

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec La Colline, théâtre national. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Lear is in town

Texte de Shakespeare
Traduction d'Olivier Cadiot
et Frédéric Boyer
Mise en scène de Ludovic Lagarde

Au festival d'Avignon, la carrière de Boulbon, à partir du 20 juillet 2013

© CÉLINE GAUDIER

Édito

Lear. À lui seul, le nom réveille des obsessions qui n'en finissent pas de travailler l'humanité. C'est de ce point de vue un matériau inépuisable pour le théâtre qui par essence passe son temps à questionner l'humain, à le traquer au plus intime de lui-même.

Lear a donc l'épaisseur des mythes, il en a la profondeur – combien vertigineuse –, la densité et la complexité. Les relectures critiques de ce personnage, de son rapport au pouvoir, à la vieillesse, à l'amour et à la filiation, les analyses pour démêler les ressorts de sa folie sont autant de tentatives pour comprendre ce qui s'est passé.

C'est tout l'enjeu de ce nouveau Lear traduit par Olivier Cadiot et Frédéric Boyer et mis en scène par Ludovic Lagarde : écouter et réécouter les scènes où se joue la chute de Lear pour mieux faire entendre le traumatisme initial, la blessure première d'où la raison va s'échapper.

Lear is in town n'est donc pas *Le Roi Lear* avec ses personnages nombreux, ses lieux multiples et son intrigue secondaire. *Lear is in town*, dans une traduction nouvelle qui se veut fidèle à l'esprit du texte original opère une sélection et offre un nouvel agencement des scènes. C'est une pièce centrée sur l'errance spatiale, mentale et verbale du Roi. Et peut-être le désordre dans lequel sont données les scènes sera-t-il justement un moyen de remettre de l'ordre dans l'esprit de Lear.

La première partie de ce dossier envisage le travail que l'on peut mener avec des élèves en cours de Lettres et d'Anglais pour les préparer à ce regard porté sur Lear. Elle invite à réfléchir aux choix qui ont guidé l'écriture dramatique et à sa transformation en écriture scénique. La seconde présente des pistes de travail qui peuvent être conjointement prises en charge par des professeurs de lettres et d'anglais pour prolonger la réflexion en classe après la représentation.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !**

Préambule

[page 2]

Lear, le roi : quelques repères

[page 2]

Olivier Cadiot et Frédéric
Boyer : DEUX AUTEURS POUR
UNE TRADUCTION

[page 6]

Bienvenue chez les fous !

[page 9]

Du ROI LEAR à LEAR IS IN
TOWN

[page 11]

**Après la représentation :
pistes de travail**

À venir

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°168 | juillet 2013 |

PRÉAMBULE

À la lecture de certains manuels de français au lycée, on pourra s'étonner de ne trouver aucun extrait de pièces de Shakespeare et de ne lire parfois qu'une biographie succincte pour rendre compte de l'importance de son œuvre.

Pourtant, sans consacrer une séquence de français à l'étude d'un auteur ou d'une pièce de langue anglaise, on peut légitimement convoquer Shakespeare pour étoffer la réflexion sur l'objet d'étude « le texte théâtral et sa représentation ». Il peut aussi être une entrée pour aborder les questions de traduction à l'occasion d'un parcours sur les « réécritures » ou pour ouvrir une fenêtre sur le théâtre élisabéthain et réfléchir à la place qu'il occupe dans « l'espace culturel européen ».

Lear is in town se prête également, comme on le verra dans ce dossier, à un travail interdisciplinaire en lien avec les notions du programme culturel de langues.

Nous ne reviendrons pas dans ce dossier sur les éléments biographiques qui ne servent souvent

qu'à mesurer notre ignorance en la matière, et qui se trouvent aisément par ailleurs.

Les enseignants pourront lire avec profit la « Pièce (dé)montée » n° 25 consacrée à une mise en scène antérieure du *Roi Lear*. Ils trouveront dans ce dossier un condensé de ce qu'il faut savoir pour approcher le théâtre élisabéthain (pp. 2-4), les dates marquantes de la carrière dramatique de Shakespeare (pp. 4-5), ainsi qu'un résumé de la pièce (p. 6)

Ce travail de présentation nous dispense de répéter dans la même collection des éléments que les professeurs peuvent demander aux élèves, dans leur apprentissage de l'autonomie, d'aller chercher par eux-mêmes.

