordre, les lances des recrues. ».

[112] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p150, Acte I Scène 3.
[113] *Ibid*., p151, Acte I Scène 4.
[114] *Ibid*., p231, Acte V Scène 3

Les instances d'autorité se multiplient donc tout au long de la pièce, accroissant et diversifiant dans le même temps les repères, et semant le chaos. De fait, dès lors qu'il n'y a plus un seul personnage, ou du moins une unité de figures, pour indiquer la règle, le terrain est propice à la confusion et l'instabilité.

b. Etat instable

La brèche que provoque la parole de Lear ouvre un entre-deux incertain : dans cet entre-deux, les instances d'autorité sont multiples et divergentes, les repères sont brouillés, les codes inversés, la parole de vérité est portée par le fou… Toutes les certitudes sur lequel le monde s'appuyait sont remises en questions sans que de nouvelles règles soient proposées. C'est donc un intervalle instable qui s'ouvre après la scène d'exposition.

i. Faillite des certitudes

Dès l'acte I scène 2 – c'est-à-dire dans les échanges qui succèdent directement à la première scène où Cordélia a fait voler en éclat les fondements ancestraux du monde de Lear – Gloucester formule la réplique suivante lorsqu'Edmond lui révèle la « trahison » de son frère : « Je renoncerais à mes biens pour acquérir une certitude ! »[115]. Si Gloucester est enclin à croire Edmond et condamne bien vite Edgar, sur la maigre preuve que constitue une lettre dont il ne connaît même pas l'écriture, cette exclamation introduit quand même une nuance de doute. La première scène a révélé toute l'imprévisibilité du monde : si Cordélia brise le rituel de son père, si Edgar complote contre son père, si les enfants ne confèrent plus à leur père cet éternel respect, les fondements sociaux sont bouleversés, et les évidences qui les accompagnaient également. Plus encore, cette phrase place la constance, la sûreté, au-dessus de la possession matérielle, et souligne à quel point la position d'instabilité dans laquelle le geste de Lear a plongé les personnages, est inconfortable.

[115] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p30, Acte I Scène 2

ii. Incertitude et ébranlement de l'ordre cosmique

Dès lors, cette incertitude qui fait vaciller l'ordre du monde ébranle également l'ordre cosmique, et la nature elle-même. On se souvient que dans la conception élisabéthaine, le monde est un cosmos au sens fort du terme, c'est-à-dire un ordre hiérarchisé où chacun a sa place qui lui permet de se définir : « Depuis le *Timée* de Platon, et encore chez Shakespeare, microcosme ne va pas sans macrocosme. Ainsi, tout acte terrestre entre-t-il en secrète résonnance avec l'univers entier, dont il est l'abrégé, le signe ou la réplique. Le roi Lear présente un exemple frappant de ces relations. Est-il fou ? le monde entier s'embrase d'un orage apocalyptique. »[116] . Dans cette perspective, la stabilité est une préoccupation fondamentale car elle permet à chacun de trouver sa place ; comme le fait remarquer E.M.W. Tylliard, le bouleversement de cet ordre est dès lors une menace considérable.

> « Tout est ordre, et sans ordre rien de stable ou de permanent ne peut exister. (…) Si les Elisabéthains croyaient en un ordre idéal qui aurait animé l'ordre terrestre, ils étaient terrifiés à l'idée que celui-ci puisse être bouleversé, et consternés par les signes visibles qui suggéraient son ébranlement. Ils étaient obsédés par la peur du chaos et l'idée de mutabilité. (…) Pour nous, le mot « chaos » ne signifie guère plus qu'une confusion à grande échelle ; pour les Elisabéthains, cela renvoyait à l'anarchie cosmique qui précéda la création, et à la dissolution générale qui se produirait si la tension de la Providence venait à se relâcher, et amenait la loi de la nature à ne plus fonctionner. »[117]

Le dérèglement de la loi de la nature qui a lieu dans la scène d'exposition met ainsi en branle tout l'ordre du monde, ébranlement qui se manifeste au travers même du désordre et des excès de la nature. Il n'est pas étonnant de remarquer que l'épisode de la tempête a précisément lieu dans cet entre-deux, et qu'elle est, selon les dires du Fou (à

---

[116] Anne LARUE, Délire et tragédie, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

[117] E.M.W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, E.M.W. Tillyard's Literacy Estate and Chatto & Windus, 1952. Traduction par nous, texte original ci-dessous:

> "Everything is order, and without order may be nothing stable or permanent. (…) If the Elizabethans believed in an ideal order animating earthly order, they were terrified lest it should be upset, and appalled by the visible tokens of disorder that suggested its upsetting. They were obsessed by the fear of chaos and the fact of mutability. (…) To us "chaos" means hardly more than confusion on a large scale; to an Elizabethan it meant the cosmic anarchy before creation and the wholesale dissolution that would result if the pressure of Providence relaxed and allowed the law of nature to cease functioning."

l'acte III scènes 2 et 4), liée à la folie. La nuit orageuse, qui s'abat sur l'espace de l'envers et dans laquelle se perdent les personnages, serait donc l'image du bouleversement du cosmos, et conduirait les protagonistes jusqu'à la folie :

« Voilà une nuit qui n'épargne ni sages ni fous. »[118]

« Cette froide nuit nous rendra tous fous et frénétiques. »[119]

« Cette nuit glacée va faire de nous tous des bouffons et des délirants. »[120]

Si la tempête a donc à voir avec la folie, on peut en distinguer deux raisons. Tout d'abord, si l'on reprend la définition précédente de folie qui la désignait comme parole de vérité à travers laquelle Lear est confronté à ce qu'il est de plus humain, l'orage le met donc à l'épreuve et le ramène à sa vulnérabilité d'homme. D'autre part, la tempête est également liée à la folie en ce qu'elle est désordre, tout autant que la parole disloquée de Lear :

« KENT. — Qui est là, par cet affreux temps ?
LE CHEVALIER. — Un homme dont l'âme est aussi tourmentée que le temps.
KENT. — Je vous reconnais. Où est le roi ?
LE CHEVALIER. — En lutte avec les éléments courroucés ; il somme le vent de lancer la terre dans l'Océan, ou d'élever au-dessus du continent les vagues dentelées, en sorte que tout change ou périsse. (…) Il court la tête nue et invoque la destruction. »[121]

A travers cet extrait, un lien s'établit donc entre les tumultes de la nature et l'âme de Lear : la brèche que sa parole a ouverte a engendré un désordre qui affecte l'ensemble du monde. Il n'est pas anodin de noter que Bonnefoy traduit la réplique du chevalier par

[118] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p185, Acte III Scène 2

[119] *Ibid*., p191, Acte III Scène 4

[120] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p101, Acte III Scène 4

[121] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p183, Acte III Scène 1

« Un dont l'esprit est comme cet orage, tout à fait sans repos. »[122] ; l'esprit de Lear – en termes théâtraux, cela revient à dire sa parole – n'est pas reposé, pas appuyé sur des bases solides, il vacille. Les connotations d'instabilité de cette dernière expression établissent un parallèle entre la scène d'exposition qui a fait voler en éclat les fondements du règne de Lear, la parole déchirée de Lear, et les excès du cosmos. Entre tous ces plans, le lien est une perte de repères, un ballottement : la parole de Lear est venue rompre la permanence de son monde (ou peut-être est-elle davantage venue en symbole de la rupture de cette permanence) et elle a ouvert un entre-deux de turbulence.

