

# « *Le miroir de l'acteur* » : sur trois incarnations de L'Habilleur de Ronald Harwood

par Michel Cieutat



La pièce de Ronald Harwood *L'Habilleur* (*The Dresser*), créée en 1980 et fréquemment reprise depuis dans le monde entier, met aux prises pendant la Seconde Guerre mondiale une vedette masculine du théâtre britannique, Sir, et son habilleur depuis seize ans, Norman. Que ce soit au théâtre ou au cinéma<sup>1</sup>, l'habilleur, on le sait, a deux fonctions principales : une fonction pratique, qui est d'aider l'acteur à enfiler le juste costume et de s'assurer que chaque détail est correctement disposé ; une fonction psychologique, qui est de rassurer l'acteur et de le mettre dans le meilleur confort de travail possible. Même si les tâches concrètes de ce professionnel sont abondamment montrées dans les représentations scéniques de *L'Habilleur* comme dans ses adaptations pour le cinéma ou la télévision, c'est bien la relation de confiance entre acteur et habilleur qui est au cœur de la pièce.

L'action est située en janvier 1942 dans un théâtre de province anglais constamment perturbé par le fracas des bombardements de l'aviation allemande. L'habilleur Norman est au service de Sir, chef de troupe imbu de lui-même, tyrannique, rarement aimable avec ses proches. Atteint de troubles dissociatifs de l'identité et souffrant de graves pertes de mémoire, Sir voit parfois soudain sa confiance en lui s'effondrer et recherche alors la protection de l'« âme-frère », à savoir Norman, qui sait faire face à ses multiples sautes d'humeur. Le soir où se déroule l'action, contrairement à l'interprète de Cordelia (la propre épouse de Sir, surnommée Her Ladyship) et à la régisseuse dévouée Madge, Norman est persuadé que la représentation du *Roi Lear* de Shakespeare pourra avoir lieu, à condition qu'on le laisse seul avec Sir. Il offre ainsi à Sir l'occasion de donner sa meilleure représentation. Épuisé, Sir se repose dans sa loge et demande à Norman de lui tendre le cahier où il a commencé à écrire ses mémoires, lesquels se limitent, pour l'instant, à un titre

---

<sup>1</sup> Il est de tradition que le roi ou la reine d'Angleterre anoblisse les acteurs (« Sir ») et les actrices (« Dame ») d'exception qui ont voué une très grande partie de leur carrière au théâtre.

(*Ma vie*) et à une dédicace. À la lecture de celle-ci, Norman découvre que sont mentionnés Her Ladyship, les autres acteurs, les menuisiers, les électriciens, les machinistes, les accessoiristes, le public et Shakespeare, tandis que ni Madge ni lui, Norman, ne figurent sur la liste. Choqué, il s'apprête à lui demander des explications, mais découvre que son maître est mort dans son fauteuil. Il ne lui reste plus qu'à l'insulter, lui faire un pied-de-nez, puis fondre en larmes et poser sa tête sur le corps gisant de ce monstre d'ingratitude.

*L'Habilleur* laisse ouvertes plusieurs interprétations psychologiques de ses protagonistes. Penchons-nous ainsi sur les portraits très différents de l'habilleur et de son maître que proposent trois tandems de comédiens dans les principales versions audiovisuelles accessibles : Tom Courtenay, le créateur de Norman à la scène, et Albert Finney dans l'adaptation cinématographique de Peter Yates (1983), Claude Afaure et Laurent Terzieff dans la captation de la mise en scène de ce dernier dans un théâtre parisien (2009), et Ian McKellen et Anthony Hopkins dans le téléfilm de Richard Eyre (2015)<sup>2</sup>. Mais, avant d'en venir à ces trois Norman et ces trois Sir, abordons la gestation et la création scénique de la pièce de Harwood.

