



Agôn

Revue des arts de la scène
Critiques | Saison 2015-2016

Avignon 2015 : Truffages

Jean-Loup Rivière



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3969>

DOI : [10.4000/agon.3969](https://doi.org/10.4000/agon.3969)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Jean-Loup Rivière, « Avignon 2015 : Truffages », *Agôn* [En ligne], Critiques, mis en ligne le 07 septembre 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3969> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.3969>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Avignon 2015 : Truffages

Jean-Loup Rivière

- 1 Dans les spectacles de théâtre composés à partir d'un texte, qu'il soit dramatique ou non, il arrive que le metteur en scène fasse des ajouts qui n'appartiennent pas au texte préalable. C'est une pratique par principe légitime dans la mesure où l'art de la mise en scène est un art de l'interprétation qui, à ce titre, ne doit se priver d'aucun moyen. Elle ajoute communément un visage à un nom, un corps à un texte, pourquoi pas un texte à un texte. On pourrait nommer ce procédé un truffage, comme on le dit des livres « truffés », c'est-à-dire enrichis de documents divers, notes volantes, photos, coupures de presse, etc. Il faudrait faire un inventaire systématique et un classement des différents modes de truffage, car ils n'ont ni fonction ni conséquence uniques. Voici quelques propositions.
- 2 Un usage ancien qui n'a plus cours aujourd'hui est le truffage capricieux. Il n'est pas prévu, délibéré, pensé : il est le fait de l'acteur qui remplace la réplique originale par des propos de son cru, soit qu'il ne sache plus exactement son texte, soit qu'il considère son improvisation plus adéquate à la scène que celle écrite par l'auteur. C'est ce qu'on appelle « faire du texte ». Cela n'a rien à voir avec l'art de la mise en scène, c'est un usage plus ou moins toléré, mais banni des scènes qui ont quelque exigence artistique.
- 3 Le truffage savant s'opère grâce à des connaissances précises sur le texte et son histoire. Quand, par exemple, Dario Fo mit en scène *Le Médecin malgré lui* et *Le Médecin volant* à la Comédie Française à l'invitation d'Antoine Vitez, une de ses premières questions fut de savoir s'il pouvait ajouter du texte à celui de Molière. Vitez s'amusa à laisser parler en lui l'institution : « Dans la maison de Molière ? Impossible ! » Dario Fo y vit sans doute un encouragement et truffa les pièces de Molière selon l'argument suivant : les auteurs de farces ou de comédies de cette époque n'écrivaient pas tout le texte qui devait être prononcé car, en des moments notoires, les acteurs savaient ce qui devait être dit, et selon quel canevas une réplique pouvait être complétée. Le metteur en scène, acteur comique lui-même, puisait donc dans son savoir de l'histoire du jeu pour imaginer des phrases nouvelles, cohérentes avec la situation dramatique et le texte original. Le truffage savant n'est, de ce point de vue, pas éloigné de la cadence musicale, improvisation sous contraintes.