Pourtant, si la scène d'exposition a fissuré un monde qui était dépassé, la question reste de savoir ce qui viendra après, comme semble le demander Lear dans ses paroles rapportées par le gentilhomme : « Il donne l'ordre au vent de jeter d'un souffle la terre dans la mer ; ou de gonfler haut sur le continent les eaux révulsées pour que tout change, ou cesse. »[123] Le vieux roi en appelle à une transformation du monde ou à sa fin. De fait, si la scène d'exposition a ouvert un intervalle, celui-ci n'est qu'un passage après lequel viendra soit un ordre différent, soit le néant.

[122] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p91, Acte III Scène 1

[123] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p91, Acte III Scène 1

II. Générations, vieillesse et transition

Lorsque le gentilhomme annonce à Kent que Lear est sur la lande, en proie à la tempête, il formule la réplique suivante : « Il s'efforce, en son petit monde, de dépasser en orage, l'étreinte errante, la bataille de la pluie et du vent. »[124]. Il n'est pas anodin de noter l'expression « petit monde » qui renvoie directement à l'homme qui est, dans la conception élisabéthaine, un microcosme en lien avec le macrocosme qu'est le reste du monde. Lear essaye donc à travers sa parole qui le définit comme personnage-microcosme, de passer outre le tumulte et l'incertitude du monde. Mais comment se produit ce dépassement ?

a. Vieillesse et divorce des générations

De fait, le thème du *Roi Lear* est bel et bien la vieillesse et la transition : la pièce place en son centre un vieux roi qui, en raison de son grand âge, tente de transmettre son pouvoir à ses filles, mais sans toutefois y parvenir vraiment. Dès la scène d'ouverture, on met face à face une vieillesse dépassée et maladroite, et de jeunes gens avides et dépréciateurs à l'égard de cette vieillesse.

Kent lui-même, lorsque Lear rejette Cordélia, interprète ce geste comme un caprice d'homme sénile, comme il le fait remarquer à Lear : « Que prétends-tu, vieillard ? »[125]. Pourtant, il fait lui-même partie de cette génération « dépassée », comme le soulignera Cornouailles un acte plus loin : « Mais enfin, vieil homme, es-tu fou ? »[126]. La folie n'est pas associée ici à la vieillesse de façon anodine : cette jeunesse empressée remet en cause la raison des plus vieux et leur légitimité à gouverner, et revendique donc le droit d'accéder au pouvoir à son tour.

[124] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p91, Acte III Scène 1

[125] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p139, Acte I Scène 1.

[126] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p67, Acte II Scène 2

Ainsi, Edmond affirme dans l'acte III scène 2 : « Les jeunes s'élèvent quand les vieux tombent. »[127], phrase qui n'est pas sans rappeler un texte de Lucrèce, *De la nature des choses*, dans lequel le philosophe latin souligne : « Toujours en effet, la vieillesse dans le monde doit céder au jeune âge qui l'expulse ; les choses se renouvellent aux dépens les unes des autres, suivent un ordre fatal. » [128]. Ainsi, Goneril, Régane, Cornouailles et Edmond sont de l'avis de Lucrèce, et il n'est sans doute pas anodin de noter ici qu'il s'agit des personnages de « l'espace clos ». D'après l'auteur latin, la transition d'une génération à l'autre est une fatalité, au sens de nécessité, c'est-à-dire qui ne peut pas ne pas être : les plus âgés doivent apprendre à se retirer pour permettre à leurs descendants de s'épanouir. Régane prend ce parti lorsqu'elle répond à Lear dans la scène 4 de l'acte II :

« LEAR. — Moi, je vous ai tout donné.
RÉGANE — Et il était grand temps. »[129]

Ce que Lear présente comme un don, elle le conçoit comme un du ; cela fausse dès lors leur communication, car le vieux roi pensait donner dans la première scène son bien à ses filles, il pensait échanger son royaume contre leur amour et leur futur accueil, et ses aînées envisagent cet héritage comme une nécessité, ne se voyant ensuite aucune obligation à accueillir leur père et à répondre à ses exigences. De même, Edmond, ce fils avide de l'héritage de son père et jaloux de son frère, légitime ses actes en affirmant également l'âge dépassé de son père et la vacuité des lois qui placent son aîné en seul héritier. Dans le dernier acte, il étend cette revendication de changement de pouvoir à l'ensemble de la société, en affirmant à un capitaine : « Car sache que les hommes doivent être de leur époque »[130]. On notera qu'il fait cette remarque au soldat au moment où il l'envoie sur ses ordres tuer Lear et Cordélia dans leur cellule ; si la référence au changement d'époque et de référentiel social qui est en train de se produire est évidente, la phrase d'Edmond peut-elle signifier qu'une condition sine qua none de cette transition est de se débarrasser de Lear et Cordélia ?

---

[127] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p188, Acte III Scène 3

[128] LUCRECE, *De la nature des choses*, Traduction nouvelle, couronnée par l'Académie Française de Henri Clouard, Librairie Garnier Frères, 1931.

[129] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p180, Acte II Scène 4

[130] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p168, Acte V Scène 3

b. La transition

Selon l'analyse que Michel MATTHIEU livre dans un entretien à Andrea ALLERKAMP, Edmond est une figure particulièrement forte de la pièce en ce qu'il conteste ouvertement les lois préétablies qui maintiennent le monde dans une posture figée : « A cette époque de la Renaissance apparaît la figure de l'individu dressé contre un monde qui reste dominé par la figure « pastorale » du monarque. Edmond revendique sa bâtardise. Edmond est un moderne. C'est la figure de l'individu qui est dressé contre les formes abusives de la tradition. »[131]. Si la question de la modernité d'Edmond est contestée par Bonnefoy – qui, tout en admettant qu'Edmond est un personnage non conformiste, suggère qu'il est avant tout l'enfant d'un adultère, d'une faute, et donc le symbole du mal – la remarque du metteur en scène est toutefois judicieuse en ce qu'elle souligne la transition que constitue le *Roi Lear* à travers des figures individuelles qui s'opposent à l'ordre traditionnel. Et Edmond fait partie de ces figures qui récusent l'ordre établi, comme l'ensemble des personnages de « l'espace-clos ».