## Un hommage au théâtre, le portrait d'un métier

La raison d'être première de *L'Habilleur* est son hommage chaleureux à ces troupes itinérantes qui parcouraient les provinces anglaises, malgré les constants bombardements de l'aviation allemande, pendant le second conflit mondial, et, au-delà, son hommage à tous ceux et toutes celles qui se dévouent corps et âme à la cause du théâtre, perçu en Grande-Bretagne comme un art supérieur. Harwood connaissait bien ces troupes itinérantes : de 1953 à 1958, il avait été l'habilleur du célèbre interprète shakespearien sir Donald Wolfit, lequel s'efforçait de se surpasser, dans son style ampoulé, à chaque représentation du *Roi Lear*, son rôle fétiche. Ce à quoi aspire également Sir dans *L'Habilleur*, sans que Wolfit en soit pour autant le modèle. Harwood a toujours tenu à préciser que, bien qu'il soit aussi l'auteur d'une biographie de Wolfit<sup>3</sup> (à la demande de celui-ci dans son testament), « Sir n'est pas Donald

---

<sup>2</sup> Le film de Yates est disponible en DVD zone 1 chez Sony Pictures ; le téléfilm de Richard Eyre est consultable en streaming, il est disponible sur Orange en VOD (achat ou location) et, en accès libre, sur ok.ru ; il n'existe en revanche plus de trace de la captation de la mise en scène de Terzieff.

<sup>3</sup> Ronald Harwood, *Sir Donald Wolfit : His Life and Work in the Unfashionable Theatre*, Londres, Secker & Warburg, 1971.

Wolfit<sup>4</sup>.» Il est en réalité un amalgame de plusieurs comédiens tout aussi passionnés et excessifs qu'a connus Harwood. De même pour les autres personnages, qui sont le résultat d'observations faites par le dramaturge au service de Wolfit. Quant à Norman, il serait inspiré de l'habilleur particulièrement maniéré d'un autre monstre sacré, Paul Scofield.

Ces observations de première main ont permis à *L'Habilleur* de devenir un document de référence sur le monde des comédiens anglais itinérants dans les années 1940, dirigés par un *actor-manager*. Ce chef de troupe était en général très exigeant, parfois tyrannique, à l'image de Wolfit qui voulait (comme Sir dans la pièce) que, de représentation en représentation, la scène de la tempête du *Roi Lear* soit de plus en plus impressionnante. Wolfit considérait le théâtre comme une force culturelle et éducative, un véritable service public indispensable à son pays. Cette conception est illustrée dans les longues scènes de la pièce situées dans la loge de Sir, où Norman met tout en œuvre pour que son employeur, malgré son syndrome confusionnel, ait l'illusion de tout régir comme à l'accoutumée.

Norman est obligé de s'improviser fin psychologue, brossant Sir dans le sens du poil, feignant de partager son délire tout en lui rappelant ses impératifs du moment. Norman doit convaincre son maître qu'il doit se maquiller, l'aider à bien utiliser les divers produits et à les appliquer dans le bon ordre. C'est là une attention de tous les instants, car, soudain laissé seul, Sir se maquille le visage en noir, croyant devoir interpréter le Maure dans *Othello* ! Autre source d'inquiétude pour l'habilleur : qui manipulera la machine à vent simulant la tempête ? Faute d'argent pour rémunérer un machiniste, cette responsabilité incombe en temps normal au comédien Davenport-Scott, qui vient d'être incarcéré pour cause de comportement homosexuel en public. Sir ayant peur du revêche Oxenby, le remplaçant de Davenport-Scott, Norman l'affronte lui-même : Oxenby refuse catégoriquement, puis, voyant que Norman s'improviser machiniste, il se ravise dans le feu de l'action en maugréant. Et, Sir étant obsédé par son oubli constant de sa toute première réplique, Norman se transforme en répétiteur dans la loge, puis en souffleur quand l'acteur entre en scène.