→ **Séance de recherche documentaire au CDI : répartir le travail de recherche entre plusieurs groupes d'élèves et leur demander d'en proposer une restitution orale devant la classe.**

LEAR, LE ROI - QUELQUES REPÈRES

Cours d'anglais

La vieillesse, l'infirmité, le fossé générationnel, les passions qui nous gouvernent et qui conditionnent notre destin, l'aspiration au pouvoir : tels sont les thèmes qui font de *King Lear* et de son adaptation une œuvre universelle, en résonance avec notre temps, et plus que jamais digne d'être partagée et étudiée. Les contenus du cours d'anglais du cycle terminal constituent d'ailleurs un cadre idéal dans lequel une analyse de l'œuvre peut s'insérer. En effet, la figure du roi déchu, la subversion de l'ordre, les rapports entre parents et enfants et la question de l'adaptation d'une œuvre de la Renaissance

constituent des entrées opportunes sur les quatre notions du programme culturel de langues (lieux et formes de pouvoir, mythes et héros, espaces et échanges, idée de progrès).

Le but de cette partie du dossier est de fournir des pistes d'exploration de l'œuvre de Shakespeare et de son adaptation par Ludovic Lagarde en adéquation avec le contenu du cours d'anglais. On alternera donc les parties critiques destinées à nourrir la réflexion des enseignants et les suggestions d'activités à mettre en œuvre en classe du cycle terminal.

Le pouvoir en représentation

Le thème des rouages du pouvoir est une notion centrale à toute tragédie shakespearienne. La traduction d'Olivier Cadiot et Frédéric Boyer sur laquelle s'appuie l'adaptation mise en scène par Ludovic Lagarde met en avant la fragilité et l'inconstance de l'être humain investi d'un

pouvoir qui le dépasse. L'élément déclencheur du mécanisme de la tragédie du roi Lear est d'ailleurs sa volonté de se défaire d'un pouvoir qu'il porte tel un fardeau. En effet, Lear décide de partager son royaume en trois parts qu'il souhaite accorder à ses trois filles.

Cette fragmentation de l'autorité du roi ainsi que son désir de s'en démettre vont engendrer dans la pièce un désordre d'ampleur cataclysmique mis en exergue par la fonction de la tempête. De ce point de vue, les allusions climatiques dans la pièce ont une valeur illustrative semblable à ce que John Ruskin appelle *pathetic fallacy* : procédé consistant à conférer à la nature des attributs humains. Le désordre semble donc résulter d'une colère divine dressée contre le roi qui se défait de l'onction sacrée. Le pouvoir du roi est en effet d'essence

divine, il lui est accordé par Dieu qui seul, à la mort du souverain, peut le lui ôter. Dans la tragédie de Richard II, c'est précisément sur cette doctrine que repose l'argumentaire du roi impopulaire qui refuse d'abdiquer en faveur d'Henry Bolingbroke : « *Not all the water in the rough rude sea / Can wash the balm off from an anointed king* » (*Richard II*, acte III, scène 2). Lear apparaît donc comme un Richard II inversé qui, ne se sentant plus capable d'assumer un pouvoir écrasant, est prêt à braver la loi divine et le caractère sacré du pouvoir.



Pour le roi, le pouvoir est véritablement une représentation. Il suffit de considérer certains aspects de l'iconographie des souverains anglais pour s'en rendre compte. Le costume, le décor, la posture du corps et le jeu des regards sont autant d'éléments par lesquels l'idée de pouvoir est véhiculée. On comprend donc aisément que le roi, plus que tout autre type de personnage, est réellement une figure théâtrale. Le roi Henry VIII est l'un des premiers souverains dont la modernité réside dans sa compréhension des enjeux de la représentation du pouvoir. Le très célèbre portrait d'Henry VIII peint par Hans Holbein le jeune pour le palais de Whitehall constitue un réel exemple de mise en scène de la personne du roi et de son pouvoir. La posture du corps et ses dimensions confèrent au roi un ancrage solide dans la scène d'où son autorité émane naturellement. Le regard du roi est ferme et valorisé par un port de tête accentuant la verticalité du personnage. Les poings serrés posés sur les hanches mettent en valeur ses épaules et inscrivent son corps dans une dynamique d'action. D'autres tableaux tels que le portrait d'Elisabeth I lors de son couronnement (National Portrait Gallery) ou le portrait de Richard II de l'abbaye de Westminster insistent sur les emblèmes de la royauté : l'hermine,

la couronne, le sceptre et l'orbe symbolisent l'autorité du roi.

Les productions récentes de *King Lear* laissent entrevoir des possibilités de modernisation quant à la représentation du roi. Cependant un travail d'anticipation et de formulation d'hypothèses prenant appui sur la représentation traditionnelle de la royauté en Angleterre permettra de mettre en lumière un certain nombre de repères esthétiques correspondant à des aspects doctrinaux propres à la culture dont Shakespeare était imprégné. Néanmoins, l'image du roi et de ses attributs véhiculée par des portraits du Moyen-Âge et de la Renaissance peut paraître figée ou obsolète aux yeux d'élèves de notre temps. On pourra donc réfléchir sur les continuités et ruptures de l'imagerie royale en considérant les portraits réalisés par le photographe Cecil Beaton lors du couronnement d'Elisabeth II en 1953.