- 4 Le rôle de l'improvisation peut être important dans la production d'éléments de truffage. On parlera alors de truffage inspiré dans la mesure où les additions proviennent d'improvisations réalisées par les acteurs à partir des situations et des personnages, un peu comme ces auteurs « seconds » que sont les traducteurs. Ainsi, dans un *Œdipe à Colone* monté en 1985, les metteurs en scène du Teatro Due de Parme avaient demandé aux acteurs de penser à ce que serait pour eux un lieu pour mourir, et avaient intégré au spectacle certaines de leurs réponses. C'est aussi un truffage inspiré qui est à l'œuvre dans le spectacle de Kristian Lupa, *Wycinka Holzfällen (Des arbres à abattre)*, d'après Thomas Bernhard, et présenté au Festival d'Avignon du 4 au 8 juillet 2015.
- 5 De moindre efficacité dramaturgique, il y a ce que l'on pourrait appeler – adaptant un concept de Gérard Genette – un truffage péritextuel, c'est-à-dire, une utilisation de tous les textes qui appartiennent au texte écrit, mais qui ne sont pas destinés à être prononcés (titre, nom des personnages, didascalies, notes de bas de page...). Cet usage assez rare est le fait de mises en scène d'inspiration plus ou moins brechtienne : il contextualise, historicise le texte, et peut se soutenir d'une volonté de sa « mise à distance ». Pourrait s'en rapprocher, le truffage critique où gloses et commentaires sont disposés dans le spectacle comme sur les pages de certains livres canoniques.
- 6 Il faudrait aussi, bien sûr, envisager un spectacle qui ne serait que truffage, c'est-à-dire uniquement composé de commentaires, de descriptions, de noms de personnages, de références à une autre scène, d'éléments énonciatifs, etc. Les spectacles de Valère Novarina pourraient sans doute être envisagés de ce point de vue. Ils ne truffent rien, sinon la scène elle-même. On pourrait appeler ce procédé, le truffage suffisant, ou, plus culinairement, la farce, ce que Novarina ne réfuterait sans doute pas.
- 7 Avec un exemple tiré du *Roi Lear* mis en scène par Olivier Py au Festival d'Avignon 2015, je voudrais m'arrêter plus longuement sur le truffage érudit, désignant par-là l'ajout de citations dans le corps du texte original, citations sans « guillemets », laissant penser qu'elles sont de l'auteur du texte truffé. Elles sont nombreuses dans le spectacle d'Olivier Py, mais je voudrais n'en examiner que deux dont la vertu est d'éclairer le projet de mise en scène.
- 8 Au début de la pièce, après que Lear eut décidé de partager son royaume entre ses trois filles, et à la suite d'une épreuve qui lui permettra de savoir laquelle des trois « l'aime le plus », Goneril, l'aînée, est invitée à parler la première. Elle dit que « les mots ne peuvent l'exprimer¹ », et qu'elle « l'aime au-delà de toute comparaison ». Avant que Régane, la cadette, ne parle, il y a un aparté de la benjamine, Cordélia : « Que dira Cordélia ? Aime et tais-toi ». Ce *What shall Cordelia speak ? Love and be silent* est ainsi rendu par Olivier Py : « Ce que l'on ne peut dire, il faut le taire. / Aimer dans le silence et aimer le silence². » C'est très différent, et le plus notable est qu'une question est remplacée par une assertion, cet énoncé, devenu quasiment proverbial, de Wittgenstein, et tiré de son *Tractatus logico-philosophicus*. Régane dit à son tour qu'elle aime comme sa sœur en ajoutant que son amour a ceci de plus qu'il est exclusif (« Car je me proclame / Ennemie de toutes les autres joies »). Suit alors un nouvel aparté de Cordélia qui se demande comment surenchérir, puisque tel semble être le jeu auquel les trois sœurs sont invitées. Inquiétude très passagère, dissipée par la conviction que son amour a plus de poids que sa langue³. Lear accorde à Régane une part de son royaume égale à celle donnée à Goneril, puis demande à Cordélia ce qu'elle dira pour « gagner un tiers plus opulent que celui de ses sœurs ». « Rien,

Monseigneur », répond-elle (*Nothing, my Lord*). Lear se fait confirmer cette réponse, Cordélia la répète et la développe, il s'emporte alors et désavoue sa fille : « J'abjure ici toute ma tendresse paternelle, / Toute parenté, tout lien du sang, / Et te tiens pour étrangère à mon cœur et à moi / Dès à présent et à jamais. »