Norman, qui s'aide de discrètes lampées de brandy, maîtrise aisément cette multitude de fonctions si représentatives de ce qu'était un habilleur au moins à l'époque. Serviteur attentionné, confident altruiste, bouffon spontané, souffredouleur christique de son employeur auquel il transmet son optimisme teinté d'abnégation... Comme l'affirmait Harwood en 2015 à propos de son travail avec Wolfit : plus qu'un assistant, l'habilleur est « le gardien de la flamme. Je

---

<sup>4</sup> Ronald Harwood, préface, dans *The Dresser* (1980), Dorchester, The Dorset Press, 2016, p. 7.

veux dire par là que quiconque voulait approcher l'acteur devait passer par moi, l'habilleur, car j'étais le seul à savoir dans quel état il pouvait se trouver à ce moment. Même son manager et sa secrétaire ne pouvaient avoir accès à lui sans me le demander d'abord. J'avais la maîtrise absolue de son agenda pendant toute la durée de la tournée. Nous sommes devenus très proches. J'ai beaucoup aimé être son habilleur et j'en étais un de très bon. Je ne me suis jamais senti rabaissé d'être un serviteur, c'était formidable<sup>5</sup>.» Norman et Sir sont devenus les deux faces d'un même personnage, comme Laurent Terzieff le fera remarquer : « L'habilleur est le miroir de l'acteur. Non pas un miroir devenu fou, comme dans Pirandello, mais un miroir amoureux des choses de la scène<sup>6</sup>. »

### **Ronald Harwood et Tom Courtenay : chronique d'une collaboration**

L'attribution à Tom Courtenay du rôle de Norman sur scène, lors de la création de la pièce, puis dans le film de Peter Yates est le fruit d'une longue amitié. À l'aube de sa reconversion dans l'écriture dramatique, Harwood fit la connaissance de Courtenay en 1962 à l'occasion de son premier scénario pour la télévision, *Private Potter*. Le réalisateur et coscénariste Caspar Wrede avait remarqué Courtenay, d'origine ouvrière, encore étudiant à la RADA (la Royal Academy of Dramatic Art, à Londres), et lui avait proposé d'incarner le rôle-titre : un soldat fragile qui, au moment où une attaque-surprise est lancée contre l'ennemi, croit voir Dieu et lance un cri strident, causant l'échec de l'entreprise et la mort d'un de ses camarades. Il s'agissait d'un rôle en or pour un débutant doté d'une timidité envahissante. Quand Wrede présenta Courtenay à Harwood, ce dernier jugea que « ce garçon ne peut pas jouer<sup>7</sup> », mais, découvrant le résultat sur le petit écran, il se ravisa et une amitié d'un demi-siècle avec Courtenay en résulta. Ils ont travaillé ensemble à huit reprises, au théâtre comme au cinéma, entre 1970 et 2013. Leur collaboration amicale est notamment associée au prestigieux Royal Exchange Theatre de Manchester que Courtenay fit connaître au dramaturge qui y créa plusieurs pièces. C'est là que, en 1980, ils se retrouvèrent pour *L'Habilleur*, leur plus grande réussite à ce

---

<sup>5</sup> « *The Dresser*: Interview with Writer Ronald Harwood », BBC Media Centre, 20 octobre 2015 (<https://www.bbc.co.uk/mediacentre/mediapacks/thedresser/harwood>).

<sup>6</sup> Laurent Terzieff, « Jeux de miroirs », *L'Avant-Scène théâtre*, n° 1262, 15 avril 2009, p. 77.

<sup>7</sup> Julian Flanagan, « Tom Courtenay and Ronald Harwood: Friendship That Led to a Feelgood Movie », *The Telegraph*, 1<sup>er</sup> janvier 2013 (<https://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/9760742/Tom-Courtenay-and-Ronald-Harwood-Friendship-that-led-to-a-feelgood-movie.html>).

jour, qu'ils partagèrent avec le metteur en scène Michael Elliott et l'interprète de Sir, Freddie Jones. Le succès fut tel que le spectacle fut repris, deux mois plus tard, au Queen's Theatre de Londres, où il rencontra un nouveau triomphe tout au long des trois cents représentations. Michael Elliott reprit sa mise en scène à Broadway à l'automne 1981 avec Courtenay et Paul Rogers. Deux cents représentations, succès critique, plusieurs nominations aux Tony Awards, dont une pour Courtenay : le cinéma ne pouvait rester indifférent.