→ **Faire identifier aux élèves les symboles du pouvoir du roi (apport lexical sur le thème du costume et des accessoires, des positions du corps et des expressions faciales).**

→ **Travailler sur l'analyse picturale (champ lexical de la composition).**

Lear : héros tragique, héros déchu

Dès la scène d'ouverture, le chantage affectif auquel se livre le roi en demandant à ses filles de lui exprimer la teneur de leur amour en échange d'une partie du royaume traduit d'une façon poignante l'instabilité émotionnelle de Lear. Le roi se décrit lui-même comme en fin de vie. C'est précisément la raison pour laquelle il souhaite partager son royaume : « *'t is our fast intent to / To shake all cares and business from our age, / Conferring them on younger strengths, while we / Unburthen'd crawl toward death.* » Cette considération doit susciter une réflexion quant au choix de l'acteur qui jouera le rôle de Lear. On se souviendra par exemple de la production de la Royal Shakespeare Company réalisée en 2007 et mettant en scène Sir Ian McKellen dans le rôle éponyme. Le choix d'un acteur caractérisé par sa haute stature, la profondeur de sa voix et sa barbe blanche illustrent la volonté du metteur en scène Trevor Nunn de donner du texte de Shakespeare une représentation en adéquation avec les attentes des spectateurs. Or, cette nouvelle adaptation de Ludovic Lagarde met en scène Johann Leysen, Laurent Poitrenaux et Clotilde Hesme. On pourra

donc interroger les élèves en leur demandant qui est selon eux l'acteur du trio qui incarnera le rôle-titre.

→ **Demander aux élèves quel serait selon eux l'acteur (de cinéma ou de théâtre) le plus approprié pour jouer le rôle-titre et d'expliquer leur choix (travail possible sur l'emploi du conditionnel en anglais).**

→ **Organiser une phase de recherche d'informations sur les trois acteurs de *Lear is in town* et faire présenter à l'oral leur biographie.**

Cette érosion du pouvoir du roi paraît d'autant plus destructrice que Lear porte en lui le trait caractéristique des grands héros tragiques : *l'hybris*. Lear est en effet habité par un orgueil démesuré qui fait de lui un personnage hors normes, tant sublime que déchu, aussi fascinant que les grands cataclysmes. *L'hybris* est donc l'un des ressorts qui mènent Lear à renier Cordélia et enclenchent inexorablement les rouages de la tragédie. La traduction d'Olivier

Cadiot et Frédéric Boyer tient peu compte de la sous-intrigue du comte de Kent qui, lui aussi, dans la scène d'exposition, subit la colère de Lear et se voit banni du royaume après avoir exprimé son désaccord.

→ Après en avoir explicité le sens dans une activité de compréhension écrite, réciter le passage suivant de la scène d'exposition.

*Lear. Peace Kent !
Come not between the dragon and his wrath.
I loved her most, and thought to set my rest
On her kind nursery. Hence, and avoid my sight!
So be my grave my peace, as here I give
Her father's heart from her! Call France. Who stirs?*

→ La division du texte en unités de sens fera ressortir la présence d'enjambements. Dégager alors les noyaux accentuels. Choisir l'intonation appropriée en fonction de la ponctuation ou de l'intention.

ture en prose modernisée d'un extrait de la scène d'exposition.

Kent est cependant le premier personnage de la pièce à décrire le comportement du roi en termes pathologiques : « *be Kent unmannerly, / When Lear is mad. What wouldst thou do, old man ?* » L'originalité de Shakespeare est donc de faire sombrer le héros tragique dans une folie que l'œuvre décrit comme un état du corps et de l'esprit, comme une condition de l'individu et du monde qui l'entoure. Lear est en effet parfois dépeint comme un patient qui refuse d'être soigné. Ainsi, dans la première scène, lorsqu'il se saisit d'une épée et tente de tuer Kent, ce dernier lui dit que ce serait là tuer son propre médecin : « *Do ; / Kill thy physician, and the fee bestow / Upon the foul disease.* » Le texte de Shakespeare décline ainsi sous plusieurs formes les allusions aux troubles mentaux du roi. En effet, à l'acte IV, scène 4, Cordélia invoque les pouvoirs magiques et leur implore de guérir son père de sa détresse mentale : « *All blest secrets, / All you unpublish'd virtues of the earth, / Spring with my tears ! Be aiding and remediate / In the good man's distress.* » Un peu plus tôt, dans le même acte, Kent décrit en termes similaires l'état du roi : « *the poor distressed Lear's i' the town.* » On reconnaît ici la référence sur laquelle s'appuie le titre de l'adaptation de Ludovic Lagarde. *Lear is in town* apparaît cependant plus comme une invitation à voir le roi faire son retour dans la ville, plus précisément à la carrière de Boulbon, à l'occasion du festival d'Avignon où la pièce sera représentée pour la première fois.