Paradoxalement, ces vieillards, ou même les personnages qui, à l'instar d'Albany, refuse de participer à cette remise en cause de l'ordre traditionnel, sont présentés comme naïfs, voire infantiles, par les aînées de Lear qui accusent leur puérilité. Ainsi, lorsqu'Albany hésite à participer au combat contre Cordélia qui vient secourir son père, Goneril le blâme d'être « Idiot et puéril ! »[132]. Il est étonnant que ceux que l'on pense attachés à un monde vieilli soient en fait accusés de se comporter comme des enfants ; la tension de Régane, Goneril, Cornouailles et Edmond vers une transition serait-elle alors une forme de maturité ?

[131] Andrea ALLERKAMP, Michel MATHIEU (2010) « *Le Roi Lear*, un autopsie vitale (entretien) », *Shakespeare en devenir – Les cahiers de la Licorne – Mises en scènes récentes,* N°1 – 2007.

[132] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p130, Acte IV Scène 2

c. Lear, vieux et dépassé

Lear serait-il donc naïf de s'accrocher à son monde et ne pas voir qu'il est en plein changement ? C'est du monde comme ça que le présente Giorgio Strehler : « C'est la situation du roi « hors de l'histoire », sa façon d'être « vieux et ridicule » face à l'histoire qui a bougé autour de lui et qui l'a dépassé. C'est la façon qu'il a de ne rien comprendre, moins à un niveau psychologique qu'au niveau humain de l'histoire, celui des rapports entre les hommes. »[133]. Lear, qui a toujours été tourné vers lui-même, et n'a jamais cherché à comprendre les relations humaines, ne voit donc pas lorsque celles-ci évoluent ; et lorsqu'il pressent enfin un changement, il est trop tard, il a déjà, sans même s'en rendre compte, participé au bouleversement, et il est perdu à cheval entre deux mondes et entre deux espaces.

Pour Schiaretti, la pièce raconte « le déclin programmé d'un homme politique mis à la porte de son système, de son époque et de son monde. (…) Un Lear non plus perdu dans un monde déliquescent mais égaré, seul, à rebours d'un monde en marche. »[134]. Le monde de Lear n'est pas un monde en train de se défaire, de s'estomper ; c'est un monde en train de se redessiner, en dehors de l'autorité de Lear qui s'exerce d'ailleurs vainement. Tant qu'il espère encore rétablir l'ordre qu'il connaissait et son autorité, Lear fait donc preuve d'un entêtement puéril ; mais c'est en acceptant cette transition qu'il fait preuve, selon Bonnefoy, d'une réelle maturité, et qu'il la permet.

d. Acceptation de la mort

Comme le fait remarquer Kent au moment où Lear meurt, son existence a été longue, et peut-être davantage que ce qu'elle « aurait dû » être : « Le miracle, c'est qu'il

[133] Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

[134] Christian SCHIARETTI, « Sur notre Lear », *Dossier d'accompagnement à la mise en scène Le Roi Lear, Shakespeare, au Théâtre National Populaire*, 2014.

ait résisté aussi longuement. Il séquestrait sa vie. »[135]. Mais que signifie ici le terme « séquestrer », peut-on tenir sa vie en otage ? La traduction de F.-V. Hugo donnera la phrase suivante : « il usurpait sa vie »[136]. Les deux traductions se rejoignent dans la notion d'interdit, de retenir quelqu'un ou de prendre une identité contre la loi. Dans les deux traductions, on trouve également l'idée que cette vie ne lui appartenait pas, qu'il l'avait dérobée ; la mort aurait donc été un juste retour des choses.

De fait, lorsqu'il retrouve Cordélia à l'acte IV, Lear admet son âge avancé : « Car je suis un vieillard et un insensé. »[137]. Plus encore, il ne reconnaît pas seulement qu'il est vieux, mais également que sa vieillesse lui a joué des tours, l'a rendu aveugle à ce que sa raison aurait dû admettre. Au moment où il se déchargeait de son royaume, son âge n'était qu'un prétexte pour tourner vers lui les attentions de ses filles ; il devient ici une raison pour le vieux roi de se retirer. Comme il le remarque lorsque Gloucester veut lui baiser la main, tout en lui est dépassé et devrait se résigner à la mort : « D'abord que je l'essuie ; elle pue la mortalité. »[138].

Le chemin de Lear tout au long de la pièce le mène donc tout droit à sa fin ; la folie qu'il traverse n'est qu'une ultime épreuve, un moyen de se connaître avant de renoncer à la vie. D'après Bonnefoy, la véritable sagesse de Lear, qui est aussi la clé de la pièce, est en fait qu'il ait accepté sa propre mort :

> « L'âme, étudiée en son libre arbitre, qui est le même chez tous les êtres, y fait moins l'objet de descriptions différenciées qu'elle n'y constitue la scène même, la scène d'emblée unique : et ce qui paraît là et s'exprime, ce sont les grandes figures-clés de la société, ainsi le roi et son fou, ou le puissant et le pauvre, et ces catégories de l'expérience commune que sont la Fortune, la charité. En bref, (…) le vrai objet de l'attention de Shakespeare, la vraie présence qui naît et risque de succomber mais triomphe, c'est cette vie de l'esprit dont témoignent Lear mais aussi Edgar, et dans une certaine mesure

[135] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p182, Acte V Scène 3

[136] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p239, Acte V Scène 3

[137] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p157, Acte IV Scène 7

[138] *Ibid*., p145, Acte IV Scène 6

Gloucester encore ou même Albany : et que désigne le mot *ripeness*. *Ripeness*, la maturation, l'acceptation de la mort comme dans *Hamlet*. »[139]

De fait, aux yeux de Bonnefoy, la véritable clé du *Roi Lear* est cette « Ripeness » qui donne son nom à l'article dont est issu cet extrait, et que l'on pourrait traduire par maturation. La pièce est selon l'auteur entièrement tournée vers l'âme de ses personnages, et ce qui, dans l'âme de Lear procèdera d'une acceptation de son dépassement et de sa fin. Ce qui en constitue le véritable fil conducteur, ce n'est pas les intrigues entre les filles de Lear, ou le complot d'Edmond, ni même le bannissement de Cordélia ; tous ces éléments ne sont que des contrepoints au thème principal, qui est cette « vie de l'esprit », cette acceptation de la mort.