Et la pièce devint un film en 1983. La production était assurée par la compagnie anglaise Goldcrest World Films Services, auréolée de plusieurs grands succès internationaux comme *Gandhi* (1982) de Richard Attenborough qui venait de remporter huit Oscar. Le réalisateur désigné fut Peter Yates, d'origine britannique, qui a fait l'essentiel de sa carrière aux États-Unis avec des films de genres très différents, à commencer par *Bullitt* (1968). Homme de théâtre à ses débuts londoniens, admirateur de Tennessee Williams et Edward Albee, Yates accepta volontiers la commande et souhaitait conserver aussi bien Courtenay que Freddie Jones avec lequel il venait de travailler dans *Krull* (1983). Le distributeur américain Columbia Pictures l'entendait toutefois d'une autre oreille. Courtenay, malgré ses débuts cinématographiques fracassants avec *La Solitude du coureur de fond* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) de Tony Richardson ou *Le Docteur Jivago* (*Doctor Zhivago*, 1965) de David Lean, était, selon la firme, oublié du public depuis que, en 1971, il avait décidé de se consacrer exclusivement à la scène. Quant à Freddie Jones, il jouissait d'une notoriété principalement théâtrale. Yates parvint à imposer Courtenay, mais se devait de lui trouver un partenaire anglais populaire. Le nom d'Albert Finney, grand rival de Courtenay dans les années 1960, s'imposa consensuellement, car, depuis ses premiers succès comme *Tom Jones : de l'alcôve à la potence* (*Tom Jones*, 1963) de Tony Richardson, il s'était distingué dans des réussites au box-office comme *Le Crime de l'Orient Express* (*Murder on the Orient Express*, 1974) de Sidney Lumet aussi bien que dans des films plus intimistes comme *L'Usure du temps* (*Shoot the Moon*, 1982) d'Alan Parker. Le tandem s'entendit à la perfection, d'autant que Courtenay, avouera-t-il, craignait son partenaire dépourvu, lui, de toute timidité. Sir pouvait alors dominer Norman très naturellement, tout en lui reconnaissant, dans ses moments de faiblesse, certaines qualités apaisantes. Tourné en décors naturels et en studio en Angleterre, le film rencontra le succès commercial et reçut de multiples distinctions, y compris des nominations aux Oscars pour les deux comédiens, un Golden Globe pour Courtenay et un Ours d'argent au festival de Berlin pour Finney.

## 1983 : Norman et Sir vus par Tom Courtenay et Albert Finney

Harwood a lui-même assuré l'adaptation de la pièce. Celle-ci s'ouvre sur le rapport que Norman fait à Her Ladyship sur le comportement irrationnel de son mari dans la ville où, le soir même, il doit donner une représentation du *Roi Lear*. Tout un récit très détaillé, approprié pour la scène, mais trop volubile pour l'écran. Harwood le découpa en plusieurs scènes à tourner en extérieurs, s'autorisant une entrée en matière absente de la pièce (la fin d'une représentation d'*Othello*, qui lui permet d'introduire la personnalité narcissique de Sir), situant l'étape suivante de la tournée théâtrale dans la ville industrielle de Bradford dans le West Yorkshire, et ajoutant un épisode comique : arrivé en retard à la gare avec sa troupe, Sir hurle de sa voix de stentor un impressionnant « Arrêtez le train ! » et obtient satisfaction sur-le-champ, alors que Norman, arrivé avant l'heure, n'avait pu retenir le convoi. Grâce à la présence imposante de Finney, cette scène plante d'emblée le personnage, après quoi le scénario demeure plutôt fidèle à la pièce.

Si jouer Sir requiert à l'évidence de tableur sur deux facettes (le cabotin exhibitionniste à souhait, le malade décati tantôt perdu et dépendant, tantôt violent et cruel) dont Finney s'empare avec sa fougue habituelle, le rôle de Norman laisse plusieurs options à l'appréciation du comédien.