- 9 Dans la mise en scène de cet échange initial, Olivier Py fait deux gestes qui déterminent son interprétation : l'insertion de la phrase de Wittgenstein, et l'apposition sur la bouche de Cordélia d'un bâillon en ruban adhésif noir. Or, le « Que dira Cordélia ? » ne peut s'interpréter comme le devoir de taire ce qui est indicible qu'à moins de projeter la réponse sur la question (« Aime, et tais-toi »). La Cordélia de Py est devenue thétique, elle affirme, elle sait, alors que celle de Shakespeare s'interroge, doute, est inquiète, et ne répond à sa propre question qu'en répétant quasiment ce que vient de dire sa sœur (« Sire, je vous aime plus que les mots ne peuvent l'exprimer »). On pourrait supposer que Cordélia est embarrassée parce que sa sœur aînée vient de lui voler ses propres mots : l'amour ne peut se dire à hauteur de son intensité. À ce moment de la pièce, Cordélia n'est pas plus aimante ni plus sincère que ses sœurs, elles sont affrontées toutes les trois à cette question : comment se distinguer quand la réponse est identique : les mots sont faibles en regard du sentiment. La parole est « incapable » (*speech unable*), comme le dit Goneril. Le *Love, and be silent* de Cordélia n'est pas simplement et seulement une décision de se taire, il est un avatar de la déclaration de Goneril. L'inquiétude de Cordélia est renforcée après la déclaration de Régane qui a trouvé le moyen de dire la même chose que Goneril en enchérissant : je suis du même avis que ma sœur, à savoir que l'amour ne peut se dire, mais j'y ajoute son exclusivité. Il y a un double mouvement dans l'aparté de Cordélia : d'abord *Then poor Cordelia* (« Alors, pauvre Cordélia ») ou, autrement dit, que puis-je dire après mes sœurs ; et ensuite *And yet not so* (« Et pourtant non »), et pourtant je ne suis pas si pauvre, je peux trouver un moyen puisque « je suis sûre que mon amour / Pèse plus que mes paroles ». Vient alors son tour. *Speak* lui dit Lear, *Nothing, my Lord*, répond-elle donc. L'hypothèse d'une Cordélia bâillonnée ne tient pas : elle ne se tait pas, elle dit « Rien, mon seigneur » et elle le répète. Dire qu'on ne dira rien n'est pas se taire, d'autant plus que Cordélia ne se prive pas de développer son *Nothing*. Et qu'Olivier Py attribue le texte de Cordélia au Fou ne change rien à l'affaire. Cette réponse peut susciter plusieurs interprétations. La plus favorable au personnage, celle qui confirme l'image d'une fille à l'amour puissant et sincère, consisterait à donner une valeur performative au « *Nothing* » : je ne dirais pas que mon amour est plus fort que les mots, je ne dirais qu'un mot qui vaudra comme illustration en acte de ce que les mots sont insuffisants. *Nothing* est le geste qui signifie « mon amour pèse plus que mes paroles ». La moins favorable, la moins courante aussi, est celle qui ne distingue pas (pas encore) Cordélia de ses sœurs. Le « Rien » serait une enchère paradoxale : je sais mieux que mes sœurs dire que mon amour est au-delà des mots en ne prononçant qu'un seul mot ; je dis la même chose que mes sœurs avec la puissance du rare et la véracité du simple... Le problème est que Lear n'est pas sensible à cette rhétorique. Il demande des explications que Cordélia donne sans réticence en deux moments distincts. Le premier semble amoindrir le sentiment de Cordélia. Elle commence par expliquer le « Rien » : « Malheureuse que je suis, je ne sais pas élever / mon cœur jusqu'à ma bouche ». Jusque-là, même discours que les sœurs. Et elle ajoute « J'aime Votre Majesté / conformément à mon lien, ni plus ni moins ». Cela pourrait passer pour une banalisation du sentiment, son amour n'étant rien d'autre que celui d'un sujet à son seigneur, et d'une fille à son père. Ce qu'elle confirme dans la réplique suivante : Cordélia « aime comme il se doit ». Voilà un sentiment bien froid ! Ce n'est

pas si sûr. D'abord parce qu'un sentiment que l'on pourrait qualifier d'impersonnel dans la mesure où il ne se réfère pas à deux sujets singuliers (je vous aime comme toute fille doit aimer tout père) n'est pas nécessairement un sentiment faible ou ténu. Il pourrait même au contraire être considéré comme plus puissant : au-delà de la contingence d'un cas particulier, il a implacable nécessité. L'amour de devoir est du même ordre que l'amour de Dieu, il est d'une indiscutable intensité. La réfutation de toute froideur dans la réponse de Cordélia est confirmée par la fin de sa réplique. Critiquant ses sœurs qui disent n'aimer que leur père alors qu'elles ont des maris, elle dit que si elle se mariait à son tour, la moitié de son amour irait à son époux et que, donc, « assurément, je ne me marierai jamais comme mes sœurs ». Et certaines éditions ajoutent « pour n'aimer que mon père ». Par amour pour son père, Cordélia restera vierge, et elle va même jusqu'à employer la formule rituelle du mariage : « Je vous obéis, vous aime et vous honore entre tous⁴ ».

