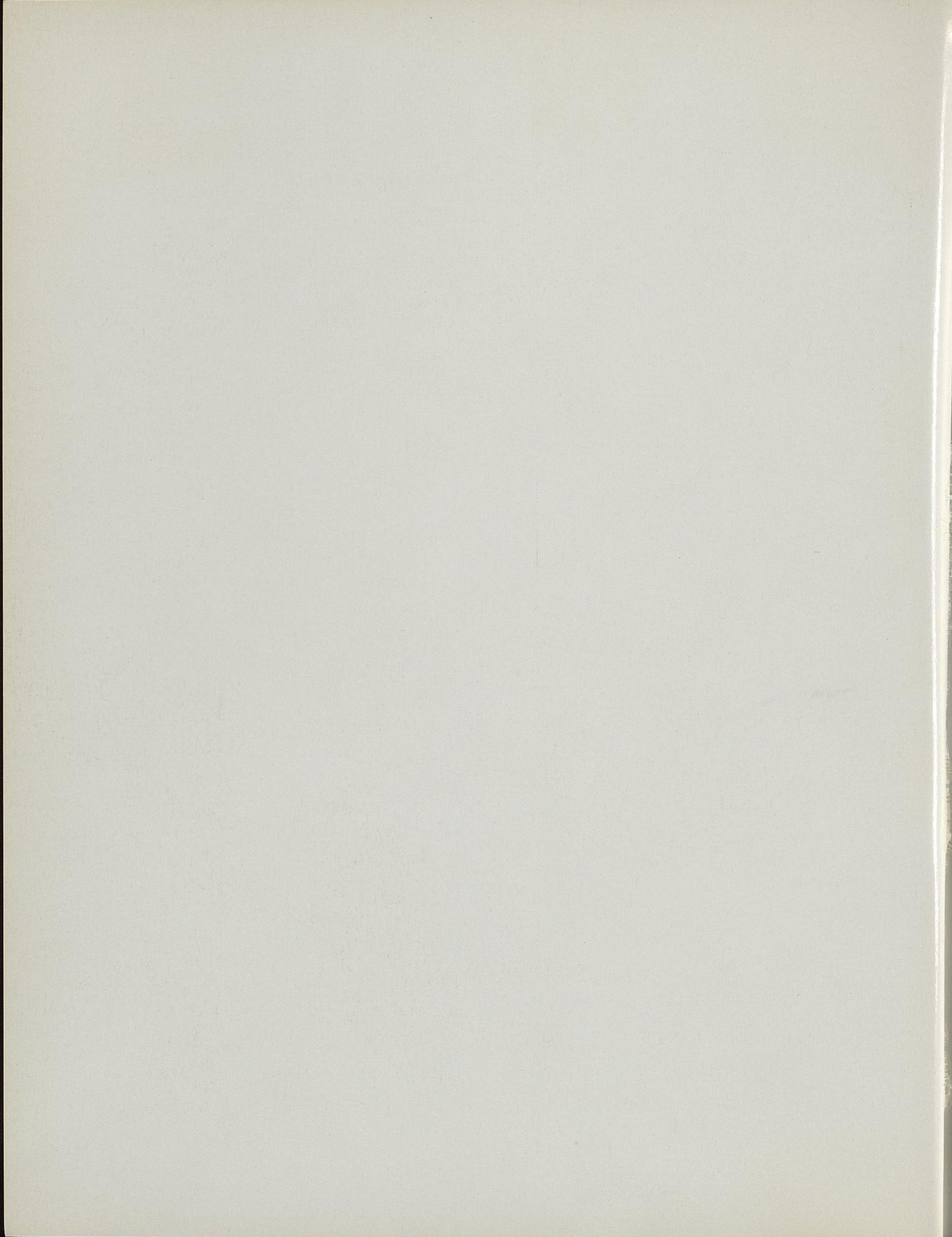


# Richard III



Vergier

CDNA





# Richard III

de William Shakespeare.

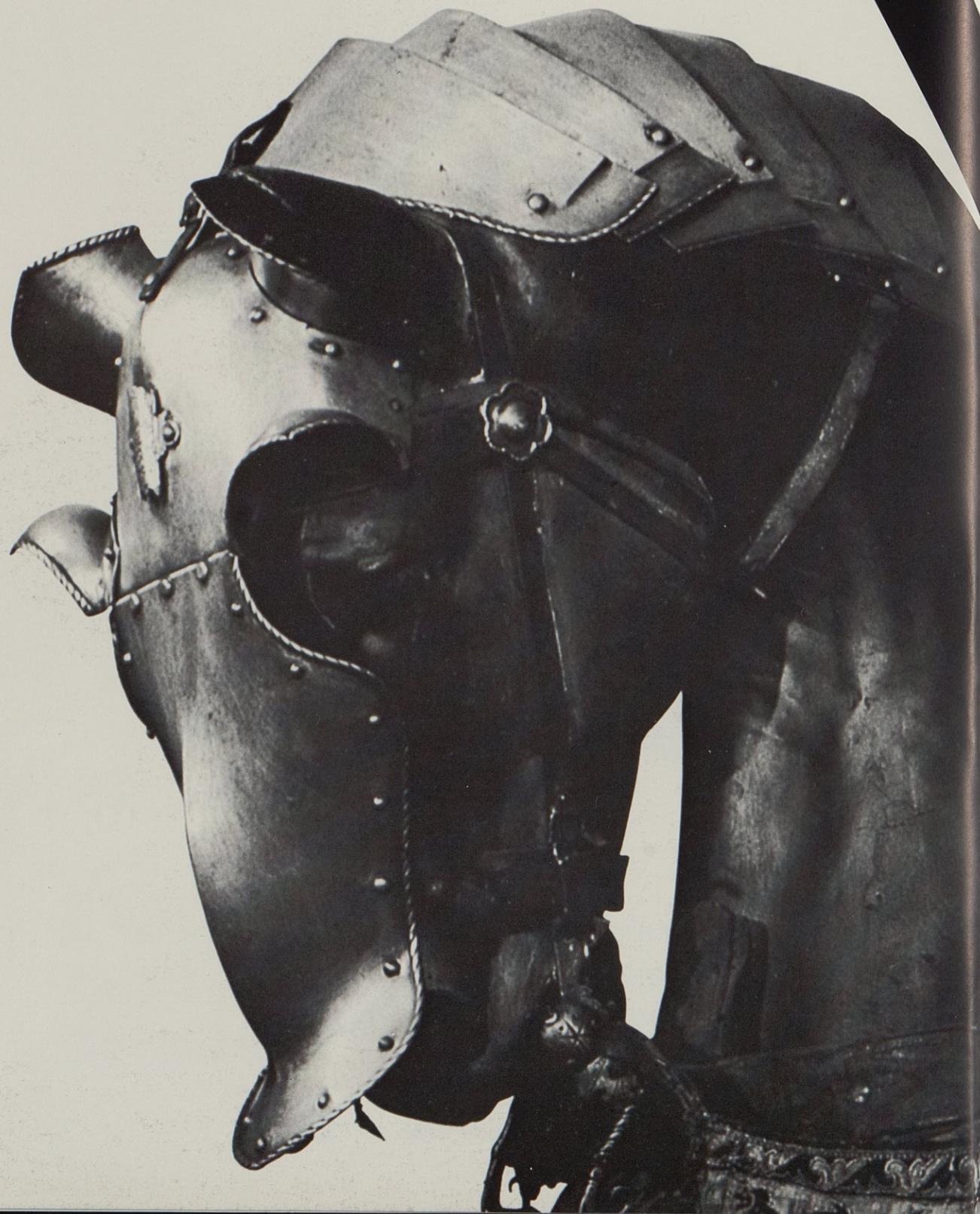
Texte français de Jean-Michel Deprats

Mise en scène de Georges Lavaudant

Production : Centre dramatique national des Alpes.

Coproduction : Théâtre de la Ville de Paris  
et Maison de la Culture de Grenoble.

Créé le 19 juillet 1984 dans la Cour d'honneur du Palais des Papes  
dans le cadre du Festival d'Avignon.





L'inspecteur contempla à nouveau le portrait. Comment avait-il pu se tromper à ce point sur ce visage ? Ce qu'il avait pris dans ce regard pour la fatigue et la souffrance, c'était donc la terreur d'un criminel hanté. De toute façon, quels yeux extraordinaires ! Allongés, proches des sourcils, sous le front légèrement plissé, soucieux, inquiets. Au premier abord, on aurait dit qu'ils regardaient droit devant eux ; mais à les examiner de plus près, on s'apercevait qu'en réalité le regard était tourné vers l'intérieur, comme absent.

Quand la Moucheronne revint chercher le plateau du thé, Grant était toujours plongé dans l'étude du portrait. Il n'avait pas vu un visage aussi passionnant depuis des années. En comparaison, la Joconde avait l'air d'une affiche publicitaire.

La Moucheronne vit la tasse intacte, tâta la théière tiède, et fit la moue.

— Pourquoi n'avez-vous pas bu, M. Grant ? fit-elle, mécontente.

Elle tenait à bien marquer qu'elle avait autre chose à faire qu'à porter des plateaux à des gens qui n'y touchaient pas.

— Je n'ai pas soif. Que pensez-vous de ce portrait ? L'infirmière haussa les épaules, prit la photographie du tableau en femme habituée aux lubies des malades, et regarda Richard III.

— Que voulez-vous que j'en pense ?

— Si c'était un de vos patients, quel serait votre diagnostic ?

— Maladie de foie.

Et, sans attendre la réponse,

elle remporta le plateau, martelant le sol de ses petits talons nerveux, toute blonde et empesée, en personne qui n'a pas de temps à perdre.

Un peu plus tard, le chirurgien, effectuant la visite du soir, exprima une autre opinion. Il examina le portrait attentivement en silence pendant plusieurs secondes, et conclut :

— Poliomyélite.

Grant émit une exclamation étouffée. Paralyse infantile ! En effet, Richard III avait un bras atrophié.

— On dirait que je suis tombé juste, dit le chirurgien. Qui est-ce ?

— Richard III.

— Vraiment ? C'est intéressant.

— Saviez-vous qu'il avait un bras atrophié ?

— Non. Je croyais qu'il était bossu.

— Il l'était aussi.

— N'était-ce pas lui qui était né avec toutes ses dents et qui mangeait des grenouilles vivantes ?

— On le dit.

— En somme, mon diagnostic est valable.