La pièce originale fait intervenir un médecin (acte IV, scènes 4 et 7) chargé de veiller à la bonne santé du roi alors que ce dernier est auprès de Cordélia. Le médecin attribue alors le mal dont souffre Lear à un état du corps résultant du manque de repos. Le décalage entre ce diagnostic et les symptômes manifestés par Lear introduit ici un élément de comédie dans la tragédie. Ce parasitage des genres qui vient dégrader la tragédie fait écho à la némésis de Lear que l'on traite comme un vieillard sénile et que l'on infantilise. C'est d'ailleurs ainsi que Goneril perçoit son père à l'acte I, scène 2 : « *Old fools are babes again, and must be used / With checks as flatteries, when they are seen abused.* » Bien que Cordélia se montre plus bienveillante que ses sœurs envers Lear, les personnages qui l'entourent à l'acte IV semblent aussi traiter le roi comme un enfant. Par exemple, le médecin propose d'aller réveiller Lear car il estime qu'il a bien dormi : « *So please your majesty / That we may wake the king : he hath slept long.* » De même, on apprend que les vêtements du roi ont été changés alors qu'il dormait : « *in the heaviness of his sleep / We put fresh garments on him.* » De plus, les didascalies indiquent que la scène est rythmée par une musique douce que l'on imagine être destinée à bercer le roi et à garantir le sommeil qui, selon le médecin, lui sera salutaire. On pourrait voir dans cet aspect de la pièce une dégradation de l'un des signes théâtraux associés à la royauté : la musique. En effet, les didascalies indiquent que, lors de la scène d'exposition, les entrées et sorties du roi sont marquées par le son des trompettes (*sennet / flourish*) qui permettent de ritualiser ces moments précis de l'action. La puissance des cuivres laisse donc place à une musique douce et thérapeutique qui, au temps de Shakespeare, aurait certainement été

→ Après avoir mis à jour les spécificités morphosyntaxiques de la langue de Shakespeare, demander aux élèves d'effectuer une récri-

produite par des instruments à cordes (luth, viole) d'une moindre intensité.

Au fur et à mesure de la pièce, l'évolution du personnage de Lear le rapproche de l'enfance. En effet, à l'acte IV, scène 4, on apprend que Lear, tel un enfant voulant jouer à être roi, porte sur sa tête une couronne faite de diverses fleurs et herbes : « *Crown'd with rank fumiter and furrow-weeds, / With bur-docks, hemlock, nettles, cuckoo-flowers, / Darnel, and all the idle weeds that grow / In our sustaining corn.* » Plus loin, à l'acte V, scène 3, après la défaite du camp français menant à la capture du roi et de Cordélia, Lear est incapable de prendre conscience de la réalité et semble percevoir le monde qui l'entoure comme étant le fruit de l'imaginaire des jeux d'enfants. Il envisage

en effet la prison comme un espace de jeu et élabore un scénario qui lui permettra de rejouer la scène d'exposition en évitant son erreur tragique (ou *hamartia*) que constitue le bannissement de Cordélia : « *When thou dost ask me blessing, I'll kneel down / And ask of thee forgiveness.* » Ce mouvement dans la pièce peut donc être envisagé comme une régression. Cependant, cet élément fait du roi une figure qui suscite l'empathie des spectateurs à travers la manifestation de sa fragilité et son retour à une forme d'innocence enfantine.

→ Après avoir étudié la figure de Lear, organiser un débat autour de la question suivante : Lear est-il un héros ?

OLIVIER CADOT ET FRÉDÉRIC BOYER - DEUX AUTEURS POUR UNE TRADUCTION

Cours de lettres

Cela pourra surprendre, mais que ce soit par goût du paradoxe, par crainte d'être enfermés dans une case de l'espace littéraire trop étroite, par modestie – vraie ou feinte – ou pour éviter tout malentendu sur leur proposition de relecture et leur appropriation de l'œuvre de Shakespeare, Olivier Cadot et Frédéric Boyer insistent d'abord sur ce point : ils ne sont pas des traducteurs.

Ils n'en sont pourtant pas à leur coup d'essai, puisque Frédéric Boyer a déjà donné une nouvelle version de *La tragédie du roi Richard II*¹ et Olivier Cadot a participé au projet de nouvelle traduction de la *Bible*² dirigé par son compagnon de traduction d'aujourd'hui.