Courtenay, à la scène comme à l'écran, adopta un angle d'attaque que personne, à ce jour, n'a osé reprendre. Il fit de Norman un introverti, amoureux platonique de son maître et n'existant que par l'admiration sans bornes qu'il lui porte. Plusieurs aspects du texte, selon Courtenay, justifiaient ce choix. À commencer par le fait que le métier d'habilleur, aujourd'hui exercé couramment par des femmes, était alors le monopole des hommes, dont on ignorait tout de la vie privée. Courtenay a également relevé l'emploi par Norman d'expressions misogynes ainsi que plusieurs références directes à l'homophobie britannique de l'époque. Dans la scène où Norman prépare le bain de Sir, puis lui fait sa toilette avec application, Courtenay joue la situation d'une manière efféminée, allant jusqu'à informer son maître qu'il s'est fait qualifier de « *Miss* » par un commerçant sur la place du marché. Plus tard, Norman commet un lapsus – ou une maladresse – quand Sir est sur le point de jouer la scène finale du *Roi Lear* :

SIR : *I hope you're up to it.* (J'espère que vous serez à la hauteur.)

NORMAN : *And you, dear.* (Toi aussi, mon cher.)

SIR : *What ?* (Quoi ?)

NORMAN : *And you, Lear.* (Vous aussi, messire.)

Autre expression voilée de la passion refoulée que l'habilleur éprouve pour le comédien, Norman évoque devant Her Ladyship la façon parfois quasi maternelle dont il traite Sir (« Je lui ai juste pris la main et dit : “Bonsoir, Sir, ne devrions-nous pas nous rendre au théâtre ?” Cela avec ma meilleure voix de nounou, celle que j'utilise quand il est capricieux »). Sans oublier le douloureux aveu final que Norman croit faire en présence de Madge (déjà partie) : « Vous pensez que vous, vous l'aimiez ? Et moi alors ? »

Cette lecture du personnage entre aussi en relation étroite avec la morale anglaise de l'époque, avec le rôle délicat joué par l'homosexualité dans le milieu théâtral. Le meilleur témoignage en est sans doute, en 1953, une décennie après l'action de *L'Habilleur*, la façon dont le prestigieux acteur shakespearien John Gielgud avait défrayé la chronique. Surpris par la police en train de chercher un partenaire dans les toilettes publiques du quartier de Chelsea à Londres, il avait été arrêté et condamné à payer une amende, car ce comportement était interdit par une loi appliquée féroce par l'homophobe ministre de l'Intérieur David Maxwell Fyfe. La presse ne s'était pas gênée pour en informer ses lecteurs. Gielgud se trouvait alors à Liverpool, où l'on rodait une pièce contemporaine avant de la monter dans la capitale. Le soir de la première, l'acteur était paralysé à l'idée d'entrer en scène, mais ses partenaires l'encouragèrent de leur mieux et le convainquirent d'affronter la salle. Dès son apparition, les spectateurs se levèrent pour l'applaudir chaleureusement. *L'Habilleur* fait une référence indirecte à cet incident quand Sir est discrètement informé par Norman de l'arrestation de Davenport-Scott pour une raison voisine. Peu après, devant l'hostilité à l'égard des homosexuels manifestée par Oxenby (« Et quand l'un est pris la main dans le sac, la confrérie des tantouses en est toute bouleversée »), Sir réagit avec une certaine indignation (« Je ne prends pas la défense des pédérastes, mais tout de même, un peu d'humanité ! Un confrère à ce point abaissé et mis sous les verrous, cela ne peut susciter la moindre réjouissance »). Norman s'abstient alors de commentaire, mais il ne pourra s'empêcher de laisser paraître son irritation quand la jeune et charmeuse comédienne Irene s'efforce de se faire remarquer par Sir. Courtenay, par une simple mimique de jalousie, il nous fait comprendre que Norman entend avoir le monopole de l'affection que peut accorder son employeur. Quand Sir perd pied, ne se blottit-il pas à deux reprises contre la poitrine de son habilleur ?

On comprend que Courtenay et Harwood se soient mis d'accord pour faire de cet amour homosexuel platonique et non payé de retour le moteur du comportement de Norman. C'était l'occasion pour l'hétérosexuel Courtenay de faire une composition complexe, fondée sur une évolution subtile de la

conduite de son personnage<sup>8</sup>. Partant d'une première image proche de la caricature, Courtenay atténue peu à peu celle-ci, jusqu'à la faire disparaître, en montrant l'acharnement de Norman à redonner confiance à Sir, puis en donnant à voir un rapport d'amitié intense. Quand l'acteur, grâce à l'habilleur, brille sur scène, c'est pour Norman un moment d'exaltation très vite anéanti par la révélation finale de l'ingratitude de son maître.