— Extraordinaire, docteur ! Peut-on savoir ce qui vous a fait penser à la polio ?

— C'est difficile à expliquer en détail... L'aspect du visage, d'abord. J'ai souvent vu cette expression chez des enfants infirmes. Evidemment, s'il était bossu cela pourrait suffire à l'expliquer. Mais je remarque que le peintre n'a pas fait figurer de bosse sur son tableau.

La Fille du temps,  
Joséphine Tey.





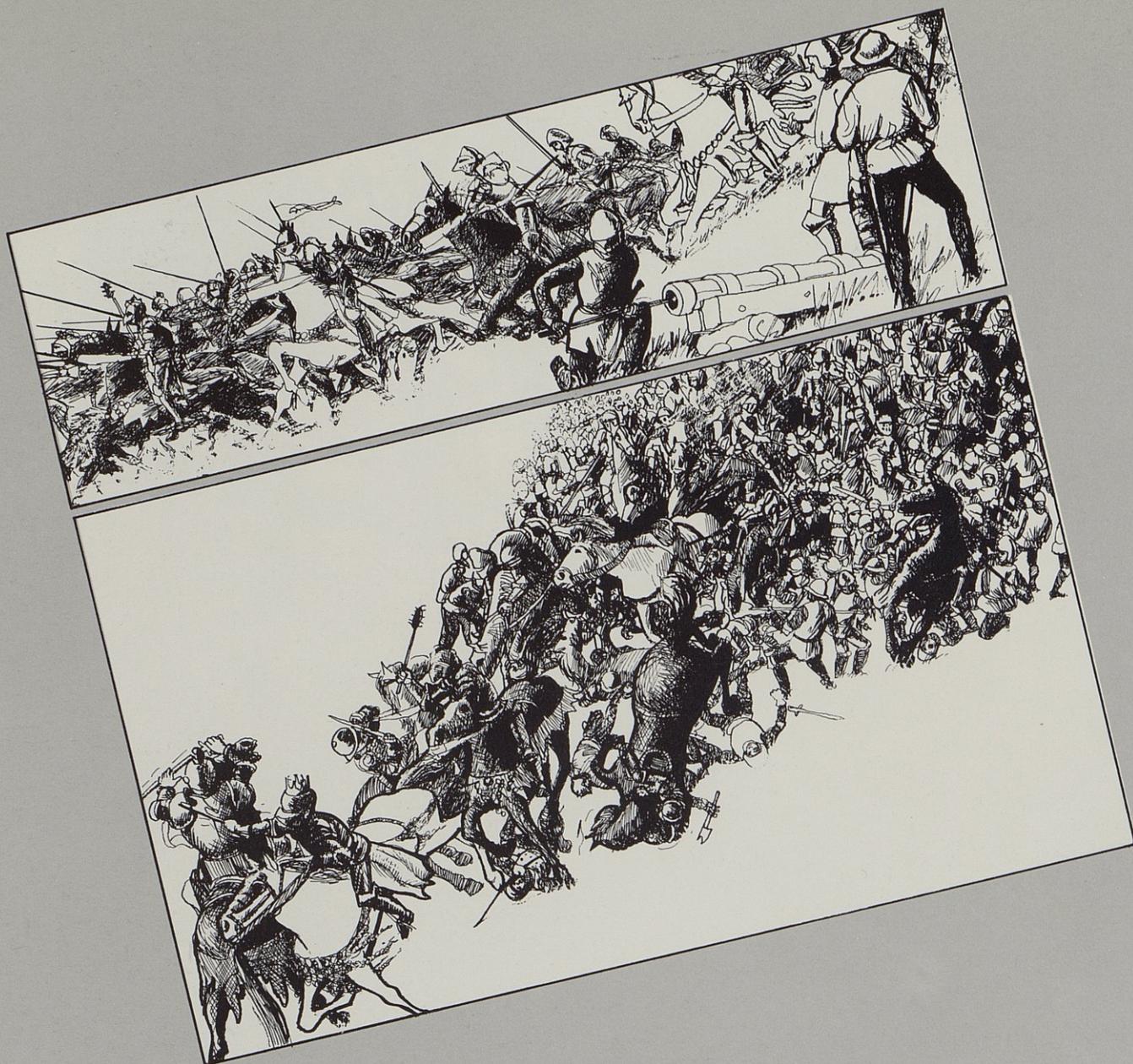
## 23 août 1483

La vie développe nombre de grâces. Elles sont quelquefois difformes. Extirper les monstres ou les conjurer a été longtemps l'une des tâches majeures assignées à l'homme. Cette première façon de *cultiver son jardin* était de tous les jours au déclin du Moyen Age, tout rempli de miracles et de songes de merveilles. On croyait encore, autant qu'à l'éternité douloureuse de la Chrétienté, aux présages, aux maléfices, à la vertu efficace des symboles et des incarnations. Qui avait sa naissance avait son destin. Qui connaissait son titre, ses couleurs, ses emblèmes connaissait sa place. La vieille Angleterre était jeune encore. Ses châteaux, ses angoisses, ses fantômes étaient vrais, mais leur droit de cité, encore incertain, se référait à d'autres. A la France déjà vieille peut-être. Lorsque Shakespeare — qu'il ait ou

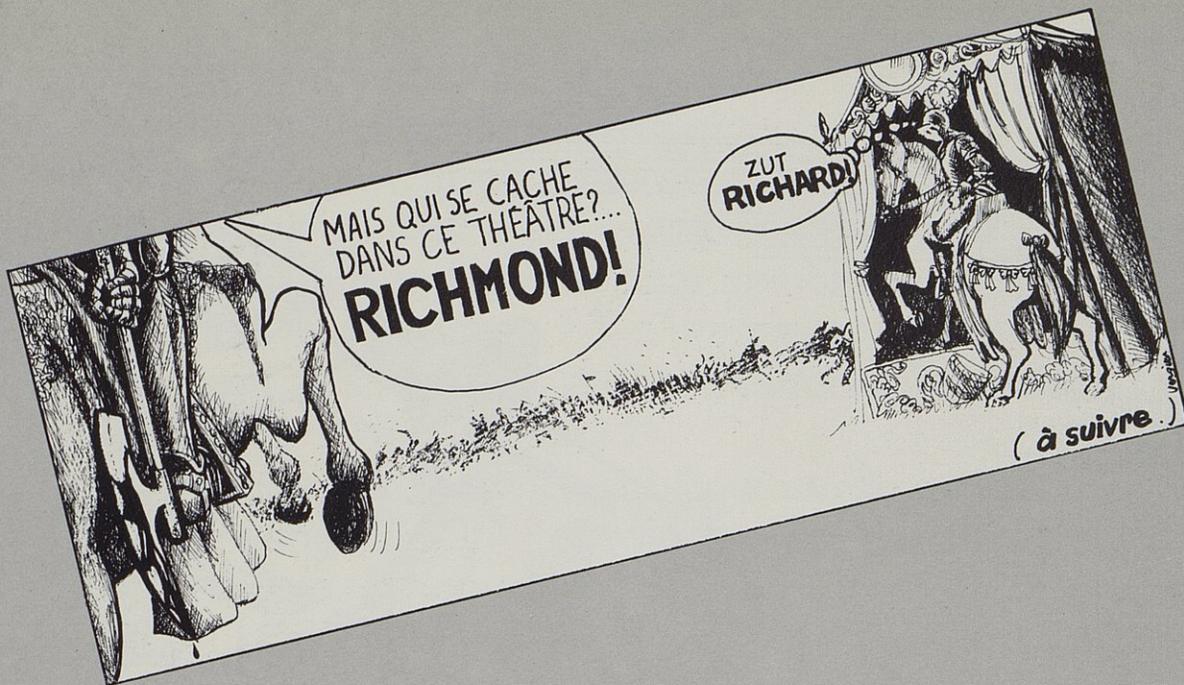


non remanié une pièce antérieure — composa Richard III, au terme de la tragédie du roi Henri VI, son premier cycle historique, il était aussi proche de l'agitation farouche du XV<sup>e</sup> siècle que nous ne le sommes, nous, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui nourrit encore nombre de nos pensées et de nos gestes. Il avait sans doute moins d'images à sa disposition, mais combien de saveurs et d'odeurs, de sites et de touchers devaient être proches encore ! L'être humain est assez complexe pour remplacer par d'autres sens ce que la modernité lui présente comme indispensable pour saisir une époque. Les fraises que Richard réclame à l'évêque d'Ely, la sensualité sans vergogne de ses séductions, la sueur et le sang qui le couvrent lorsqu'il pousse son cri fameux pour retourner au combat, et bien d'autres détails qui rendent infiniment vivant un homme qu'une bonne politique conseillait à Shakespeare de rendre plus atroce encore que ses plus sombres crimes - ont autant d'importance que la trame historique qui porte l'événement. Richard nous introduit à la présence, aux présences mêmes du XV<sup>e</sup> siècle.

Richard III est une pièce *armée*. Richard forge son caractère de brutalité en forfait, de trahison en assassinat, et s'arme finalement pour défendre sa pourpre et sa couronne contre les *manants déguenillés* venus de France et d'ailleurs. La chape de la malédiction, couleur d'acier et de sang, se lève quand la prédiction est accomplie, quand le cadavre nu de Richard, ou son symbole, quitte la scène au terme d'une "bataille royale", Bosworth, qui clôt l'affrontement fratricide des emblèmes et achève la décimation générale. Le hasard



d'un combat singulier rétablit l'ordre de la nature, ouvre le champ d'une harmonie nouvelle. En cela, il importe peu que Shakespeare ait voulu flatter la dynastie régnante issue de Richmond. Richard III n'a d'historique qu'une succession d'événements. Le caractère central est en tous points une invention, une création de Shakespeare, comme peut l'être le personnage de Macbeth. Au-delà de sa quête avide et sans scrupules du pouvoir, d'exercer les dons les plus monstrueux qui l'habitent et qui en même temps le légitiment dans ses actions — car Richard, personnage le plus doué de la pièce est aussi doué contre la nature — Richard semble devoir exprimer dans le terrible cette réflexion amère du pourquoi de la vie et des événements qui revient si souvent dans Shakespeare. Un sage chinois



disait : *La vie de l'homme est comme le galop d'un cheval blanc qui franchit bondissant, un ravin et soudain disparaît...* Une volonté perverse exceptionnelle pousse peut-être le cheval de Richard, mais c'est aussi un mouvement philosophique et non seulement une cruelle anecdote qui l'anime dans le temps. Il y a quelque chose de saisissant à vouloir, à exercer une volonté — l'ambition de la couronne n'est qu'une description commode et évidente pour tous de cette volonté. Ce qui fait tourbillonner Richard III dans un plus profond drame que les crimes d'un homme marqué à sa naissance, c'est l'espèce d'avènement métaphysique que son expérience résume. Seuls des êtres doués d'élan nous font pleinement sentir l'être, et les malédictions sont bonnes, qui nous font mesurer le temps.