- 10 Cordélia ne reste donc pas silencieuse, elle fait une performance minimaliste : à la question de savoir ce qu'elle pourrait dire qui montrerait qu'elle aime son père plus que ses sœurs, elle répond « Rien », le sous-entendu possible étant : « puisque les mots sont insuffisants, comme mes sœurs vous l'ont déjà dit ». Puis, dans un commentaire du « Rien », elle s'offre en épouse.
- 11 Lear ne comprend pas le « Rien », il insiste, invite à développer. Il a entendu le mot, mais n'a pas compris l'acte. Quant à sa colère qui suit la déclaration d'amour exclusif, et qui le conduit à abjurer toute paternité, on peut en donner plusieurs interprétations : soit il n'a pas compris ce que lui dit Cordélia ; soit il se voit offrir autre chose que ce qu'il attendait ; soit il a trop compris, et il veut éloigner cette fille qui ne veut aimer que lui. Quelle que soit la version choisie, il reste ce malentendu : Lear est sourd comme Mère Courage est aveugle, et l'on peut supposer que cette mutilation trouve dans la suite de la pièce sa version métonymique avec le thème de l'aveuglement. Il n'y a d'ailleurs pas que Lear qui entende mal, ses filles également. En effet, aucune des trois ne remarque, aussi peu que ce soit, la fausseté du concours auquel leur père les contraint. Il laisse en effet entendre que le meilleur tiers de son royaume ira à celle qui aura su dire et convaincre qu'elle est la plus aimante. Or, il attribue un premier tiers à l'aînée immédiatement à l'issue de sa déclaration, c'est-à-dire sans attendre une comparaison qui permettrait d'établir un classement. Comme le révèle sa question à Cordélia, tout était joué d'avance : « Que saurez-vous dire pour gagner / Un tiers plus opulent que celui de vos sœurs ? » Si les trois filles l'ont remarqué, elles n'en font ni mention ni reproche. Le « vieux crétin », comme le nommait Lacan, veut une déclaration d'amour qu'un peu de bienveillance et de rhétorique pourraient aisément satisfaire. C'est ce que font Régane et Goneril, de façon sincère ou non, peu importe. Et si Cordélia était aussi éprise de justice que de vérité, elle pourrait demander à son père pourquoi c'est à elle qu'est dévolue la part « la plus opulente » « du royaume ». Elle n'en fait rien, elle sait être la préférée et en accepte le privilège. C'est sans doute là que se noue la tragédie. La question n'est en effet pas celle de l'amour, de sa sincérité, de ses possibilités d'expression, mais celle de la préférence. Ce thème semble secondaire, banal, mais Shakespeare l'a déjà mis en avant puisqu'il est énoncé dès la première réplique de la pièce – « Je pensais que le roi préférerait le duc d'Albany à Cornouailles » dit Kent. Or, le motif de la « préférence » ne touche pas simplement au caprice, au goût, au penchant, il se rapporte aux questions de la faveur, de l'élection, de la grâce, et son ampleur est bien grande : dans l'Occident chrétien, on s'est volontiers entre-tués pour des nuances concernant la manière dont un dieu peut délivrer sa « grâce ». Comme le

pointe Lacan, la Grâce n'a « rien à faire avec les effusions du cœur », elle a le plus étroit rapport avec ce qu'il « désigne comme le désir de l'Autre⁵ ». La complexité de la pièce tient sans doute à ce que Shakespeare savait bien qu'il racontait autre chose qu'une histoire d'amour feint ou sincère, de pouvoir et de rivalité. Lear est une pièce « métapsychologique ».

12 La préférence n'est pas une simple dilection, c'est une distinction qui entraîne un puissant système de contraintes. On pourrait imaginer que Cordélia fait payer à son père la préférence dont elle est l'objet, car si elle refuse la part « la plus opulente du royaume » en échange d'une déclaration d'amour tendre, c'est peut-être aussi que la rétribution n'est pas assez élevée. Mais quelle que soit l'interprétation de cette scène, elle met en place la question de savoir ce que coûte une faveur à celui qui la délivre. Shakespeare le souligne lui-même en la faisant suivre d'une scène quasiment symétrique qui met en scène Gloucester et ses fils parmi lesquels le traître n'est pas celui qu'il croit. Et ceci, en faisant un pas supplémentaire : l'un des deux fils est un bâtard et la préférence dont fait état Gloucester montre qu'elle n'est peut-être que le voile qui recouvre une question plus complexe, plus profonde et plus grave, celle de la paternité. Plusieurs commentateurs l'ont signalé, Bernard Sichère notamment⁶, avec force. Ce point était d'ailleurs signalé par Lear lui-même, immédiatement après le « Rien » de Cordélia à quoi il avait répliqué « Rien ne peut sortir de rien » (*Nothing will come of nothing*). C'est à partir de ce point-là que le chaos psychique de Lear va s'accroître et prendre une tournure tragique.

13 Si Cordélia n'est pas silencieuse, alors pourquoi Olivier Py la bâillonne-t-il ? C'est parce qu'il a une thèse dont il attend de la pièce de Shakespeare qu'elle soit l'occasion de l'exposer. C'est en quelque sorte une « mise en scène à thèse », comme on dit « pièce à thèse ». Quelle est-elle ? C'est ce que révèlent les truffages et notamment celui qui clôt la pièce. Dans le texte de Shakespeare, après la mort du « vieux fou », Albany propose à Kent, resté fidèle au roi, ainsi qu'à Edgar, le fils légitime de Gloucester, de gouverner le royaume. Kent refuse, et Edgar conclut la pièce avec quatre vers dont le sens n'est pas très clair :

Au chagrin de ce triste jour nous devons obéir,
Dire ce que nous sentons, non ce que nous devrions dire.
Le plus vieux a souffert le plus ; nous les cadets,
Nous n'en verrons jamais tant ni ne vivrons autant d'années.