Alors, s'ils se méfient de l'étiquette « traducteur », ce n'est pas pour excuser un quelconque défaut de fidélité au texte original, mais parce qu'ils sont d'abord écrivains, auteurs, poètes, et que cette primauté de leur travail sur la langue, celle qu'on entend, qu'on parle et qu'on écrit aujourd'hui, est à l'œuvre dans leur manière de concevoir la transmission des textes du passé. La question de la réception est donc primordiale. Il s'agit de chercher comment faire entendre Shakespeare aujourd'hui, sachant que toute traduction laisse filtrer la culture du traducteur, qu'elle est fonction du matériel mental propre à son époque et qu'elle renseigne sur l'état de la langue au moment où il traduit. Chaque traducteur éclaire d'une certaine façon le texte à la lumière de la sensibilité des spectateurs de son époque, de leurs attentes et de leur horizon culturel.

Pour Frédéric Boyer et Olivier Cadot, il ne s'agit donc pas de « mimer », de « calquer » ou de « trouver des équivalences parfaites ». Il ne s'agit pas davantage de chercher à rendre compte de la totalité du sens, ce qui *de facto* relève du fantasme et alourdit, engonce ou affadit le texte. Pour l'un comme pour l'autre, il est important de chercher des solutions nouvelles, des réceptions contemporaines en ayant toujours à l'esprit que ce sont des réponses provisoires, appelées elles-mêmes à être un jour dépassées.

Plus généralement, les deux auteurs n'ambitionnent pas de donner à lire la traduction qui entre toutes ferait autorité. Ils ne s'inscrivent pas dans une démarche de confrontation avec leurs prédécesseurs. Pour l'un comme pour l'autre, il est nécessaire dans un premier temps de se plonger dans le texte aussi nu que possible, pour que la langue propre à chacun ne soit pas entravée et qu'elle puisse trouver son propre rythme. La lecture des autres traducteurs ne doit venir qu'après, dans les espaces où le texte résiste, pour voir comment ils ont de leur côté tenté de résoudre telle énigme du texte source. Ce qui caractérise la démarche des auteurs de *Lear is in town*, c'est leur volonté de chercher des réponses plus littéraires que techniques, de s'appuyer sur le pouvoir des mots, des rythmes et des images pour dépasser le mot-à-mot initial. C'est dans ce déportement du texte littéral, dans cette capacité à « halluciner le texte source », pour reprendre une expression

1. Traduction publiée chez P.O.L en 2010.

2. Nouvelle traduction sous la direction de Frédéric Boyer, Bayard, 2001.

d'Olivier Cadiot, que l'auteur prend le pas sur le traducteur et donne à entendre une partition soucieuse de rendre l'énergie, la rapidité, les audaces et les fulgurances, les décalages et les ruptures de la langue à la fois très écrite et très orale, populaire et sophistiquée, souvent abstraite et énigmatique du texte original.

Cela se traduit par des formules très contemporaines et très ramassées qui ne cherchent pas à restituer le texte à l'époque de son écriture. Ainsi, par exemple, la réplique de Lear « *every inch a king* » qui laisse entendre « pas un atome, pas la plus petite unité de mesure, qui ne soit royale en moi », et qu'on pourrait traduire par « royal, jusqu'au bout des ongles » ou « de la tête aux pieds » prend la forme resserrée et percutante « Total Royal ! » dans la traduction proposée.

Cette volonté de retrouver une énergie nouvelle se vérifie dans la traduction de l'expression plusieurs fois répétée « Tom's a-cold ». La langue anglaise était à l'époque de Shakespeare en pleine évolution, et le texte présente des archaïsmes qui l'étaient déjà au moment de l'écriture³. C'est le cas ici. À une traduction littéraire sans relief « Tom a froid », Olivier Cadiot et Frédéric Boyer ont préféré une image qui réactive le sens : « Tom est un glaçon. »

On pourrait relever les expressions et les images

qui au strict sens de l'historicité de la langue constitueraient des anachronismes, mais dont l'expressivité rend de la vigueur au texte. En réponse à Régane qui demande à son père de reconnaître ses torts envers Goneril (II, 4), Lear répondra « Lui demander pardon ? / C'est pas le genre de la maison ! » Dans la même scène, l'expression « *to oppose the bolt against my coming in* » prendra la forme familière « me fermer la porte au nez ».