Sur ce point, on peut évoquer Maurice Blanchot qui affirme : « Vivre, c'est toujours déjà prendre congé, être congédié et congédier ce qui est. Mais nous pouvons devancer cette séparation et, la regardant comme si elle était derrière nous, faire d'elle le moment où, dès à présent, nous touchons l'abîme, nous avons accès à l'être profond. Nous voyons ainsi que la conversion, ce mouvement pour aller vers le plus intérieur, œuvre où nous nous transformons en transformant tout, a quelque chose à voir avec notre fin -, et cette transformation (…) est la tâche même de mourir. » [140]. A travers sa parole folle et l'espace de l'envers, Lear a accédé à sa vérité d'homme, à son « être le plus profond » et dans le même temps, a accepté de mourir. Ce que Blanchot nous aide à penser, c'est que c'est précisément en œuvrant à cette « tâche même de mourir » que Lear a permis la transformation de son monde.

Le véritable cheminement de Lear est de répondre en écho à l'évolution du monde ; c'est d'admettre d'être dépassé quand ce monde appelle un nouvel ordre, c'est de découvrir qui il est au moment où la société renonce aux discours hypocrites institués, pour dorénavant valoriser le ressenti personnel ; c'est d'accepter sa mort au moment où le monde dont il était le souverain disparaît.

---

[139] Yves BONNEFOY, « *Readiness, Ripeness* : Hamlet, Lear », *Théâtre et Poésie. Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, 1998.

[140] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire,* éditions Gallimard, Saint-Amand, 2009 [1955].

Parmi les personnages que Bonnefoy présente comme témoignant de cette « ripeness », les deux premiers sont Lear et Gloucester, ces deux vieillards qui ont, chacun à leur façon, fait l'expérience de l'aveuglement pour découvrir ce qu'ils étaient en tant qu'individu, et accepter leur dépassement. Plus étonnant, les deux suivants sont ceux que l'on avait présentés comme « extérieurs » aux deux espaces créés par la parole de Lear, les deux qui survivent à la fin de la pièce.

e. Personnages du passé et de l'à-venir

Au moment de sa mort, Edmond se présente comme un personnage du passé :

« J'ai fait ce dont vous m'avez accusé, et plus, bien plus encore. Le temps révélera tout. Tout cela est passé, et moi aussi. »[141]

« Ce dont vous m'accusez, c'est vrai, j'en suis coupable. Et de plus encore, bien plus ; le temps me fera paraître. C'est du passé, comme moi… »[142]

De fait, la fin de la pièce fait disparaître bon nombre de personnages pour n'en faire demeurer que deux, Albany et Edgar, auxquels on peut ajouter Kent qui s'apprête néanmoins à mourir. Comment donc comprendre cette issue ? Quelles lignes dégager de ce « tri » des personnages ? Y aurait-il des personnages du passé et des personnages de l'avenir ?

i. Albany et Edgar, deux personnages extérieurs

On avait déjà fait remarquer que les seuls survivants sont les deux personnages qui n'appartiennent pas vraiment à « l'espace de l'envers » et « l'espace clos », qui en jouent le jeu – Edgar joue le jeu de la parole folle tout comme Albany joue le jeu de la parole raisonnée et pragmatique – mais sans vraiment s'en mêler. Ce sont les deux qui

[141] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p234, Acte V Scène 3

[142] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p174, Acte V Scène 3

restent extérieurs à cette brèche ouverte par Lear, qui ne pervertissent pas leur voix, dont la parole reste intègre et qui ne font que semblant de dire autre chose que ce dont ils sont convaincus.

ii. Les personnages de l'envers

Si l'on s'attache aux personnages de l'envers, à savoir Kent, Lear et son Fou, la disparition de Lear est une nécessité, parce que le thème de la pièce est justement cette acceptation de la mort ; la pièce se termine lorsque le vieux roi est allé jusque dans la folie découvrir ce qu'il était, quand il a enfin accepté qu'il était dépassé, et avec lui son monde vieilli, et qu'il était temps de se retirer pour laisser la place aux nouvelles générations. Kent, lui, est le serviteur de Lear ; sa figure n'est définie que par les services qu'il rend à son maître, et même banni, il doit revenir seconder Lear pour continuer à avoir une existence. Lorsque Lear meurt, Kent est donc supposé le suivre comme il le fait remarquer dans la dernière scène : « Monsieur, j'ai à partir bientôt pour un voyage ; mon maître m'appelle, et je ne dois pas lui dire non. »[143]

On avait dit du Fou qu'il était une sorte d'envers de Cordélia, une figure de contre-point dont le rôle était d'accompagner Lear dans sa folie pour lui faire découvrir l'être humain qu'il était ; le bouffon disparaît donc à la fin de l'acte IV une fois sa mission réussie, lorsque Lear a traversé sa folie et qu'il peut revenir vers Cordélia. Gloucester, enfin, est à l'instar de Lear un vieillard dépassé, dont le monde s'est fissuré dans la scène d'exposition ; il est donc « logique » qu'il disparaisse au moment où son fils fait advenir une nouvelle parole.

iii. Les personnages de l'espace clos

En ce qui concerne les personnages de l'espace clos, qui ne sont autres que Goneril et Régane, Cornouailles, et Edmond, on peut noter qu'ils provoquent tous, de façon plus ou moins directe leur mort : des deux aînées, l'une se suicide et tue l'autre,

[143] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p234, Acte V Scène 3

Cornouailles meurt assassiné par un garde en voulant crever les yeux de Gloucester, et Edmond succombe à l'épée d'Edgar qui vient mettre en lumière sa fourberie. Ces quatre personnages portaient sur scène une parole utilisatrice, corrompue, qui n'avait pas de place dans l'après où Edgar appelle à une parole de « ce que nous sentons ». Cette parole corrompue, intéressée, est particulièrement visible au travers d'Edmond qui se promet aux deux sœurs, et qui affirme au moment de mourir que le décès des deux sœurs réalise, dans la mort, cette promesse en les mariant tous les trois. Si ces personnages manifestent bel et bien un refus de l'ordre traditionnels, ils n'arrivent toutefois pas à le dépasser, comme le remarque Edmond : « C'est juste. Tu dis vrai, la roue a fait son tour, me revoici au plus bas. »[144]. Le fils illégitime de Gloucester est l'exemple du personnage qui a réfuté l'ordre patriarcal représenté par Lear au début de la pièce ; mais il l'a fait avec des outils tout aussi faux que la parole hypocrite de Lear, il n'a pas réussi à dépasser cette corruption pour aller vers une parole de vérité. A ce titre, il a donc fait le tour de la roue, s'est élevé mais pour retomber après ; son évolution n'a été que circulaire car il n'a pas fait le jeu d'une parole sincère qui lui permettrait de dépasser un ordre corrompu. Il n'est anodin qu'il commence d'ailleurs sa phrase par « C'est juste, tu dis vrai » ; il reconnaît que la parole qui va donc avoir sa place désormais est une parole de vérité.