### **2009 : Claude Afaure et Laurent Terzieff**

La mise en scène de Laurent Terzieff au théâtre Rive Gauche à Paris, en 2009, fut récompensée par un Molière, de même que l'interprétation électrique par Terzieff du rôle de Sir (appelé « Maître » dans l'excellente adaptation de Dominique Hollier<sup>9</sup>). Nous pouvons en juger par la captation qu'en a réalisée France 2. Grâce à son art du jeu halluciné, Terzieff rendit son personnage fascinant et attachant, moins odieux que celui campé par Finney. Cette dimension plus humaine, voire mystique, mettait encore plus en valeur l'hommage de Harwood au théâtre anglais de l'époque. Norman était incarné de façon feutrée par l'excellent Claude Afaure, partenaire attitré de Terzieff qui lui avait déjà confié huit personnages à la faible psyché. Le Norman d'Afaure tantôt joue le petit garçon pris en faute, tantôt est plus démonstratif, par exemple quand il saute sur un pied dans les coulisses en applaudissant son maître à la fin de la représentation du *Roi Lear*. Afaure atténue considérablement la dimension homosexuelle platonique. Il la limite à un zeste de jeu affecté quand il évoque comment il a été recruté par le Maître. Il privilégie ensuite un comportement d'enfant futé, qui lui permet de passer très naturellement de la comédie à l'ironie, de la colère à la dureté virile, quand Norman s'oppose à Irene. Les références à l'homosexualité dans le milieu du théâtre anglais des années 1940 se réduisent à l'évocation de l'incarcération de Davenport-Scott.

Un aspect du texte original est ici davantage souligné : le douloureux parallèle établi par Harwood entre Norman et Madge dans leur investissement émotionnel à l'égard du Maître. L'habilleur, toujours patient, infiniment aimant, partageant la même passion pour le théâtre que son employeur, et la régisseuse, longtemps amoureuse de lui, mais qui n'accepte pas que ses sentiments soient tardivement reconnus, se retrouvent logés à la même enseigne à la mort du

---

<sup>8</sup> Harwood offrira de nouveau à Courtenay l'occasion d'une telle composition dans sa pièce *Poison Pen* (1993), dont le protagoniste est un critique musical homosexuel mal dans sa peau.

<sup>9</sup> Nonobstant quelques petites libertés prises avec le texte de Harwood (Oxenby transformé en communiste...).



Maître : ignorés. Norman prend enfin conscience de ce mépris, mais il l'occulte, tandis que Madge se venge en arrachant du doigt du Maître la bague ayant appartenu au mythique acteur shakespearien du XIX<sup>e</sup> siècle Edmund Kean – cette bague qu'elle avait refusée peu avant quand Sir la lui avait offerte avec ces mots : « Vous êtes la seule qui m'aime réellement, vraiment. » Aufaure et l'interprète de Madge, Michèle Simonnet, le font superbement ressortir : l'habilleuse et la régisseuse sont à jamais seuls, chacun selon sa personnalité. Quand Norman, après lui avoir rageusement reproché son ingratitude, pose sa tête sur le corps inerte du Maître, Aufaure compose une sorte de Pietà du pauvre.

### **2015 : Ian McKellen et Anthony Hopkins**

La version télévisée produite par BBC2 en 2015 réunit deux shakespeariens adulés outre-Manche et eux-mêmes anoblis une vingtaine d'années plus tôt, Ian McKellen (Norman) et Anthony Hopkins (Sir). Réalisé par Richard Eyre, qui signe seul l'adaptation de la pièce, ce téléfilm présente çà et là des changements discutables du texte originel (disparaissent ainsi la scène où Sir s'adresse au public, le jeu sur *dear* et *Lear* ou le monologue final de Norman), mais il reflète à merveille l'hommage de Harwood aux membres de ces troupes itinérantes d'autrefois et à leur dévotion sans limites pour Shakespeare. Cette manière de vivre et de travailler pour la scène et pour le public est honorée avec une telle admiration qu'elle ne peut qu'engendrer chez le spectateur une certaine mélancolie. Surtout, le téléfilm se distingue dès son ouverture par une approche naturelle, sans emphase, la plus réaliste possible des personnages et de la situation.