Pièce historique, Richard III nous fait humer les odeurs heureuses ou malheureuses du XV<sup>e</sup> siècle et nous mène d'un tonneau d'ale à un fatal oreiller. Pièce métaphysique, elle nous fait presque rallier la cause toute tracée d'un prince condamné. Lui seul n'est pas un simple féodal disputant des dépouilles. S'il l'est aussi quelquefois, comme tout personnage qui prend place dans son époque, il est assez élevé de rang et d'intelligence assez aigüe, pour faire son propre bouffon et contempler ce qui arrive avec détachement.

*Où dormirons-nous demain ?*

Henri-Alexis BAATSCH



RICHARD :

Qu'on me donne un autre cheval ! Qu'on bande mes blessures !

Aie pitié Jésus ! du calme ce n'était qu'un rêve

O lâche conscience, comme tu me tortures

Les lumières brûlent bleu ; c'est à présent la morte mi-nuit

De froides gouttes de peur se figent sur ma tremblante chair

De quoi ai-je peur ? De moi-même ? Il n'y a personne d'autre ici ;

Richard aime Richard, à savoir Moi et Moi (Autrement dit je suis moi)

Y a-t-il un meurtrier ici ? Non. Si, moi !

Alors fuyons. Quoi, me fuir moi-même ? Pour quelle raison

De peur que je me venge ? Quoi ? moi-même de moi-même ?

Hélas, j'aime moi-même. Pourquoi ?

Pour m'être fait du bien à moi-même ?

O non, hélas, je me déteste plutôt

Pour les actes détestables commis par moi-même

Je suis un scélérat - non je mens, je n'en suis pas un !

Bouffon de toi-même, parle honnêtement. Bouffon ne te flattes pas

Ma conscience a mille langues différentes

Et chaque langue raconte une histoire différente

Et chaque histoire me condamne comme scélérat :

Parjure, le parjure au plus haut degré

Meurtre, atroce meurtre au plus cruel degré

Absolument tous les péchés tous commis au suprême degré

Se pressent à la barre, et crient tous "coupable ! coupable !"

C'est à désespérer ! Pas une créature ne m'aime

Et si je meurs, pas une âme n'aura pitié de moi...

Pourquoi en aurais-je si moi-même

Je ne trouve en moi-même aucune pitié pour moi-même ?

Il m'a semblé voir les âmes de tous ceux que j'ai assassinés

Venir à ma tente et chacune menaçante appelait

La vengeance de demain sur la tête de Richard.



# LES HABITS NEUFS D'UN RHETORIQUE VISIONNAIRE

« Pourquoi l'infortune serait-elle prodigue de mots ? » demande dans "RICHARD III" un des personnages du drame. Le fait est que dans cet oratorio de la souffrance et de la haine, la détresse est bavarde, la douleur éloquente. Bavarde aussi, prolixe, intarissable, l'expression de la rancœur et de la vengeance qui se déversent en un flot dévastateur de paroles éruptives et vitupérantes. Du monologue de Richard qui ouvre la pièce au discours de Richmond qui la clôt, l'auditeur est submergé par un déluge de mots, par le déferlement impétueux d'une langue embrasée et violente, hérissée de colère, traversée de stridences et de visions d'horreur. Les mots coupant comme des couteaux, appellent, vengent et commentent le meurtre. La parole est moins sens que rythme, son, cri, plainte, complainte, venin, crachat. Mais si le brio linguistique et le cynisme ludique de Richard ont toujours fait l'unanimité, il n'en va pas de même de la psalmodie lancinante du deuil et de la colère. Même les commentateurs sensibles à l'écriture ritualisée et stylisée de la pièce soulignent le caractère artificiel d'une rhétorique plus décorative que fonctionnelle, plus lyrique que dramatique. Et il est vrai que cette liturgie tragique de la douleur et de la rage, ce chant funèbre rigoureusement orchestré, hiératique, incantatoire est difficile à porter à la scène. Adaptateurs et metteurs en scène ont souvent écourté les scènes de plaintes et de malédictions quand ils ne les ont pas supprimées. Au souvenir encore vivace de trois nobles sociétaires du Français égrenant la morne litanie de leurs plaintes en balayant de leurs perruques rousses le plancher ripoliné du théâtre, j'aurais plutôt tendance à les absoudre. Rappelons qu'au cinéma, Laurence Olivier fait totalement l'économie du personnage de Margaret.

Qu'il soit permis alors au traducteur de dire ici son saisissement émerveillé devant la robustesse musclée de cette langue des plaintes et des malédictions. Ample et périodique, mordante et bien en bouche, solennelle et tout à coup directe, musicale et charnelle, tantôt lancinante et psalmodiée, tantôt crachée et exécrante, cette langue des femmes - puisque c'est à elles, surtout, que revient la tâche de dire la souffrance et la rage — est une langue à la fois archaïque et baroque, primitive et savante. Héritée de Sénèque et pétrie d'éléments traditionnels cette rhétorique nous fait entendre des accents neufs. Parce que délaissés. Elle reste d'une vigueur et d'une vitalité surprenantes. Pour nous encore, aujourd'hui.

Non que Shakespeare n'ait pas, en son temps, sacrifié au goût du jour. Par beaucoup d'aspects Richard III s'apparente à la plupart des œuvres poétiques et dramatiques écrites en cette dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. Stylisation des répliques, parallélisme contrasté des vers et des épisodes, antithèses et répétitions font partie du bien commun des Marlowe, Kyd, Norton, Sackville et autres contemporains de Shakespeare. Il y a là sans aucun doute l'influence de Sénèque, traduit en anglais de 1559 à 1581, joué et imité en latin dans les universités, l'influence parallèle du français Robert Garnier, mais aussi la présence d'un théâtre autochtone et populaire dont certains aspects sont proches du théâtre de Sénèque mais sans rapport de filiation avec lui.

Ainsi lorsque Shakespeare commence sa carrière de dramaturge le goût pour la rhétorique, la déclamation, les hyperboles recherchées et la pratique du dialogue comme une suite de répliques acérées qui se répondent point par point, ne sont pas sous sa plume une innovation ou une survivance archaïque mais la norme esthétique de l'époque. Et c'est en technicien d'emblée virtuose de la rhétorique théâtrale que Shakespeare plante son décor verbal. Anaphores, antithèses, allitérations, allégories, contrastes et symétries offrent une ample moisson de procédés stylistiques qui donnent au vers son caractère rituel et ornemental. Mais cette langue, à la fois rite et geste, n'a rien de statuaire ou de pesamment formaliste. Portée par le souffle de voix qui clament, pleurent, vitupèrent, modulée par la variété et la souplesse des rythmes, cette parole d'acier qui sourd de gosiers de soufre et de feu transcende l'artifice et la convention. C'est une parole vive et fulgurante, électrisée par la violence lyrique qui parcourt l'ensemble. Tout s'embrase au feu de cette parole active qui bat au rythme de l'inspiration et de l'expiration. Car ces mots sont destinés à des bouches, des nerfs, des muscles, des mâchoires et le mouvement du souffle dicte jusqu'à la cadence alternée des plaintes et des imprécations. Même dans sa luxuriance savante et sa préciosité, cette langue emportée, physique, vigoureuse, reste une langue âpre et barbare. L'artifice ne dompte pas l'expression de la rage et de la douleur, il en rehausse l'éclat, en décuple la force. Ce n'est pas un carcan mais un scalpel qui découpe, aiguise, dissèque.

Nul acteur du drame n'incarne avec plus de vigueur la véhémence de cette langue que le personnage de Margaret, grande prêtresse de la haine, experte en malédictions, que Shakespeare ressuscite (1) pour décliner les figures de la vengeance et du malheur. C'est à ce personnage haut en couleurs, écorché, excessif, qui tient de la prophétesse, de la sorcière et de la furie sénéquienne qu'il confie la tâche de cracher le venin de la haine.



Cette haine qui l'exalte et la nourrit, elle s'en gorge jusqu'à satiété avant de déposer son fardeau d'agressive douleur sur les épaules de la malheureuse Reine Elisabeth. Ce que l'une a subi, l'autre doit le souffrir et ce n'est que lorsqu'Elisabeth a bu la coupe du malheur jusqu'à la lie que Margaret quitte la scène et le drame. Dans la douleur arrogante ou la furie imprécatoire, le personnage de Margaret a une force extrême parce qu'il n'est pas seulement l'expression d'une individualité souffrante mais se hausse à la dimension d'un mythe. Certes le personnage conserve les traits de caractère qu'il avait déjà dans les *Henri VI* mais, constamment juchée au faîte de la rage ou de la douleur, Margaret emblématise plus un principe, une force supra-humaine qu'elle n'incarne un tempérament personnel. Mémoire du mal, vivant témoin des crimes passés, elle exprime inlassablement la plainte des âges antérieurs. Comme si elle était porteuse de cent ans de souffrances et de déchirements.

Sa bouche sans cesse fulmine, exécère, tance, récrimine sans modération ni mesure. A ce degré d'excès, le langage est constamment au seuil vertigineux du cri total, et de la haine chimiquement pure.



C'est aussi parce que la scène des pleureuses a un caractère allégorique que les formes stylistiques qu'elle mobilise finissent par transcender leur propre artifice et par s'intégrer de façon significative au dessin d'ensemble de la tragédie. Une fois Richard couronné et avant son expédition guerrière contre Richmond, le chœur des femmes s'assemble une dernière fois autour de la plus malheureuse d'entre elles et fait le compte des morts :

Margaret : *J'avais un Edouard, un Richard l'a tué ;  
J'avais un Henry, un Richard l'a tué ;  
Tu avais un Edouard, un Richard l'a tué ;  
Tu avais un Richard, un Richard l'a tué.*

Certes, ce collier de noms dont l'identité se brouille dans le lugubre anonymat de la mort et ces lamentations psalmodiées en écho reprennent les lieux communs d'un genre traditionnel. Mais la comparaison des souffrances n'est pas une simple convention. Elle exprime une communion dans la douleur qui rapproche des êtres que tout jusqu'alors opposait. La douleur égalise les destinées et l'implacable Fortune précipite dans le gouffre celle qui était sur les sommets.