iv. Le sort de Cordélia

Enfin, qu'en est-il de Cordélia ? Pourquoi la cadette de Lear qui a pourtant compris dès le départ cette importance du « parler vrai » est-elle aussi condamnée ? Marienstras nous dira que la mort de Cordélia est ce qui fait le tragique de la pièce, car il est intolérable que ce soit Lear qui pleure sa fille et non l'inverse. Si c'est le personnage qui initie de fait le mouvement de la pièce, qui rompt le protocole de Lear et donne à entendre qu'il est dépassé comme l'ensemble de son monde, si elle est le personnage de l'Après, pourquoi la fin de la pièce qui fait justement advenir cet Après la fait-elle disparaître ? Précisément parce qu'elle a initié le mouvement : son rôle n'était pas de créer cet Après, mais seulement de suggérer sa potentielle existence. Cordélia se retire une fois qu'elle a accompli sa mission, à savoir faire comprendre aux personnages l'importance de porter une parole intègre, et amener Lear à sa maturation (les deux étant

[144] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p175, Acte V Scène 3

peut-être finalement synonymes). Au début de ce mémoire, on faisait référence à Freud qui présentait la cadette comme la déesse de la mort ; Cordélia n'a donc plus de place dès lors qu'elle a amené Lear à accepter cette mort, que le règne du vieux roi est définitivement dépassé.

v. La « ripeness » comme élément décisif

Pour revenir à Bonnefoy, il définit également cette maturation qui est le fil de la pièce dans les termes suivants : « La *ripeness* apparaît dans *Lear* la virtualité de chacun, le premier degré d'existence à partir duquel les protagonistes de cette tragédie des apparences menteuses cessent de n'être qu'une ombre. »[145]. D'après lui, les personnages ne sont au début de la pièce qu'une ombre, un corps sans consistance, et leur véritable cheminement est d'aller vers une existence véritable. Dans nos termes, cela reviendrait à dire que la véritable transition qui s'opère au cours de la pièce est celle vers une parole de vérité, intègre, qui définit dès lors les personnages dans ce qu'ils sont individuellement. Pour Lear et Gloucester, porter cette parole revient à se savoir vieux et donc accepter leur mort ; pour Edgar et Albany, cela revient à reconnaître de nouveaux fondements au monde qui s'ouvre devant eux.

[145] Yves BONNEFOY, « *Readiness, Ripeness* : Hamlet, Lear », *Théâtre et Poésie. Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, 1998.

III. Retour vers la stabilité en inversant le processus

Si la brèche de la parole de Lear ouvre un entre-deux instable, la pièce ne peut donc se résoudre qu'en retournant vers un état stable. Au plus fort de la tempête, à l'apogée donc de la « folie » de Lear, lorsque Kent l'invite à rentrer dans la hutte de Tom, celui-ci lui répond : « Entre toi-même, je t'en prie, cherche là ton propre repos. »[146]. Il y a donc l'idée de calme, de retour vers un univers apaisé. Il n'est pas anodin non plus de noter que Lear indique à Kent de chercher son *propre* repos, que la quête est individuelle, personnelle, sans doute liée à maturation et cette parole de l'être donc.

a. La parole comme vecteur de stabilité

De fait, la question de la parole semble être un point de bascule essentiel. A l'acte III scène 2, après avoir mêlé le tumulte de ses mots à celui de l'orage, Lear affirme : « Non ! Je serai la patience même. Je ne dirai plus rien. »[147] ; cette volonté est exprimée encore plus fortement dans la traduction de F.-V. Hugo : « Je ne veux plus rien dire. »[148]. Ce choix de la parole, ou plutôt de la non-parole est lié ici à la « patience », c'est-à-dire à un état d'apaisement particulièrement contrasté face à la turbulence de la tempête. A peu près au même moment, Gloucester note un changement chez son guide fou, et ce changement est une parole plus intelligible :

« EDGAR. — Vous vous trompez grandement : il n'y a de changé en moi que le costume.
GLOUCESTER. — Il me semble que vous vous exprimez mieux. » [149]

C'est donc à travers la parole que s'opère le retour à un certain ordre, une certaine sérénité, et cela n'est pas étonnant si l'on se souvient que c'était la parole de Lear qui

[146] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p99, Acte III Scène 4
[147] *Ibid.*, p95, Acte III Scène 2
[148] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p185, Acte III Scène 2
[149] Ibid., p214, Acte IV Scène 6

avait ouvert les deux espaces et semé la confusion ; le retournement s'opère donc également à travers la parole, comme si on tentait d'inverser le rituel.

b. L'inversion du rituel

Si la scène d'exposition est extrêmement protocolaire, c'est qu'elle met en place, à travers la demande de Lear, un rituel strict où la parole n'a pas valeur d'expression vraie mais seulement de geste réglementaire : c'est une scène publique où chacun dit ce qu'il doit dire. Hormis Cordélia qui s'oppose, elle, à ce cérémonial et le brise par son silence. Et elle ouvre, par ce silence qui met en évidence la parole disloquée de Lear, un entre-deux instable qui ne pourra se résoudre qu'en inversant le rituel initial.

D'après Strehler, le retournement se produit au moment où Lear se réveille ; il n'est dès lors pas étonnant de trouver dans ce passage (acte IV scène 7) des éléments qui répondent à la scène d'exposition, mais inversés.