On citera pour finir cet exemple emprunté à une réplique de Lear qui dénonce la flatterie dont il était autrefois constamment l'objet. Pour dire que les flatteurs le trompaient, et alors qu'il a traversé l'épreuve de la tempête, il prononce ces mots qui sont l'aboutissement d'une réflexion : « *'tis a lie, I'am not ague-proof* » (acte IV, sc. 6). « Mensonge », dit-il, « je ne suis pas à l'épreuve de la fièvre ». Le texte des deux auteurs propose : « Je ne suis pas imperméable quand même. » Pour comprendre la justesse de cette proposition, il faut avoir à l'esprit que Lear apparaît dans son vêtement de fou champêtre qui désole ceux qui le voient ainsi vêtu. Mais cette transformation du roi « *fantastically dressed with wild flowers* », affublé d'un costume qui lui fait perdre son aura et sa dignité royale, par le renversement qu'elle opère, porte une charge comique évidente. Lear, doux dingue à cet endroit, touchant et amusant à la fois, raisonne comme son fou, c'est à dire fort sagement. Lorsqu'il ponctue son propos par : « Je ne suis pas imperméable quand même », le bon sens de Lear, au cœur même de son délire, renforce la dimension comique du personnage. La locution ajoutée, mais qui figure par ellipse de sens dans le texte original, éclaire le sous-texte. On remarquera en outre que le terme « imperméable » est beaucoup plus polysémique pour dire ce qui s'est joué à cet endroit du texte que la simple référence à la fièvre. Ce roi qu'on devine avoir été tyrannique, dont la pièce souligne les effroyables colères, la violence des propos et des arrêts, fait l'apprentissage de sa condition d'homme. Ce n'est pas seulement la pluie, le froid, et le vent qu'il a affrontés et qui ont eu raison de lui, de sa force physique, c'est aussi et surtout les blessures profondes infligées par ses filles. « Je suis brisé... tu as touché à ma force » dira-t-il à Goneril. Le mot « imperméable » retenu par les auteurs, et qui s'emploie pour dire d'un homme qu'il n'est pas insensible, peut se lire ici comme l'aveu de son accession à sa propre humanité.

3. Sur les difficultés que pose la traduction du *Roi Lear*, et les façons d'y répondre dans les traductions françaises, on pourra se référer à l'article de Marie Nadia Karsky « *Lear lu, Lear joué* : de quelques traductions françaises du *Roi Lear* », 2009, publié dans *la Revue Poétique de l'étranger* n°6.

On trouvera cet article en ligne sur le site de l'université Paris 8 : <http://www2.univ-paris8.fr/dela/revue.html>

4. La répétition n'est pas en costume de scène et la couronne est un leurre, c'est-à-dire une couronne qui ne sera pas celle du spectacle.



→ En cours de français, on peut imaginer étendre cette réflexion en proposant un court extrait traduit par différents auteurs pour amener les élèves à réfléchir sur ce qu'apportent les différentes versions d'un

même texte et faire apparaître la modernité de *Lear is in town*. Le début du monologue d'Edgar, qui se rend méconnaissable et devient « pauvre Tom » (II, 3 du texte original) pourra servir de support.

Edgar

*I heard myself proclaim'd;
And by the happy hollow of a tree
Escaped the hunt. No port is free; no place,
That guard, and most unusual vigilance,
Does not attend my taking. Whiles I may
'scape,
I will preserve myself: and am bethought
To take the basest and most poorest shape
That ever penury, in contempt of man,
Brought near to beast: my face I'll grime
with filth;
Blanket my loins: elf all my hair in knots;
And with presented nakedness out-face
The winds and persecutions of the sky.*

Shakespeare, *King Lear*

Edgar

J'ai entendu la proclamation lancée contre moi ; — et, grâce au creux d'un arbre, j'ai esquivé les poursuites. Pas un port qui ne soit fermé ; pas une place où il n'y ait une vedette, où la plus rigoureuse vigilance ne cherche à me surprendre. Tant que je puis échapper, je suis sauvé... J'ai pris le parti d'assumer la forme la plus abjecte et la plus pauvre à laquelle la misère ait jamais ravalé l'homme pour le rapprocher de la brute. Je veux grimer mon visage avec de la fange, ceindre mes reins d'une couverture, avoir tous les cheveux noués comme par un sortilège ; je veux en leur présentant ma nudité braver les vents et les persécutions du ciel.

Le Roi Lear dans la traduction de F-V Hugo, 1859

Edgar

J'ai ouï mon nom clamé et par la grâce d'un arbre creux éludé la chasse. Point de port libre, point de place où la garde et la plus extraordinaire vigilance ne guettent ma prise. Aussi longtemps que j'échappe, je suis sauf; je me suis mis en tête d'assumer la forme la plus vile et la plus pauvre par quoi la pénurie, dans son mépris de l'homme, l'ait jamais approché de la bête. Je veux grimer mon visage de fange, ceindre mes reins d'une couverture, emmêler mes cheveux de nœuds d'elfe, et présentant ma nudité, affronter les vents et les persécutions du ciel.

Le Roi Lear, dans la traduction de Pierre Leyris et Élisabeth Holland, Gallimard, Pléiade, 1959

Tom

Me voilà condamné !
Mais heureusement il y a un trou dans un arbre... et j'échappe à la traque. Pas un port pour fuir ! Pas un endroit sans police ! Surveillance maximale !
Je suis l'ennemi public n°1.
Si je leur échappe, je peux... m'en sortir.
J'ai une bonne idée.
Me dégrader radicalement ! Bien plus que n'importe quel homme abîmé par la pauvreté.
Devenir une bête.
Je me maquille de merde.
Couverture comme vêtement.
Cheveux en paille
Me voilà nu face au vent.
Le ciel me persécute.