Margaret (à Elisabeth) : *Tu étais heureuse épouse, tu es veuve affligée  
Tu étais joyeuse mère, tu en pleures le nom*  
.....  
*Tu me méprisais, tu es méprisée de moi.  
Tu étais crainte de tous et voilà que tu crains,  
Tu commandais à tous et nul ne t'obéit.*

L'antithèse est étroitement liée au thème de l'inversion et du renversement qui caractérise le schéma narratif et le dessein moral de la pièce. Le crime a profité un temps au criminel mais le châtement suivra. Celle qui était suppliée deviendra suppliante. La Reine n'aura plus qu'une couronne de soucis.

C'est aussi dans la boursofflure même de la rhétorique et dans son essoufflement que s'énonce une poétique du sens. Ce qu'il advient de l'échange verbal entre Richard et Elisabeth dans la deuxième scène de séduction



D  
d  
n  
s  
q  
d  
b  
R  
A  
s  
e  
l'

en porte témoignage. Dans cette scène, Richard tente de convaincre la Reine Elisabeth de lui donner en mariage sa fille Elisabeth d'York. L'opinion traditionnelle veut que cette deuxième scène soit inférieure à la première, celle qui oppose Richard à Lady Anne, parce que plus longue et moins brillante. Pourtant sa longueur même prouve que l'enjeu n'est pas seulement dramatique. C'est le statut même de la parole qui est en cause. Une série d'ambiguïtés tisse la complexité de la scène. L'incertitude pèse sur l'issue de l'affrontement. Comme le veut l'histoire mère et fille, veuve et vierge portent le même nom. Mais cette homonymie n'est pas sans portée. Au fil de la scène, un doute s'instaure sur l'identité de la femme sur qui s'exerce la tentation. L'interlocutrice de Richard n'est pas la destinataire de la demande, mais dans le feu de l'action et de la passion rhétorique, Richard n'en vient-il pas à tenter de séduire Elisabeth elle-même ?

Dans la première scène de séduction, Richard fait feu de tous les lieux communs de la poésie amoureuse pour séduire Anne. La rhétorique est conventionnelle mais efficace ; Richard ne perd jamais l'initiative. Dans la seconde, la parole est confisquée par Elisabeth qui domine le dialogue. Richard constamment sur la défensive en vient à lui reprocher de jouer sur les mots. L'habile jongleur du premier acte n'a plus la même maestria ni la même facilité de séduction. Il déploie toutes les ressources de la rhétorique mais ses mots n'ont plus le pouvoir de convaincre. Il ne peut plus mobiliser qu'une parole démonétisée, un verbe dévalué par l'usage constamment fallacieux qu'il en a fait. Ce n'est pas que son éloquence persuasive ait perdu de la vigueur. Elle met en œuvre les mêmes procédés que dans la première scène avec Anne, mais maintenant la parole se retourne contre celui qui l'a trop dévoyée. La promesse suppose une capacité intacte à passer de la parole à l'acte. Le serment implique une adéquation de la pensée à la parole. Pour Richard qui a noirci le monde de ses forfaits et bafoué toutes les valeurs, les mots ne peuvent plus être générateurs d'actes. Il ne peut plus ni jurer ni promettre. D'où son entêtement acharné mais vain dans ce duel verbal. Devant la résistance opiniâtre d'Elisabeth, la rhétorique de Richard s'arc-boute, se hérise, s'électrise de mille étincelles qui crépitent mais ne brûlent pas. Elle se tend jusqu'à l'extrême limite de ses forces et finit par accoucher de visions d'horreur, de métaphores monstrueuses comme cette effroyable image du vagin sépulcral, de la matrice-tombe que Richard se propose de féconder. Une première fois au début de la scène, l'opposition est formulée en termes de lignée :

Richard (à Elisabeth) : *Si j'ai tué les enfants de vos entrailles,  
Pour ranimer votre postérité,  
Je veux engendrer de votre fille une famille de votre sang.*

Mais à la fin de la scène, excédé par la résistance d'Elisabeth, Richard projette une image plus brutale de procréation funèbre et de résurrection monstrueuse.

Elisabeth : *Pourtant tu as tué mes enfants.*

Richard : *Mais dans le ventre de ta fille je les enterre.  
Là dans ce nid d'aromates, ils renaîtront  
D'eux-mêmes, pour ta consolation.*

Dans l'imagination survoltée du dramaturge, le fonctionnement antithétique finit par culminer et par produire cette hallucinante vision d'horreur. Là encore, le rapprochement et l'opposition incessants des deux notions contrastées : vie/mort ; amour/haine ; engendrement/enterrement est solidement ancré dans le système signifiant de la pièce. Amour et haine sont indissociables. Le mot amour n'apparaît guère que lorsque Richard trompe. C'est un mot vide de sens, efficace seulement sur les naïfs et les sots. Seules la Duchesse d'York et Elisabeth ne se laissent pas abuser. La première oppose à l'illusion de l'amour la réalité de la fourberie et maudit sa maternité. La seconde en fait un synonyme de haine et le rapproche justement des crimes de Richard.

Ainsi, s'il est vrai qu'une des marques distinctives de l'écriture shakespearienne est le pouvoir de saisir en un seul acte de parole et de pensée les contraires les plus lointains, on voit comment cette dynamique du contraste et du paradoxe, loin de créer le seul artifice, devient une faculté visionnaire. La rhétorique, au service de l'imaginaire, met au jour dans une langue neuve, ravivée, saisissante, une réalité barbare et crue. Essentielle.

Jean-Michel DEPRATS

1. Dans la réalité historique, Marguerite d'Anjou ne retourna pas en Angleterre après son renvoi en France, et elle mourut avant l'avènement de Richard.

Dans le monologue qui sert d'introduction au "RICHARD III" de Shakespeare, Gloucester, le futur roi, déclare :

*Ores voici l'hiver de notre déplaisir  
Changé en glorieux (fier) été par ce soleil d'York ;  
Et tous les nuages qui menaçaient notre Maison  
Ensevelis au sein profond de l'Océan.  
Voici nos fronts parés de couronnes triomphales,  
Nos armes ébréchées suspendues en trophées  
Nos austères alarmes changées en gaies rencontres,  
Nos marches redoutables en pavanés exquisés.  
Guerre, lugubre masque, a déridé son front :  
Et désormais, au lieu de chevaucher des coursiers harnachés  
Pour effrayer les âmes d'ennemis timorés  
Il fait le lesté et le cabri dans le boudoir d'une dame,  
Au son lascif et langoureux d'un luth.  
Mais moi, qui ne suis pas formé pour ces folâtres jeux  
ni fait pour courtiser un amoureux miroir  
Moi qui, marqué au sceau de la rudesse d'empreinte grossière,  
N'ai pas la majesté de l'Amour  
Pour m'aller pavaner devant une impudique nymphe minaudière  
Moi qui tronqué de nobles proportions  
Floué d'attraits par la trompeuse Nature  
Difforme, inachevé, dépêché avant terme  
Dans ce monde haletant à peine à moitié fait...  
Si boiteux et si laid  
Que les chiens aboient quand je les croise en claudiquant  
Et bien, moi, en ce temps de paix alanguie à la voix de fausset  
Je n'ai d'autre plaisir pour passer le temps  
Que d'épier mon ombre au soleil  
Et de fredonner des variations sur ma propre difformité.  
Et donc, si je ne puis être l'amant  
Qui charmera ces jours, si beaux parleurs  
Je suis déterminé à être un scélérat  
Et à haïr les frivoles plaisirs de ces jours. \**

Peut-être, dans la première impression que nous fera ce discours-programme, ne trouverons-nous rien qui soit en rapport avec notre thème. Richard ne semble pas dire autre chose que ceci : Je m'ennuie en ce temps de désœuvrement et je veux m'amuser. Mais comme je ne puis pas, étant contrefait, jouer à l'amant, je vais jouer au scélérat, intriguer, assassiner, bref, faire tout ce qui me plaira. Une argumentation aussi frivole étoufferait chez le spectateur tout mouvement de sympathie si ne se dissimulait pas là-dessous quelque chose de plus sérieux. Et la pièce serait du même coup rendue psychologiquement impossible, car il faut que le poète sache éveiller en nous une secrète sympathie pour son héros, afin que nous puissions admirer sans protestation intérieure et sa hardiesse et son habileté ; or cette sympathie ne

peut se fonder que sur la compréhension du héros, sur le sentiment d'avoir au fond quelque chose de commun avec lui.

C'est pourquoi je pense que le monologue de Richard ne dit pas tout ; il effleure et nous laisse le soin de compléter ce qu'il ne fait qu'indiquer. Et lorsque nous entreprenons de le compléter, toute apparence de frivolité disparaît ; l'amertume, la façon détaillée avec laquelle Richard dépeint sa difformité acquièrent toute leur importance et pour nous se dévoile ce qu'il y a de commun entre Richard et nous et qui force notre sympathie pour ce scélérat lui-même. Il semble nous dire alors : La nature m'a fait une grande injustice en me refusant les belles formes qui gagnent l'amour des humains. La vie me doit en échange une compensation que je vais m'octroyer. J'ai le droit d'être une exception et de passer par-dessus les scrupules qui arrêtent les autres gens. Je puis commettre des injustices parce qu'une injustice a été commise à mon égard - et, à ce moment, nous sentons que nous-même pourrions devenir pareils à Richard, que déjà même nous le sommes sur une petite échelle. Richard est un agrandissement immense de ce côté de nous-mêmes que nous sentons aussi en nous. Nous croyons tous être en droit de garder rancune à la nature et au destin en raison de préjudices congénitaux et infantiles, nous réclamons tous des compensations à de précoces mortifications de notre narcissisme, de notre amour-propre. Pourquoi la nature ne nous a-t-elle pas octroyé les boucles blondes de Balder, la force de Siegfried, le front élevé du génie, les nobles traits de l'aristocrate ? Pourquoi sommes-nous nés dans la chambre du bourgeois et non dans le palais du roi ? Nous serions aussi bien parvenus à la beauté et à la distinction que tous ceux que nous envions à cet égard.