« LEAR. — Il me semble que je dois vous connaître et connaître cet homme.
Pourtant, je suis dans le doute ; car j'ignore absolument quel est ce lieu ; et tous
mes efforts de mémoire ne peuvent me rappeler ce costume ; je ne sais même pas
où l'ai logé la nuit dernière… Ne riez pas de moi ; car, aussi vrai que je suis
homme, je crois que cette dame est mon enfant Cordélia.
CORDÉLIA. — Oui, je la suis, je la suis. »[150]

« Je vous en prie, ne vous moquez pas de moi.
Je suis un très vieil homme très sot, très fou,
De quatre-vingt ans et plus, non, pas une heure
De plus, de moins; et, pour parler franc, je redoute
De ne plus être au mieux de ma raison.
Je vous connais, il me semble, et cet homme aussi,
Mais je reste incertain; car, avant tout, j'ignore
Quel est ce lieu; et de toute ma tête
Je ne puis rien tirer sur ces vêtements; et ne sais
Où j'ai logé cette nuit. Ne riez pas de moi,
Mais, aussi vrai que je suis un homme, je pense

[150] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p224, Acte IV Scène 7

Que cette dame que voici, c'est Cordélia, mon enfant. »[151]

Parmi les éléments qui font écho à la scène d'exposition, il y a Lear qui doute ; cette réplique, dans les deux traductions proposées, commence avec des connotations d'hésitations. Ce personnage qui s'imposait au début de la pièce dans toute sa majesté et ses certitudes apparaît ici beaucoup plus hésitant : « je reste incertain, j'ignore, il me semble, je ne sais pas… » nous dit-il, priant l'assemblée de ne pas se moquer de lui. De même, lui qui n'utilisait son âge que comme un prétexte pour se décharger du souci du gouvernement, il reconnaît ici sa vulnérabilité. L'inversion du processus passe également par le fait qu'il reconnaisse ici Cordélia ; plus encore, alors qu'il la rejetait dans la scène d'exposition, qu'il reniait tout lien de filiation, il affirme ici : « c'est mon enfant », il renoue une relation paternelle. Et Cordélia de lui répondre « c'est moi », d'affirmer son attachement à son père. Car si elle avait été incapable de formuler son affection dans le cadre d'un protocole, elle présente dans le quatrième acte Lear comme « Cet homme qui est bon »[152]. A travers cette petite phrase dans laquelle elle reconnaît la vertu de son père, elle formule ce qu'elle n'avait pas pu exprimer dans la première scène : l'admiration qu'elle porte à son père. Si elle peut dorénavant prononcer ces mots inaudibles auparavant, c'est que le monde est alors prêt à entendre cette parole de vérité ; le cheminement de Lear dans sa folie lui a permis de se confronter à l'humain qui l'est et participe donc à la convocation d'une parole intègre sur scène.

Ainsi, on retrouve dans cette scène bon nombre d'éléments qui font écho à la scène d'exposition, et qui opèrent ici un retournement. Si au début de la pièce ils avaient donné lieu à l'ouverture d'un entre-deux instable et incertain, ils permettent ici de refermer cette brèche et de basculer sur un « après » plus stable.

[151] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éd Mercure de France, 1965, p155-156, Acte IV Scène 7

[152] *Ibid*., Acte IV Scène 4

IV. Quel « Après » s'annonce dans la fin de la pièce ?

De fait, si un retournement s'opère au moment du réveil de Lear et permet de refermer la brèche que sa parole avait ouverte, quel « après » viendra donc à la suite de cette transition et de ce retour vers une accalmie ?

La pièce se termine sur une réplique d'Edgar qui déclare : « Il nous faut subir le fardeau de cette triste époque ; dire ce que nous sentons, non ce que nous devrions dire. Les plus vieux ont le plus souffert. Nous qui sommes jeunes, nous ne verrons jamais tant de choses, nous ne vivrons jamais si longtemps. »[153]. A travers cette réplique, le fils aîné de Gloucester souligne la transition vers une nouvelle époque qu'il décrit comme « triste » ; cet après se définit, dans ses mots, à travers deux éléments : d'une part la nouvelle génération que ce « nous qui sommes jeunes » distingue. D'autre part, une transition s'opère également dans la parole, d'une parole protocolaire – « ce que nous devrions dire » - vers une parole intègre – « ce que nous sentons ». Cet après repose sur une parole du ressenti, une parole qui fait exister le personnage dans son individualité, et non plus comme un membre du corps social. Mais cette transition bouleverse donc des certitudes fondamentales sur lesquelles reposait le monde, parmi lesquelles la certitude de l'existence de l'être humain qui se définissait précisément au travers de l'ordre social. Comme la fin de la pièce répond-elle alors à cette faillite des certitudes ?

a. L'effondrement des certitudes

Lorsque le rituel s'inverse, la pièce n'a pas encore dit son dernier mot, et les dernières scènes participent à une certaine incertitude. Ainsi, lorsque Lear revient sur scène en portant une Cordélia sans vie, les personnages interrogent l'issue des événements :

« *(On emporte Edmond.)*
(Entre Lear, tenant Cordélia morte dans ses bras, Edgar, un officier et d'autres le suivent.)

[153] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p237-238, Acte V Scène 3

LEAR. – Hurlez, hurlez, hurlez, hurlez !… Oh ! vous êtes des hommes de pierre ; si j'avais vos voix et vos yeux, je m'en servirais à faire craquer la voûte des cieux… Oh ! elle est partie pour toujours !… Je sais quand on est mort et quand on est vivant : elle est morte comme l'argile… Prêtez-moi un miroir ; si son haleine en obscurcit ou en ternit la glace, eh bien ! c'est qu'elle vit.

KENT. – Est-ce là la fin promise au monde ?

EDGAR. – Ou bien l'image de son horreur ?

ALBANY. – Qu'il s'abîme donc et disparaisse ! »[154]

Albany et Kent voient dans la mort de Cordélia la fin de tout espoir de vie ; si celle qui venait suggérer un nouvel ordre et porter sur scène une parole de vérité disparaît, c'est que le monde est gangréné et qu'il n'a d'autre avenir que sa propre destruction. Pourtant, le rôle de Cordélia n'était que de signifier la caducité de l'ordre précédent et de suggérer l'invention de bases plus intègres pour le monde à venir, et non pas d'instaurer un nouvel ordre. Le personnage de Cordélia est un personnage qui dans son silence entêté, fait surgir le doute ; c'est une figure intimement liée à l'incertitude de la pièce.