Lear is in town, Olivier Cadiot et Frédéric Boyer, inédit

→ Le professeur qui souhaite sensibiliser ses élèves aux problèmes des traductions et de leur réception pourra visionner en classe l'interview de Frédéric Boyer disponible sur le site des éditions P.O.L dans la fiche de l'auteur <http://www.pol-editeur.com/> - rubrique « catalogue ». On peut égale-

ment utiliser le lien http://www.youtube.com/watch?v=Obf_3jH9pVs, mais le passage par la case éditeur permet d'ouvrir des espaces et pourquoi pas d'éveiller la curiosité de l'élève qui le mènerait de clic en clic dans l'univers de l'auteur. On trouvera sur le même site une fiche consacrée à Olivier Cadiot.

L'interview a été réalisée au moment de la parution de *La Tragédie du roi Richard II*, mais elle porte sur l'acte de traduire en général.

Même si le sujet est différent, la lecture de l'entretien accordé par les deux auteurs à la revue *Vacarme* pendant la traduction à plusieurs voix de la *Bible* peut venir utilement aider à comprendre leur manière d'aborder les textes et de se situer par rapport à la tradition. Cet entretien publié dans le numéro 17 de la revue est disponible en ligne :

<http://www.vacarme.org/> - rubrique « index des numéros ».

→ On peut alors demander aux élèves de verbaliser les difficultés auxquelles se confronte un traducteur, les problèmes qu'il doit résoudre, et d'identifier ce qui distingue le travail d'Olivier Cadiot et de Frédéric Boyer de celui des autres traducteurs. On peut par exemple leur demander de formuler ce que ces deux auteurs ne veulent pas faire, puis ce qu'ils ambitionnent de faire.

BIENVENUE CHEZ LES FOUS !

Cours d'anglais

« Il y a de la raison dans la folie ! » : cette expression, qui dans la traduction d'Olivier Cadiot et Frédéric Boyer est prononcée par le fou, apparaît dans le texte original dans une réplique d'Edgar à l'acte IV, scène 4 : « *O, matter and impertinency mixed ! / Reason in madness !* » Cet élément du texte fait entrer l'œuvre en résonance avec une autre pièce de Shakespeare : *Hamlet* où, à l'acte II, scène 2, Polonius commente les paroles de Hamlet en ces termes : « *Though this be madness, yet there is method / in't.* » Dans *King Lear*, comme dans *Hamlet*, il y a de la méthode dans la folie : c'est un élément qui structure autant l'intrigue que les rapports entre personnages et qui conditionne la vision du monde véhiculée par Shakespeare. Cependant, ce que ces citations mettent en évidence, c'est la porosité de la frontière entre folie et raison.

L'adaptation de Ludovic Lagarde repose sur une sélection des éléments de la pièce originale qui placent le rapport entre le roi et son fou au centre de la pièce. Le fou (ou bouffon) est celui qui fait de la folie une profession dans le double but d'instruire et de divertir. La folie est pour lui un masque sous lequel se cache un sage qui seul est autorisé à critiquer le roi et lui faire entendre les vérités que le monde de la cour dissimule. Ainsi, à l'acte I, scène 4, le fou met Kent en garde contre la colère de Lear en lui suggérant de porter lui aussi une crête de coq afin de se protéger des excès du roi inconstant : « *take my coxcomb : why, this fellow hath banished two on's daughters, and done the third a blessing against his will.* » Ici, une lecture dialogique permet de faire ressortir la sagesse du fou. En effet, le roi n'a pas banni deux de ses filles et favorisé la troisième, mais c'est bien l'inverse qui s'est produit : il a banni

Cordélia et partagé le royaume en deux parts qu'il a attribuées à Goneril et Régane. Le fou bénéficie donc d'une double protection : celle du langage et celle du costume. La traduction d'Olivier Cadiot et Frédéric Boyer réorganise certains éléments de la pièce originale de manière à prendre en compte les contraintes d'une représentation à trois acteurs. Ainsi, dans *Lear is in town*, c'est au roi que le fou propose sa crête de coq, ce qui soulève avec davantage d'audace la question du pouvoir. Cet aspect de l'adaptation semble aussi valoriser le discours sur la folie dont la culture de la Renaissance était imprégnée. En effet, l'influence de *l'Éloge de la folie* d'Érasme (filtrée notamment par les écrits de Thomas More) semble avoir traversé tout le seizième siècle jusqu'à Shakespeare. Érasme affirme que seuls les fous sont francs et véridiques et qu'ils sont seuls capables de faire accepter la vérité aux souverains, voire de les injurier, tout en les divertissant. Cette inversion du rapport hiérarchique entre le souverain et son fou révèle encore l'influence sur la pensée de la Renaissance de l'univers des Saturnales décrit par Lucien de Samosate (II^e siècle de notre ère). En effet, les Saturnales que l'on fêtait à Rome dans l'Antiquité mettaient à l'honneur le culte de Saturne dont le retour sur terre devait faire renaître l'Âge d'Or décrit par Ovide (*Métamorphoses*, livre I) et Virgile (*Bucoliques*). Au cours des célébrations romaines, les valeurs du monde se trouvaient subverties et les esclaves étaient servis par leurs maîtres. Ces aspects de la culture de la Renaissance permettent de comprendre le mécanisme qui sous-tend la relation entre le roi et le fou et apportent des outils critiques qui permettront de répondre aux éventuelles interrogations des élèves quant à cet élément de la pièce.