S. FREUD

Essais de psychanalyse appliquée  
(Idées/Gallimard)

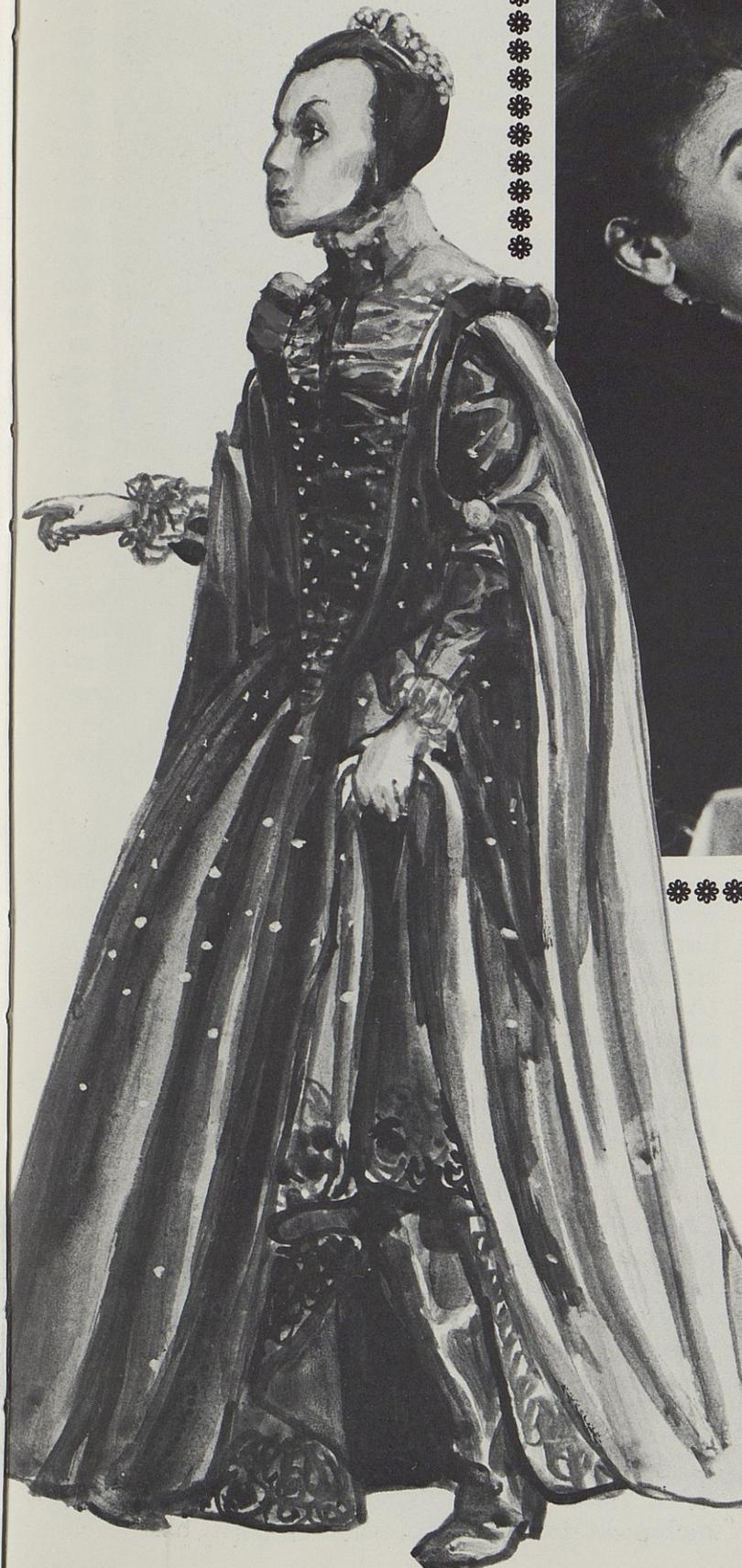
# REPETITION



La *répétition* est un moment troublant où l'effet magique de la représentation ne révèle rien de sa fabrication. On n'y dévoile pas de truc. *Pas de Bon Dieu mais c'est bien sûr*. Rien qui nous explique le secret de la transmutation de l'acteur en son personnage.

A un mois de la première, les comédiens du Centre Dramatique sont entre la Ville et l'Imaginaire. Ils sont sur le plateau de drôles d'êtres hybrides que je reconnais comme étant Ariel, Annie, Jean-Claude, Philippe, Marc, à quelques détails repérables — le jean sous le manteau, la chemise à carreaux sous la fraise d'époque, la cigarette malgré le masque, etc. — mais qui ne me regardent plus comme il y a une heure au bar. Avant l'attitude, avant l'habit, avant même le texte, il y a donc le regard qui change. Regard intérieur doublé de l'aveuglement provoqué par les projecteurs.

Les comédiens sur le plateau ne sont plus que rattachés par l'ouïe au metteur en scène. La voix de Jo, off, panthéiste, ubiquiste, fait parfois irruption, venant



« Encore ! »  
« Eh bien, misérable idiot, tu rêves ? » La scène dégorge de plaisir comme une orange juteuse. J'en arriverais à souhaiter qu'il y ait encore une erreur de placement, un verre mal posé, une intonation ou un bafouillis échappés pour entendre Jo : « Allez, on la refait une dernière fois ! » J'ai eu un doute : n'en redemande-t-il pas pour le simple et malin plaisir d'en réentendre, par pure gourmandise de théâtre ? Parfois, ces petits moments de bonheur sont si intenses que je m'impatiente : « Comment ! Ils n'envoient pas le ralenti ? » Apprendre, réapprendre à aimer cette fragilité vitale du théâtre qui ne donne jamais à vivre deux fois le même instant.



d'ailleurs et de partout, pénétrant les personnages par tous les pores, par-delà les siècles.

Les acteurs n'entrent pas tous dans l'histoire au même rythme. Certains sont déjà, de bric et de broc, *shakespeareisés*. Louis l'est tout entier en bottes et en armure ; Annie porte une robe allusive ; Marc accroche son personnage à son bandeau de borgne ; Michel, Patrick, Denis n'ont rien revêtu que leurs premières mimiques.

Ariel ; lui, a déjà endossé ses difformités.

Cette *réunion* ne ressemble à rien d'autre. Elle n'est pas à bâtons rompus, ce n'est pas un complot. Elle est secrète mais sans cachotteries, elle est sereine mais pas pesante, intense mais pas nerveuse. Le temps y est banni, le lieu est u-topique et u-chronique.

(A ce moment, pour la quatrième fois, Marc/Catesby entre en scène, dit : « Mon Suzerain, le Duc de Buckingham est pris ! », casse pour la quatrième fois le verre qu'il est chargé de placer sur la table de Richard. Cette *réunion* est aussi fous rires.)

#### Poussée intérieure

Chaque répétition de *Richard III* est comme un long plan de film fantastique où le héros, souffrant et hurlant, se craquèle, se boursouffle, se tend, se déforme sous la poussée intérieure du Diable. Le procédé technique au cinéma est la surimpression, au théâtre c'est, plus laborieusement, la répétition.

#### Conviction

Ariel, Annie, Jo. Seuls, sur la scène du Théâtre mobile. Ils donnent l'impression de parler bas.



Dehors, une saison — laquelle ? — chasse l'autre. Annie parle, a besoin de parler. Ariel et Jo écoutent. Cela fait combien d'années, ce travail de tisserands, cette intimité de la recherche, cette conviction ? Combien de fantômes sont-ils à eux trois ? Que reste-t-il de ces vies hormis l'insoutenable légèreté du comédien ?

#### Ariel

Ariel est un esprit des Airs, un enfant, dont il aurait le désintéressement, l'esprit de gratuité et de jeu, la fantaisie, la brusquerie, l'espièglerie, la cruauté.

Je parle là de l'Ariel de Shakespeare, celui de "la Tempête". L'autre, le comédien qui interprète Richard, ne parle pas de ses rôles. La peur de la redite, sans doute. J'ai évidemment cru pouvoir trouver une ressemblance entre les deux Ariel, tous les deux inattendus. Et attendus, aussi.

Ariel « *deformed, unfinished* » compose entre le rire et l'horreur un Richard insupportable, capricieux, changeant, fantasque, cruel jusqu'aux dents, jusqu'à la minceur des lèvres, imprévisible (comique jusqu'à la césure, terrifiant au-delà).

L'acteur est tour à tour bouffon, tyran, gosse, charmeur, ignoble. Néron, Ubu, Mac Enroe...

# SPECTACLES CDNA

## 1975

**"LORENZACCIO"** d'Alfred de MUSSET. Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER.

## 1976

**"CEDIPE ROI"** de SOPHOCLE  
Mise en scène : Gabriel MONNET  
Décor : Jean SAUSSAC  
Musique : Jean-Claude MONNET.

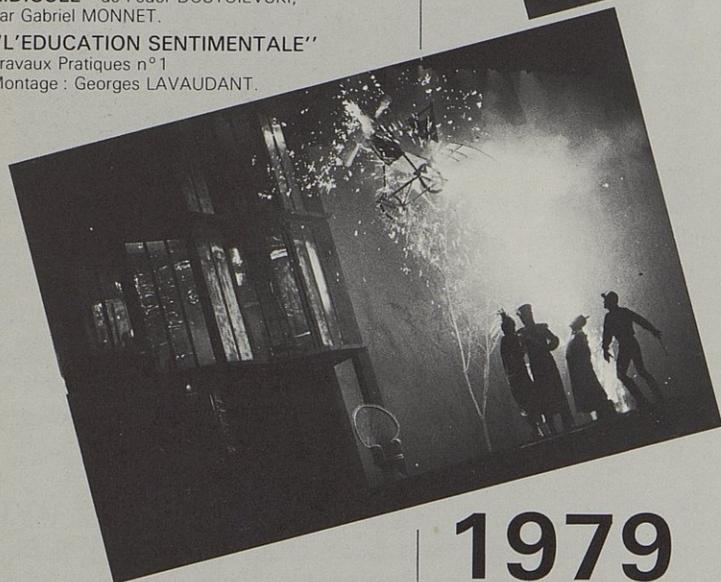
**"EMMENE-MOI AU BOUT DU MONDE"** d'après Blaise CENDRARS  
Mise en scène : Michel FERBER  
Décor : Jean-Charles SAUTON.

**"LES REVENANTS"** d'Henrik IBSEN  
Texte français et mise en scène : Pierre MAXENCE  
Décor : Jean SAUSSAC.

**"LOUVE BASSE"** de Denis ROCHE  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Spectacle présenté au Festival d'Avignon.