De fait, *Le Roi Lear* traite ouvertement de cette faillite des repères comme le souligne Jean-François Sivadier : « La tempête efface définitivement les repères, dessine un paysage sans frontières où les territoires se confondent. »[155]. A l'issue de l'entre-deux, si l'on revient vers un état d'accalmie, tout ce qui était auparavant évident a néanmoins irrévocablement disparu ; la remise en cause a été totale et a ébranlé toutes les certitudes sur lesquelles le monde se fondait. Ce bouleversement dont traite la pièce est intimement lié au contexte dans lequel écrit Shakespeare : comme l'explique Bonnefoy dans un extrait de « Readyness, ripeness » cité plus tôt, l'époque de Shakespeare voit émerger une pensée de l'homme comme individu, qui ne s'intègre plus dans l'ordre traditionnel et ne peut donc plus s'en remettre au cosmos pour déterminer qui il est. L'interrogation que pose la pièce n'est donc autre que celle de savoir ce que l'homme est désormais, et de ce que seront ses nouveaux repères. Transposée sur la scène théâtrale, cette question revient

[154] William SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964, p237-238, Acte V Scène 3

[155] Jean-François SIVADIER, *Note d'intention pour la mise en scène du Roi Lear au Théâtre National de Strasbourg*, 2007.

à se demander quel monde sera désormais capable d'accueillir la seule certitude que l'on a encore et que formule Edgar dans sa dernière réplique : la nécessité d'une parole du ressenti.

b. Une absence d'après ?

Shakespeare ne semble pas donner de réponse à cette question ; la pièce se termine en suspens, sans annoncer l'émergence d'un nouvel ordre, comme le remarque Michel Mathieu dans un entretien à Andrea Allerkamp : « C'est la seule pièce de Shakespeare où n'est pas annoncée la reconstruction d'un futur pouvoir. La question reste donc complètement ouverte à la fin ; on ne sait pas exactement ce qui est à advenir. »[156] Jan Kott fait le même constat dans *Shakespeare notre contemporain* :

> « Le thème du Roi Lear, c'est la décomposition et le déclin du monde. La pièce commence de la même façon que les chroniques : par le partage du royaume et l'abdication du souverain, et s'achève comme les chroniques : par la proclamation d'un nouveau roi. Entre le prologue et l'épilogue, se déroule la guerre civile. Mais, contrairement aux drames historiques et aux tragédies, le monde ne se ressoude pas. On n'a pas, dans Le Roi Lear, un jeune Fortinbras ne doutant de rien pour monter sur le trône de Danemark, ni un froid Octave, qui deviendra l'empereur Auguste, ni un noble Malcolm qui, après les crimes de Macbeth, « restituera les aliments à nos tables, le sommeil à nos nuits » (III, 6). Dans l'épilogue des chroniques et des tragédies, le nouveau souverain lançait des invitations au couronnement. Dans Le Roi Lear, il n'y aura pas de couronnement. Edgar n'a plus qui inviter. Tous ont été assassinés ou sont morts. Le mot de Gloucester s'est accompli : « … ce grand monde s'usera ainsi jusqu'au néant ». »[157]

De fait, la dernière scène met face à face trois personnages parmi lesquels Kent s'apprête encore à disparaître. Il ne reste dès lors qu'Albany et Edgar qui « se tournent hébétés vers un avenir incertain, immobiles, dans le silence où résonne en apnée les derniers mots d'Edgar acceptant la couronne. »[158]. Car si cet avenir est incertain, il existe néanmoins ; la pièce n'indique pas ce qui adviendra après, mais elle annonce quand

[156] Andrea ALLERKAMP, Michel MATHIEU (2010) « *Le Roi Lear*, un autopsie vitale (entretien) », *Shakespeare en devenir – Les cahiers de la Licorne – Mises en scènes récentes,* N°1 – 2007.

[157] Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, Editions Payot.

[158] Jean-François SIVADIER, mars 2007, note d'intention pour la mise en scène du Roi Lear au Théâtre National de Strasbourg (novembre 2007)

même qu'il y aura un « après », comme le laisse supposer la dernière réplique d'Edgar formulée au futur. Shakespeare n'anéantit pas le monde ; il ne donne juste pas d'explication sur ses nouveaux repères.

c. Le refus d'explications

La pièce se termine en suspens, sans formuler d'explication, sans proposer d'Après qui justifierait l'ébranlement de la première scène, sans soumettre au lecteur d'épilogue. Elle se contente de montrer, sans prétendre à une élucidation, mais comme le fait remarquer Jan Kott, « L'histoire du monde sait se passer de psychologie et de rhétorique. Elle est action pure. »[159]. Ce que Shakespeare fait monter sur scène, c'est de l'action, qui n'est pas à comprendre, seulement à interroger. Ainsi, dans une interview à Bernard Dort, Matthias Langhoff souligne : «Les questions doivent venir après. Et rester ouvertes. Ce n'est pas au spectacle d'y donner des réponses. Il les suscite, les produit, c'est tout. »[160]. La pièce ne prétend pas expliciter un phénomène, quel qu'il soit, elle donne juste à voir, à entendre quelque chose de l'humain. Comme le révèle Sivadier, ce que suggère *Le Roi Lear* n'est pas de l'ordre d'un discours, mais de l'ordre d'un tableau humain où l'on est tenté d'aller s'éprouver : « Nous ne comprenons pas, nous reconnaissons tout. »[161].

C'est sans doute pour cette raison que la pièce n'est pas explicable, comme le souligne Ingmar Bergman : « Toute tentative pour décrire Lear est vouée à l'échec et néanmoins fascinante. »[162]. La pièce est tellement ouverte, et dans le même temps tellement dénuée d'indications, qu'elle ne se laisse jamais vraiment saisir. Et néanmoins on s'y confronte sans cesse, on renouvelle les interprétations, car ce qu'elle montre nous parle de l'humain.

---

[159] Jan KOTT, *Shakespeare notre contemporain*, Editions Payot.

[160] *La « Machine-Lear »*, extraits d'une interview de Matthias LANGHOFF à Bernard DORT, février 1986, journal du TNS.

[161] Jean-François SIVADIER, *Note d'intention pour la mise en scène du Roi Lear au Théâtre National de Strasbourg,* 2007.

[162] Ingmar BERGMAN, *Laterna Magica*, Gallimard, Folio, 2001.

Conclusion

La scène d'exposition vient donc mettre face à face une parole ritualisée et corrompue car hypocrite, et une parole vide, pleine de vérité mais qui ne peut pas encore s'exprimer car elle n'a pas sa place sur cette scène. Entre ces deux paroles, il y a la parole de Lear qui se déchire, et déchire avec elle l'ordre social. La parole, dans la scène d'exposition, est à l'image du monde de Lear ; ou plutôt, elle n'est rien d'autre que le monde de Lear, ce monde en bouleversement. Ce dernier est tout entier dans les paroles convoquées dans cette première scène : il est à la fois cette parole protocolaire, archaïque et dépassée, et à la fois cette parole béante de Cordélia, qui n'a pas encore sa place mais contient néanmoins une nouvelle proposition *in potentia*. Il est encore cette parole de Lear qui se disloque, se fait délirante, perd ses repères et ses certitudes, et bouleverse les structures dans un chaos qu'elle a elle-même convoquée.