14 Robert Ellrodt, l'auteur des précieuses notices et notes de l'édition citée, propose d'interpréter le « nous » soit « pour associer Albany à la déclaration », soit comme « un "nous" de majesté qui serait une acceptation implicite de la couronne. On peut alors comprendre que la tristesse du moment impose de n'exprimer que l'émotion ressentie au lieu de remercier Albany et de tenir le discours d'un homme investi du pouvoir royal ». (p. 1410). Dans son adaptation, Olivier Py attribue (selon la leçon de l'in-quarto) les quatre vers à Albany (nommé Écosse, dans sa version). Mais il commence par les deux derniers vers : « Jamais nous ne vivrons ce qu'ont vécu nos pères, / Nos souffrances et nos vies ne seront pas si longues ». « Le plus vieux » (*The oldest*) qui désigne Lear dans la version originale est devenu « nos pères » dans celle de Py ; « n'en voir pas autant » (*we shall never see so much*) est devenu « nos souffrances ». Il poursuit par deux vers de son cru : « Il nous faut obéir à la loi du désastre, / reste la vérité comme un dernier devoir » ; et termine par un truffage : « Dans ces temps de malheur, à quoi bon des poètes ? », vers de Hölderlin tiré de l'élégie *Pain et Vin* (1800). De longues et savantes exégèses ont été consacrées à ce vers et, pour en résumer grossièrement le

propos, on pourrait dire que le poète s'y désole que le Père ait « détourné des hommes son visage », qu'il n'y a donc plus rien à dire et que les poètes deviennent inutiles. Selon certains interprètes, les « temps de malheur » se réfèrent à la Révolution française. Terminant son spectacle par le vers de Hölderlin qui fait écho au premier truffage avec la proposition de Wittgenstein, Olivier Py fait de l'art de la mise en scène le moyen de formuler un projet idéologique, projet qui confine au manifeste comme en témoigne la préface à son adaptation et qui s'appuie sur un raisonnement que l'on pourrait résumer ainsi : la perte de la foi conduit à l'errance ; la foi repose « sur un acte de langage » ; le langage est « l'enfant du père » ; et l'outrage fait au père détruit « l'ordre primordial ». Figure du metteur en scène en Sganarelle⁷... Il est vrai que le vers de Hölderlin peut faire penser à la phrase de Wittgenstein, d'autant que, dans l'élégie, ce qui précède « En ces temps de malheur... » est « Et que faire jusque-là [le moment où les dieux reviendront] et que dire, / je ne sais... ». Mais une thématique commune ne fait pas pensée commune. La proposition de Wittgenstein figure dans un ouvrage philosophique – elle a un caractère et un sens logique –, et le vers de Hölderlin dans une élégie qui est déploration et invocation. Le prétendu silence de Cordélia n'a rien à voir ni avec l'une ni avec l'autre.

- 15 On pourrait attendre d'une mise en scène qu'elle éclaire les points de complexité — et Lear n'en manque pas...—, qu'elle laisse au spectateur ses pleines et rêveuses capacités d'interprétation, qu'elle s'efface devant ce qui peut lui résister, qu'elle favorise la conversion des sentiments et des émotions en pensées, qu'elle transforme en question toute affirmation. La « mise en scène à thèse » s'y refuse. Tranchante et assertive, elle est tyrannique, et elle ne peut dès lors qu'appeler adhésion ou révolte. Au-delà de tout jugement de goût, c'est sans doute cela qu'a contesté une partie du public de la Cour d'honneur.

NOTES

1. Sauf mention contraire, les citations sont données dans la traduction de Jean-Michel Déprats, William Shakespeare, *Tragédies II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.
2. William Shakespeare, *Le Roi Lear*, texte français Olivier Py, Actes Sud-Papiers, 2015.
3. *Then poor Cordelia / And yet not so, since I am sure my love's / More ponderous than my tongue.*
4. Voir la note 12 de l'édition de la Pléiade, p. 1392.
5. *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, éditions du Seuil, 2006, p. 123.
6. Dans *Le Nom de Shakespeare*, Gallimard, 1987.
7. « ...La fantaisie est une faculté de l'âme ; l'âme est ce qui nous donne la vie ; la vie finit par la mort ; la mort nous fait penser au Ciel ; le Ciel est au-dessus de la terre ; la terre n'est point la mer ; la mer est sujette aux orages... » *Dom Juan*, IV, III.