**"LE SONGE D'UN HOMME RIDICULE"** de Fédor DOSTOIEVSKI, par Gabriel MONNET.

**"L'EDUCATION SENTIMENTALE"**  
Travaux Pratiques n° 1  
Montage : Georges LAVAUDANT.



**"PALAZZO MENTALE"** de Pierre BOURGEADE  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER  
Musique : Gérard MAIMONE (SPHEROE)  
Grand Prix de la critique dramatique.

**"150 CIRQUES POUR ECLAIRER LE PROLETARIAT"** d'après MAIAKOVSKI  
Mise en scène : Michel FERBER  
Décor : Jean-Charles SAUTON.

**"LE ROI LEAR"** de William SHAKESPEARE  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER.

## 1977

**"HAMLET"** de William SHAKESPEARE  
Texte français : Michel VITTOZ  
Mise en scène : Daniel MESGUICH  
Décor : Jean-Pierre VERGIER.

**"JEANNE ROYER"** d'après Victor DALLEMONT  
Mise en scène : Marc BETTON  
Décor : Jean-Charles SAUTON.  
**"ITALIE"** Travaux Pratiques n° 2  
Montage : Georges LAVAUDANT.

## 1978

**"MAITRE PUNTILA ET SON VALET MATTI"** de Bertold BRECHT  
Texte français : Michel CADOT  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER  
Musique : Gérard MAIMONE



## 1979

**"SEPTEN DIES"**  
Mise en scène : Bruno BOEGLIN  
Décor : Jean-Pierre VERGIER.

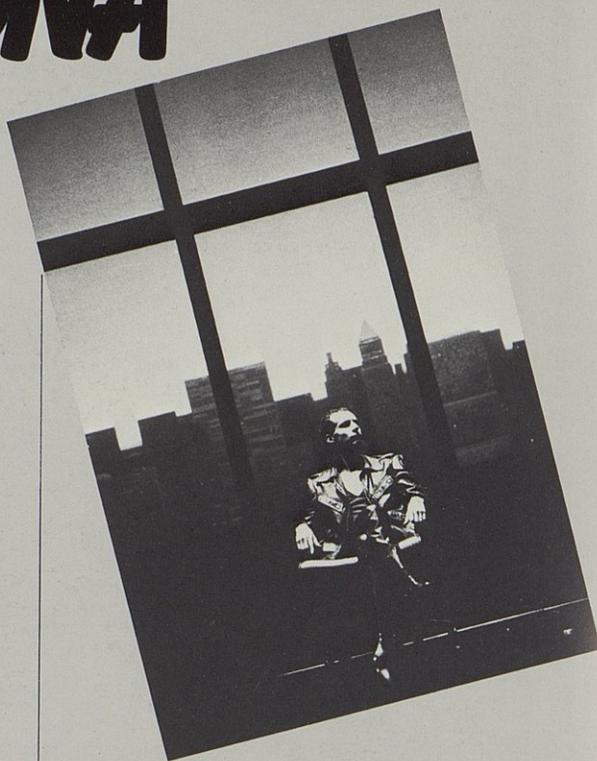
**"BERENICE"** de Jean RACINE  
Mise en scène : Philippe MORIER-GENOUD.

**"LES CANNIBALES"**  
Texte et mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER  
Musique : Gérard MAIMONE (SPHEROE).

**"LA ROSE ET LA HACHE"** d'après William SHAKESPEARE  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT.

## 1980

**"LA CERISAIE"** d'Anton TCHEKHOV  
Mise en scène : Gabriel MONNET  
Décor : Jean SAUSSAC  
Musique : Jean-Claude MONNET.



TRAVAUX D'ACTEURS :  
**"Lenz"** de Georg BUCHNER  
par Marie-Paule TRYSTRAM.

**"Au bord du Tibre"**  
Textes de DANTE, CHATEAUBRIAND, PASOLINI, par Philippe MORIER-GENOUD.

**"Perpetuum Mobile"** d'après Anton TCHEKHOV  
par Marc BETTON et Michel FERBER.

**"Guère épais"** d'après William SHAKESPEARE  
par Gilles ARBONA.

**"Comment j'ai écrit certains de mes livres"** de Raymond ROUSSEL  
par Jean-Claude WINO.

**"Péril"** de Bernard VERGNES  
par Joëlle SEVILLA et Charles SCHMITT.

**"La femme française"** d'ARAGON  
par Annie PERRET.

**"Le Mourir"** autour de René CHAR et Luigi PIRANDELLO  
par Gabriel MONNET.

## 1981

TRAVAUX D'ACTEURS :  
**"Le peintre de la vie moderne"** de Charles BAUDELAIRE, par Gabriel MONNET.

**"Conférence à propos d'un secret professionnel"** de Cesare PAVESE  
par Gilles ARBONA.

**"La victoire à l'ombre des ailes"** de Stanislas RODANSKI  
par Ariel GARCIA-VALDES.

**"Loge 23"** d'après E.T.A. HOFFMANN  
par Philippe MORIER-GENOUD, Marc BETTON et Michel FERBER.

**"George, l'homme en robe"**  
de et par Philippe MORIER-GENOUD.

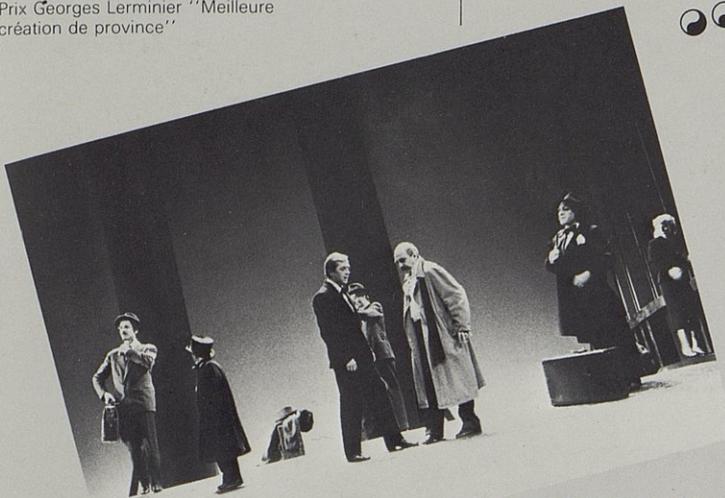
**"Pour A. pour plus tard"** de Peter HANDKE  
par Gilles ARBONA.

**"Villa Lucienne"** de Katia RUBINSTEIN  
par Annie PERRET.

**"De soi-même"** de Luigi PIRANDELLO  
par Gabriel MONNET.

**"La muraille de Chine"** d'après Franz KAFKA  
par Charles SCHMITT.

**"LES GEANTS DE LA MONTAGNE"** de Luigi PIRANDELLO  
Texte français : Danièle SALLENAVE  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER  
Musique : Gérard MAIMONE  
Prix Georges Lerminier "Meilleure création de province"



## 1982

TRAVAUX D'ACTEURS

**"Créanciers"** d'après August STRINDBERG

Mis en scène et interprété par Annie PERRET, Michel FERBER et Charles SCHMITT

Décor : Jean-Pierre VERGIER.

**"La nuit juste avant les forêts"** de Bernard-Marie KOLTES  
par Marc BETTON.

**"LES TROIS SŒURS"** d'Anton TCHEKHOV

Mise en scène : Ariel GARCIA-VALDES

Décor : Antoni TAULE

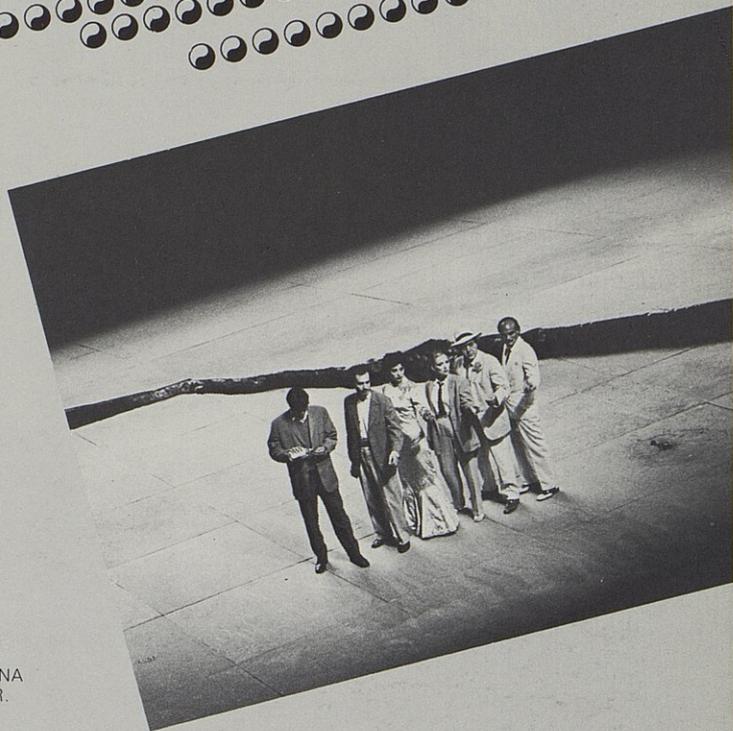
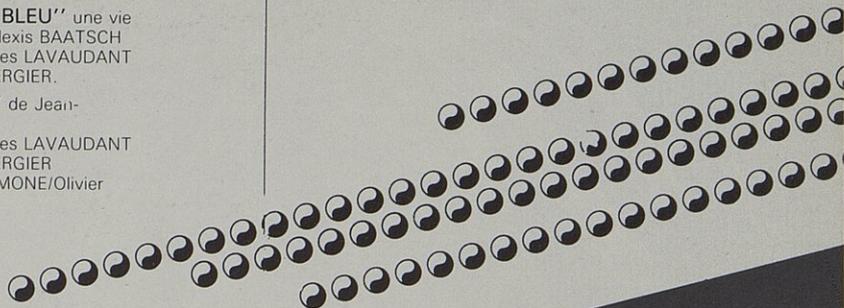
Musique : Gérard MAIMONE.



## 1983

**"LA NEIGE OU LE BLEU"** une vie de Stendhal d'Henri-Alexis BAATSCH  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER.

**"LES CEPHEIDES"** de Jean-Christophe BAILLY  
Mise en scène : Georges LAVAUDANT  
Décor : Jean-Pierre VERGIER  
Musique : Gérard MAIMONE/Olivier ANGELE.