La parole de Lear n'est ni *à l'origine*, ni la *conséquence* du bouleversement du monde ; elle est ce bouleversement. Elle est le moyen trouvé par Shakespeare pour faire monter sur scène ce monde en train de se refonder.

Elle exprime dans le même temps le déplacement de Lear qui, dans la logique de structure, amènent les autres personnages à redéfinir leur propre identité ; elle manifeste aussi l'émergence de multiples instances de pouvoir au travers de personnages qui revendiquent leur droit à une parole d'autorité ; elle témoigne également du bouleversement du cosmos auquel répondent les cris de Lear dans la tempête ; elle est enfin parole de vérité qui ramène Lear à son essence d'être humain.

La parole de Lear est une faille qui ouvre deux espaces définis par l'expérience d'une parole différente : la parole d'une tension vers le pouvoir et la parole d'une tension vers la vérité. Il faudra que Lear aille faire l'expérience des deux ; qu'il se livre aux mots belliqueux de ses aînées et à la nudité de la lande pour savoir enfin qui il est, et connaissance sa vieillesse, accepte de mourir.

Le cheminement de Lear, c'est celui d'un monde en train de se renouveler qui s'accroche désespérément à ses fondements dépassés, avant de lâcher toute prise, de se perdre dans le chaos, pour enfin se savoir vieux et accepter de se renouveler en laissant place aux nouvelles générations. La pièce ne raconte que cette *ripeness*, cette maturation à laquelle est soumis non seulement Lear mais l'ensemble de son monde : cette acceptation d'un passage à autre chose. Mais Shakespeare ne nous dit pas quoi ; il nous dit seulement qu'il y a autre chose qui doit surgir avec cette parole qu'Edgar discerne, cette parole de « ce que nous sentons et non ce que nous devons dire ».

Plus encore qu'une affirmation du changement, la parole dans *Le Roi Lear* est une interrogation sur ce qu'elle doit être, sur ce qui doit la fonder dans un monde où la parole pré-dictée n'a plus de place. Et sur le monde qu'elle fondera dans le même mouvement.

Pour en revenir à Claudel avec lequel on ouvrait l'introduction de ce mémoire, le rien de Cordélia nous délivre donc d'une parole corrompue et dépassée. Mais il condamne dans le même temps Cordélia à ne pas être, à n'être rien et à mourir à la fin de la pièce. Si on avait établi un lien entre Lear et Ophélie à travers leur chant délirant et leur couronne de fleur, on peut également s'interroger de la similitude des morts d'Ophélie et Cordélia ; pourquoi les deux jeunes femmes sont-elles sacrifiées par Shakespeare ? Plus encore, pourquoi meurent-elles toutes les deux étouffées dans leur souffle, l'une pendue et l'autre noyée ?

Références bibliographiques

Traductions utilisées

SHAKESPEARE William, *Le Roi Lear*, Traduction de Yves BONNEFOY, Paris, éditions Mercure de France, 1965.

SHAKESPEARE William, *Le Roi Lear*, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, éd Garnier-Flammarion, 1964.

Dossiers de mise en scène

SCHIARETTI Christian, *Dossier d'accompagnement à la mise en scène du* Roi Lear*, Shakespeare, au Théâtre National Populaire*, janvier-février 2014.

SIVADIER Jean-François, *Note d'intention pour la mise en scène du* Roi Lear *au Théâtre National de Strasbourg*, 2007.

Dictionnaires

Dictionnaire du Théâtre, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1998.

Dictionnaire culturel en langue française, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, Paris, 2005.

Dictionnaire des notions, Encyclopaedia Universalis, 2005.

Autres ouvrages

ALLERKAMP Andrea, MATHIEU Michel, « *Le Roi Lear*, un autopsie vitale (entretien) », *Shakespeare en devenir – Les cahiers de la Licorne – Mises en scènes récentes,* N°1 – 2007

BAKHTINE Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

BERGMAN Ingmar, *Laterna Magica*, Gallimard, Folio, 2001 [1987].

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire,* Saint-Amand, éditions Gallimard, 2009 [1955].

BONNEFOY Yves, « *Readiness, Ripeness* : Hamlet, Lear », *Théâtre et Poésie. Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, 1998.

DAUPHINE James, *Les structures symboliques dans le théâtre de Shakespeare,* Paris, édition Les Belles Lettres, 1983.

DUBU Jean, « De Leir à Lear : mise en texte et mise en scène d'une légende et d'une politique », dans JONES-DAVIES Marie-Thérèse, *Du texte à la scène : Langage du théâtre,* Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare, 1982.

FREUD Sigmund, « Le thème des trois coffrets », *Essais de psychanalyse appliquée,* traduction de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Gallimard, 1933.

KANTOROWICZ Ernst H., « Le roi ne meurt jamais », *Les Deux Corps du Roi*, Quarto Gallimard, 2000 [1957].

KOTT Jan, *Shakespeare notre contemporain*, Editions Payot.

LARUE Anne, Délire et tragédie, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995.

MARIENSTRAS Richard, *Shakespeare au XXIème siècle. Petite introduction aux tragédies,* Paris, Editions de Minuit, 2000.

STREHLER Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Editions Fayard, 1980.

TILLYARD Eustace Mandeville Wetenhal, *The Elizabethan World Picture : A Study of the Idea of Order in the age of Shakespeare, Donne & Milton*, Vintage Book, New York, 1942.

Mots-clés et résumé

Résumé du mémoire :

Ce mémoire se donne pour objectif de dégager des outils de lecture, outils littéraires surtout, de la pièce de Shakespeare, *Le Roi Lear*. Il explore cette pièce au travers du prisme de la parole, parole du Roi Lear mais aussi parole des autres personnages en questionnant la corrélation entre cette parole qui se fait de plus en plus délirante au cours de la pièce, et la dislocation du monde de Lear. Parmi les différents axes de lecture, ce mémoire met en évidence la folie comme fonction sociale avant tout, le lien entre la parole de Lear et la division des territoires, la création d'un nouvel espace appelé « espace de l'envers » où vient résonner une autre parole, cet espace comme rite initiatique, et enfin l'émergence d'une nouvelle parole dans la fin de la pièce.

Mots clés :

Folie
Parole
Le Roi Lear
Espace
Envers
Structure
Dislocation

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : REMY PRENOM : Elise

DATE : 30 juin 2014 SIGNATURE : [redacted]

Mise à jour mars 2013