Le Norman de McKellen se comporte envers son maître avec gentillesse, dévouement, efficacité, et adopte une diction très ordinaire, celle d'un septuagénaire s'exprimant sans effet aucun, sans la moindre trace de féminité – cela alors même que (ou parce que) McKellen est gay et très engagé dans la défense de la communauté LGBT. Hopkins joue avec sobriété, selon son habitude, se limitant à prendre l'air perdu requis par la situation mentale de Sir. Ainsi, lorsqu'il doit jouer la réaction colérique de Sir qui échoue à se rappeler sa première réplique, il le fait sans excès vocal, de manière quasi clinique, comme une victime de la maladie d'Alzheimer. On déduit très vite que ce choix d'interprétation est fondé sur un thème de la pièce que Eyre et Hopkins ont tenu à mettre en valeur : le parallèle entre Lear, qui vit ses derniers instants, et Sir, qui pressent sa propre disparition. Hopkins entretient cette impression par petites touches, ne la mettant au premier plan que lorsque Sir, après sa première prestation sur scène, regagne sa loge dans un état de grande fatigue :

NORMAN : Dormez maintenant. Y a-t-il quelque chose dont vous auriez besoin ?

SIR : Seulement l'oubli.

On ressent également cette atmosphère de mort latente lors de la représentation du *Roi Lear*. Hopkins joue Lear de manière classique, dans la grande tradition shakespearienne anglaise, celle des Laurence Olivier et John Gielgud, de manière spontanée. Il ne monte le ton que lorsque Sir se laisse emporter par son admiration pour le théâtre de Shakespeare parsemé de personnages plus grands que nature. Il est alors dominé par sa passion, qui le conduira au trépas. Hopkins exprime cette fusion passionnelle entre un acteur et son art avec une acuité de jeu tout en retenue, qui correspond judicieusement au jeu de son partenaire. McKellen, tout au long du téléfilm, fusionne la passion de Norman pour son métier et celle, refoulée, pour Sir. Cet habilleur est condamné à n'être plus qu'un solitaire à l'âme dévêtue.

\*

Courtenay et Finney, Aupaule et Terzieff, McKellen et Hopkins : la force de ces trois versions est d'équilibrer parfaitement les deux rôles, et de s'ingénier à faire en sorte que toujours le cœur du drame soit le serviteur effacé, et non le maître histrion. Quarante ans après la création de la pièce, grâce à de tels interprètes et à leurs metteurs en scène, la grandeur et les misères du métier d'habilleur continuent de fasciner un vaste public. Gageons que d'autres tandems, à l'avenir, ne démeriteront pas, et qu'ils procureront des lectures nouvelles de Norman et Sir. Terzieff le faisait en effet remarquer :

Ce que j'aime dans ce théâtre, et que je retrouve de manière très forte chez Ronald Harwood, c'est qu'il veille sans cesse à ce que rien ne puisse interférer dans l'idée que chacun pourra se faire d'une pièce. Ne jamais chercher à imposer le moindre point de vue, laisser à chacun le soin de déterminer le sens d'un texte et son interprétation fait partie, à mes yeux, de l'essence même du théâtre<sup>10</sup>.



---

<sup>10</sup> « L'art de l'incertitude », entretien avec Laurent Terzieff par Olivier Celik, *L'Avant-Scène théâtre*, op. cit., p. 78.

### *Bibliographie*

Texte original de la pièce de Ronald Harwood, *The Dresser*, Charlbury, Oxfordshire, Amber Lane Press, 1980.

Traduction française, in *L'Avant-scène théâtre*, n° 1262, 15 avril, 2009.

HARWOOD Ronal, « *L'Habilleur*, un hommage au théâtre », *id.*, p. 82-83.

TERZIEFF Laurent, « L'Art de l'incertitude », entretien par Olivier Celik, *id.*, p. 78-81.