## 1984

TRAVAUX D'ACTEURS :

**"Milan"** de Richard MATAS  
réalisé et interprété par Gilles ARBONA  
Mise en scène : Bernard CHATELIER.

**"Le bavard"** de René-Louis DESFORETS

par Jean-Claude WINO  
Décor : Alain HECQUARD.

**"RICHARD III"** de William SHAKESPEARE

Texte français de Jean-Michel DEPRATS

Mise en scène : Georges LAVAUDANT

Décor : Jean-Pierre VERGIER.



## L'enfance de Richard III

Quand Richard entrevoit que "l'hiver de son déplaisir" s'achève, il a déjà un passé chargé derrière lui : les Henri VI qui représentent les faits de la guerre des Roses ont été le théâtre de ses premiers exploits. Il est le cadet d'une famille turbulente qui dispute le pouvoir à ses cousins Lancastre depuis trois générations. Au moment où cette longue querelle devient une véritable guerre civile, il fait sa première apparition, aussitôt salué par les quolibets de ses ennemis : il est laid comme le péché, à les en croire, mais pour toute réponse il les incite pieusement à la charité « car ils dîneront ce soir avec Jésus-Christ ». Et de fait, il revient peu après en brandissant la tête de l'un d'entre eux.

Le jeune Richard dévoile très progressivement les facettes de son intéressante personnalité. Il met son ardeur guerrière au service de la cause familiale, et au début rien ne le distingue des autres belligérants, sauf peut-être l'agilité de ses discours. Les deux camps sont également féroces, et la reine Margaret, qui conduira plus tard le chœur des femmes endeuillées se montre la plus vindicative : avant de le faire tuer, elle tend au duc d'York vaincu un mouchoir trempé dans le sang de son plus jeune fils pour sécher ses larmes.

Cependant les Yorks reprennent l'avantage. Quand ils ont conquis la couronne, Richard confie au public qu'il en rêve pour son propre compte et recense froidement tous les frères et neveux qui le séparent du trône ; mais avant de réduire sa parentèle, il veut en finir avec le clan rival. Au moment de mourir, Henri VI prédit que l'Angleterre meurtrie maudira bientôt la naissance de Richard : il est venu au monde tout armé de dents, promis à un noir destin par les plus sinistres augures, cris lugubres des oiseaux de nuit, hurlements des chiens, rafales de tempête. Richard confirme sa vocation, poignarde le roi visionnaire et part célébrer la victoire en

famille. On le retrouve à la scène finale en train d'embrasser le neveu qu'il se promet d'étrangler au plus vite.

Richard renie tout attachement fraternel et tout sentiment humain car, dit-il, l'amour a corrompu la nature pour faire de lui ce monstre difforme qui ne ressemble à père ni mère. Ecarté depuis le sein maternel de tous les liens qui unissent les autres hommes, il n'est pour lui d'autre plaisir que de dévorer le monde. Les allusions à sa naissance monstrueuse et à sa vocation funeste suggèrent qu'il porte en lui toute la laideur humaine. S'il fait horreur à tous c'est parce qu'il a le visage de leurs crimes. En effet son avènement est la dernière étape d'un long processus de dégradation. Le développement dramatique des Henri VI représente la montée de l'anarchie et la gravité croissante des transgressions. La naissance de Richard n'est pas un accident biologique isolé, il est l'avorton d'une nature déviante : la violence collective de la guerre civile a déchiré les entrailles de la terre natale et produit ce monstre à l'image des temps, le dos arrondi par une montagne jalouse, le bras atrophié comme un buisson flétri, "semblable à un chaos".

Même s'il les surpasse en vilénie, ses victimes ne sont pas innocentes ; seuls les enfants d'Edward paient pour les crimes des autres. Les litanies des pleureuses font l'appel des morts, la somme des atrocités commises de part et d'autre, avant l'exécution du châtement. Tout en vaquant à ses propres tâches, Richard l'être dénaturé devient l'agent involontaire d'une purification sanglante ; au moment de subir la sentence, chacun des condamnés se reconnaît coupable. Tous expient ainsi les crimes qui ont porté Richard au trône, jusqu'à ce que ses excès reconstituent contre lui l'union du pays divisé. La conquête du pouvoir par Richard représente le stade ultime de la haine fratricide, qu'il pousse au paroxysme en détruisant son propre sang. Le mal ayant atteint les limites de son royaume n'a plus rien à dévorer que lui-même. "Voyez", à peine couronné, "comme il se ronge la lèvre".

Il captive ses victimes pour mieux les perdre, il les fascine malgré leurs injures ; même le mal absolu ne doit pas être dépourvu de charme, comment sinon expliquer son emprise ? Or, voilà bientôt quatre siècles qu'il exerce son étrange pouvoir de séduction. Pour le spectateur moderne, son humour sardonique décape les artifices de langage et les attitudes conventionnelles de ses adversaires. L'impertinence de ses railleries affronte la puissante rhétorique des veuves noires : la magie incantatoire de leurs chants réveille les fantômes du passé, et ce sont eux qui ont finalement raison de lui. Le personnage lentement façonné au cours des pièces précédentes prend alors une dimension tragique : dressé seul contre la force impersonnelle de l'histoire, qui le broie quand il a fait son usage, Richard commence à nous émouvoir. Il est temps qu'il meure.

Dominique Guy BLANQUET

**DISTRIBUTION**

+ <b>RICHARD</b> Duc de Gloucester, puis Roi sous le nom de Richard III	Ariel GARCIA-VALDES	+ <b>L'archevêque d'YORK</b>	Jean-Claude WINO
+ <b>GEORGES</b> Duc de Clarence (frère du Roi)	Charles SCHMITT	+ <b>Le jeune Duc d'YORK</b> , fils cadet du Roi Edouard IV	Bouزيد ALLAM
x <b>Sir Robert BRACKENBURY</b> , lieutenant de la Tour	Jean-Marie BOEGLIN	+ <b>Le jeune Prince de GALLES</b> , fils aîné du Roi Edouard IV	Monique BRUN
x <b>Lord HASTINGS</b> , Lord Chambellan	Michel FERBER	Un messenger	Charles SCHMITT
• <b>Lady ANNE</b> , veuve d'Edouard, Prince de Galles, fils de Henri VI, puis femme de Richard III	Marie-Paule TRYSTRAM	<b>Le Lord MAIRE de LONDRES</b>	René ROYANNET
+ <b>La Reine ELISABETH (Lady Grey)</b> , femme du Roi Edouard IV	Annie PERRET	+ <b>Sir WILLIAM CATESBY</b>	Marc BETTON
+ <b>Lord GREY</b>	Patrice USSEGLIO	+ <b>Sir RICHARD RATCLIFF</b>	Patrick ZIMMERMANN
+ <b>Lord RIVERS</b> , son frère	Denis TERMAT	x <b>L'évêque d'ELY</b> (John Morton)	Raoul MARCHE
+ <b>Le Marquis de DORSET</b> , fils de la Reine (1 <sup>er</sup> mariage)	David BURSZTEIN	Un greffier	Louis BEYLER
+ <b>Sir Thomas VAUGHAN</b>	Jean-Marie BOEGLIN	+ <b>Le Duc de NORFOLK</b>	René ROYANNET
x <b>Le Duc de BUCKINGHAM</b>	Gilles ARBONA	x <b>Sir JAMES TYRREL</b>	Jean-Claude WINO
x <b>Lord STANLEY</b> (Comte de DERBY)	Louis BEYLER	1 <sup>er</sup> messenger	David BURSZTEIN
• <b>La Reine MARGARET</b> , veuve du Roi Henri VI	Philippe MORIER-GENOUD	2 <sup>e</sup> messenger	Patrice USSEGLIO
Premier assassin	Patrick ZIMMERMANN	3 <sup>e</sup> messenger	Michel FERBER
Deuxième assassin	Jean-Claude WINO	• <b>Le Comte de RICHMOND</b> , plus tard sous le nom d'Henri VII	Charles SCHMITT
+ <b>Le Roi EDOUARD IV</b>	Marc BETTON	• <b>Le Comte D'OXFORD</b>	Jean-Claude WINO
+ <b>La Duchesse d'YORK</b> , mère de Richard, d'Edouard IV et de Clarence	Christiane TISSOT	• <b>Sir JAMES BLUNT</b>	Denis TERMAT
		<b>Gardes, hallebardiers, bourgeois, serviteurs, spectres</b> , Jacques GIGLIO, Vincent BALDUCCI, Bernard PITZALIS, Michel DEVIDAL, Gabriel FAYOLLE	

**Légende :** + : les York — x : les grands féodaux — • : les Lancastres.

**MISE EN SCENE** Georges LAVAUDANT

**DECOR ET COSTUMES** Jean-Pierre VERGIER

**REGIE GENERALE** Jean-Jacques LAFOND

**ECLAIRAGES ET REGIE LUMIERE** Raoul TARTAX - Jacques ALBERT

**BANDE SONORE ET REGIE SON** Jacques BERNE - Patrick NAJEAN

**AIDE-DECORATEUR** Alain HECQUARD assisté de Denis JANON

**ACCESSOIRES** Bernard PITZALIS

**REGIE COSTUMES ET REALISATION** sous la direction de Brigitte TRIBOUILLOY, Monique AVON, Florence CADINOT, Frédérique PAYOT, Stellia PARABOSCHI, Raphaëlle LOMANTO, Anne VERSEL.

Assistées de Sylvie CAILLER

Ateliers Lily PETIT (Paris)

LES COSTUMES DE PARIS (Paris)

**PERRUQUES** Daniel BLANC

**MAQUILLAGES** Jean-Paul DUPIN

**CHAPEAUX GENCEL CHAUSSURES GALVIN**

**REALISATION DU DECOR** Gabriel FAYOLLE, Vincent BALDUCCI, Michel DEVIDAL, Jacques GIGLIO, assistés de Jean-Pierre COSTANZIELLO, Didier GORD, Mohamed KHAZNADJI, Jean-Claude PLANCHE

**ARMURES - DRAPEAUX** Ateliers TEVILOJ/Charles RIOS, Bernard PITZALIS.

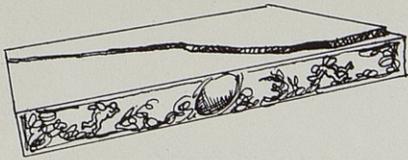
avec la participation des services techniques de la maison de la culture.

**DIRECTION CDNA** Georges LAVAUDANT

**ADMINISTRATION** Lynda HYBORD

**SECRETARIAT MONETTE** (secrétaire de direction), Renée RONZANO, Nicole SERPOLET, Christine RODRIGUEZ.

**RELATIONS PUBLIQUES/PRESSE** Jean-Claude CHAMPESME.



# Les céphéides, ces étoiles qui nous regardent

On n'a guère parlé des "Céphéides", pourtant déjà représentées à Grenoble, en Avignon et à Paris. Un demi-silence, gêné ou boudeur, a accompagné en France la pièce de Jean-Christophe Bailly montée par Georges Lavaudant et sa troupe de Grenoble (Antoine Wicker, dans ce journal, est une exception : il a déjà écrit plusieurs fois sur cette pièce, et il me permet de recommencer !) Je compte pour rien, comme il se doit, les persiflages attendus de ces critiques chez qui tout ce qui ressemble à de la pensée déclenche une hargne aussi convenue que dérisoire. Cette fois, cependant, ils ont dû se sentir confortés par une rumeur qui débordait leur petite phalange : on en aurait assez du théâtre qui pense, il nous faudrait du spectacle, du pur plaisir au spectacle... (D'où sans doute, une gêne devant "les Céphéides", car du spectacle, Lavaudant sait en faire, et du plus exquis. Mais, cette fois, que nous veut-il ?)

Je ne vais pas "défendre" les Céphéides. Il ne manque sans doute pas de reproches à leur faire, et je ne crois indiscutables ni le texte ni sa mise en scène. Mais mon métier n'est pas la critique théâtrale. En revanche, je m'indigne du silence de celle-ci, qui n'a précisément pas tenté de discuter la pièce. C'est un manque de courage en face du risque pris par les Céphéides. Ce risque méritait qu'on le considère, qu'on l'évalue, que ce soit pour conclure à l'échec ou pour saluer la réussite.

Ce risque, c'est celui qu'ont pris Lavaudant en commandant une pièce à un écrivain qui n'avait jamais écrit pour le théâtre, et Bailly en écrivant pour le théâtre. Mais ce n'était pas le risque de parier sur l'incompétence : c'eût été un pari stupide. Le risque consistait à affronter cette question que peut signifier, aujourd'hui, écrire pour le théâtre ? Et par conséquent, que peut bien être la "compétence" ou la "spécialité" de l'auteur de théâtre ?

Ce n'est pas une affaire de genre littéraire. Si on écrit très peu pour le théâtre, depuis vingt ou trente ans, ce n'est pas que le roman serait plus en faveur. C'est que la fonction du théâtre est devenue pour nous une question. S'il y a, comme on ne le sait que trop, une "crise du théâtre" elle ne tient pas à autre chose. De toutes les formes artistiques, le théâtre est la plus indissociable d'une fonction : une fonction sociale, politique, symbolique, mythique, sacrée, comme on voudra, tout cela à la fois, peut-être ; ou peut-être autre chose encore. Dans notre

mémoire, le théâtre appartient avant tout à certaines époques où cette fonction nous semble avoir été véritablement incorporée non seulement à une culture, mais à une "cité" et à une socialité : il suffit de nommer Sophocle, Shakespeare, Racine, Schiller, Claudel, Brecht.

Après Brecht (et à quelques exceptions près, dont Beckett est la plus remarquable), le théâtre a dû se prendre lui-même pour objet. Il s'est interrogé sur sa provenance, il l'a rejouée, il a démonté sa scène, il l'a transportée hors du théâtre, il s'est parodié, il a fait varier d'un extrême à l'autre, séparément ou ensemble, les valeurs du texte, de la diction, du jeu, de l'image, de la musique. Tout cela témoignait d'une seule question : où se joue désormais, et comment, la fonction du théâtre ? C'est-à-dire : où se joue une fonction de représentation de la société (ou de la cité, ou de la communauté) qui ne soit ni une représentation imaginaire ou fantasmatique (mettons, pour simplifier, celle du roman ou celle du cinéma dans son usage courant), ni une représentation narcissique (mettons, les médias), ni une représentation technologique (mettons, les « sciences sociales »), ni une représentation théorique (mettons, la philosophie) ? Une représentation qui propose à la fois une reconnaissance, un symbole et une interpellation de la collectivité. Et qui ne la propose pas — pas seulement — comme un produit consommable, ou comme un objet appropriable, mais comme un événement toujours singulier, en un lieu singulier, avec un espace, un temps, des corps et des voix à la fois illusoire et réels, vrais et simulés, présents et abandonnés, retenus et offerts.

Qu'avons-nous à faire avec cette vraie simulation, avec cette vérité simulante (plutôt que simulée) ? Avec cette réalité jouée, avec cette matière fugitive ? Jadis, elle était divine ; aujourd'hui, nous ne la distinguons plus de la simple illusion optique. Mais s'agit-il de voir, s'agit-il seulement de voir ? Le théâtre ne serait-il pas fait pour la voyance des aveugles (c'est un aveugle qui se trouve sur la scène au début des Céphéides) ? Que faisons-nous dans la salle ? Peut-être est-ce la scène qui nous regarde, en même temps qu'elle tente de nous montrer — de nous montrer quelque chose et de nous montrer nous-mêmes. Elle demande : qui êtes-vous ? Une foule, une cité ? Un public... : qu'est-ce qui est "public" ? Ce n'est pas ce qui n'est pas "privé", c'est ce qui est ouvert et offert à tous. Qu'est-ce qui est offert à tous, si ce n'est pas un ciel, ni une identité collective ? Le théâtre des Céphéides nous offre, au moins, cette question, sa question et la nôtre.

Il y a eu là, en vérité, quelque chose d'offert, comme une chance offerte, dans le risque couru. Quoi qu'on puisse discuter, et d'une certaine façon en marge du texte et à la limite des images, il y a eu là une intensité d'offrande — quelque chose de livré au théâtre et un théâtre livré à nous — qu'il ne fallait pas méconnaître : non pour décerner un satisfecit moral, mais parce que cela appartient à l'essence du théâtre.

On me dira : ce n'est pas clair, ni la pièce, ni ce que vous écrivez ici. Non, ce n'est pas clair. Il est difficile d'apprendre à poser correctement aujourd'hui, cette question : quelle est la fonction du théâtre, c'est-à-dire : qu'est-ce qui nous est offert à tous ? Nous ne savons pas encore ce qu'elle veut dire au juste. Le risque des Céphéides a été de tenter de la poser, à leur manière. Il faudra en reparler, il faudra encore apprendre à la poser — car elle est inévitable.

A la fin du spectacle, dans la lumière d'un jour naissant, toute une troupe, toute une foule, porteuse d'étoiles clignotantes, les Céphéides, nous regarde.

Jean-Luc NANCY  
Le Nouvel Alsacien

## BIBLIOGRAPHIE

Anthony Burgess : Shakespeare, Buchet-Chastel Editeur 1984.

Laurence Olivier : Confessions d'un acteur. Buchet-Chastel 1984.

Cioran : A l'Ecole des tyrans, in Histoire et Utopie, Gallimard.

Pierre Sahel : "Les Voies des hommes dans Richard III", in Etudes Anglaises, Didier éditeur, Paris.

Pierre Spriet et Michel Grivelet : Richard III, Paris 1970.

Jean Paris : Shakespeare, Ecrivain de toujours, Seuil 1954.

Jean Kott : Shakespeare notre contemporain, PBP, 1978.

Jean-Jacques Mayoux : Shakespeare, Seghers 1966.

Henri Fluchère : Shakespeare, Dramaturge élisabéthain, NRF, Idées 1966.

Collection bilingue : Shakespeare, Richard III, introduction de John Dover Wilson, traduction et notes de Pierre Leyris 1971.

Richard III : Traduction de Jean-Louis Curtis, L'Avant-Scène éditeur n°502, 15 septembre 1972.

F.V. Hugo : Traduction NRF, Flammarion.

Jean Jacquot : Shakespeare en France, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui, 1964. Le Temps Editeur.

Jean Duvignaud : Sociologie du théâtre, PUF, 1965. Chapitre IV.

Michel Serres : Rome, le Livre des fondations, Grasset 1983.

S. Freud : Essais de psychanalyse appliquée, Gallimard, Idées. Quelques types de caractère dégagés par la psychanalyse.

Paul Bacquet : Les Pièces historiques de Shakespeare

Paul Murray Kendall : Richard III, Fayard.

Jean-Michel Deprats : Revue "Théâtre Public" n°44 : "Traduire Shakespeare pour le théâtre" ; n°46-47 : Shakespeare 1982 ; n°49 : "Le Coriolan" de Brecht (Shakespeareomanie).

Bertold Brecht : Ecrits sur le théâtre, tomes I et II, L'Arche Editeur.

## DISCOGRAPHIE DU SPECTACLE

Heart of Plants  
Lentement Mademoiselle  
Guylum Bardot  
El dia que me quieras  
Fulness of Wind  
I saw my Lady Sweep  
La Jeune Fille et la Mort  
Daphnis et Chloe  
O sole mio

STEVIE WONDER  
DJANGO REINHARDT  
THE RESIDENTS  
CARLOS GARDEL  
BRIAN ENO  
ALFRED DELLER  
SCHUBERT  
RAVEL  
MANDOLINES NAPOLITAINES

## PLAQUETTE

Conception graphique et maquettes costumes Jean Pierre VERGIER  
Photo spectacle Guy DELAHAYE  
Documentation

Le livre des Armes, photo Jean MARQUIS (Hier et Demain)  
Shakespeare (Buchet Chastel)  
Dürer (Berghaus international)

Photocomposition COMPOSCOP

Photogravure RHONE-ALPES SCANNER

Imprimerie de la MAISON de la CULTURE

Directeur de publication Georges LAVAUDANT

CDNA 4, rue Paul-Claudé, 38100 GRENOBLE, tél. (76) 25.54.14

Juin 84, 3 000 exemplaires

Prix : 20 F

ion  
re,  
re,

ua-  
ro-  
e, il  
les  
oi-  
du  
ou  
ou  
ans  
ni  
me  
ro-  
cti-  
m-  
urs  
x à  
et

nte  
lis,  
on  
it-il  
ne  
la  
de  
e :  
Ce  
ce  
tre

le  
du  
ue  
n-  
à

est  
es-  
t à  
es  
u-

te

Y  
en

4

**CDNA**