Extrait choisi

| n°168 | juillet 2013 |

→ Avant d'analyser l'extrait suivant tiré de l'acte III, scène 2, faire anticiper la compréhension à partir de la bande-annonce de la pièce produite en 2010 par la Royal Shakespeare Company
http://www.youtube.com/watch?v=uvA_gUDGKik

→ Faire émettre des hypothèses quant au lieu et l'ambiance de la scène. Prendre appui sur le ton et la diction de Lear pour cerner l'état d'esprit du personnage.

→ Proposer plusieurs écoutes et demander aux élèves d'écrire tous les mots qu'ils ont compris.

Act III, scene 2.

Another part of the heath. Storm still.

Enter *Lear* and *Fool*.

Lear. Blow winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!
You cataracts and huricanoes, spout
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-courtiers to oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Smite flat the thick rotundity o' the world!
Crack nature's moulds, all germins spill at once
That make ingrateful man!

Fool. O nuncle, court holy-water in a dry house is better than this rain-water out o' door.
Good nuncle, in, and ask thy daughters' blessing: here's a night pities neither wise man
nor fool.

Lear. Rumble thy bellyful! Spit, fire! Spout, rain!
Nor rain, wind, thunder, fire, are my daughters:
I tax not you, you elements, with unkindness;
I never gave you kingdom, call'd you children,
You owe me no subscription: then let fall
Your horrible pleasure; here I stand, your slave,
A poor, infirm, weak and despised old man:
But yet I call you servile ministers,
That have with two pernicious daughters join'd
Your high-engender'd battles 'gainst a head
So old and white as this. O! O! 't is foul!

Ce court extrait de la pièce représente l'un des moments les plus célèbres de l'œuvre de Shakespeare : Lear dans la tempête. Il synthétise à lui seul l'essence de l'œuvre et constitue l'un des principaux points d'appui de l'adaptation de Ludovic Lagarde. Tout d'abord, on insistera sur l'importance du lieu : la lande. Au festival d'Avignon 2013, *Lear is in town* sera représenté à la carrière de Boulbon qui symbolisera la lande shakespearienne. Ce choix resserre la perspective de la pièce sur la relation entre le roi et son fou mise en valeur par l'évocation d'un lieu propice à l'errance et nourrissant l'imaginaire des personnages et des spectateurs.

→ Demander aux élèves d'imaginer le décor. Proposer une phase de recherche sur le décor dans le théâtre élisabéthain et jacobéen.

On pourra ensuite proposer aux élèves de travailler les autres éléments du cadre spatio-temporel. En effet, en affirmant que la nuit a peu de pitié pour les sages et pour les fous, le fou du roi Lear fait allusion à la tempête qui souffle sur la lande. Cet aspect de la pièce soulève un problème lié à la représentation auquel on invitera les élèves à porter attention : celle du bruitage imaginé par Olivier Cadiot et Frédéric Boyer.

→ **Demander aux élèves de répertorier les bruits à représenter sur scène.**

Plus que tout autre passage de l'œuvre, cet extrait met en évidence la question du statut du langage. On remarque en effet que le discours de Lear repose dans un premier temps sur l'emploi d'impératifs. C'est bien aux éléments de la nature que le roi s'adresse ici. Ses paroles prennent la forme d'injonctions ou d'imprécations à valeur performative. La notion de pouvoir performatif des mots est récurrente dans l'œuvre de Shakespeare. Elle prend appui sur la réflexion de l'auteur à propos du pouvoir et de la magie des mots. Ainsi, Lear, debout dans la tempête, s'adresse aux éléments et leur ordonne de détruire le monde selon une vision apocalyptique. Cependant, si le vent souffle sur la lande, ce n'est pas en réponse aux imprécations de Lear qui paraît bien incapable de maîtriser la nature. Cette vision hallucinée du monde reflète plus l'état d'esprit du roi dont la tempête est une métaphore. Plus loin, à la scène 4 de l'acte III, Lear décrira lui-même ainsi ses propres tourments : « *the tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling else.* »

Cependant, on ne manquera pas d'ouvrir la réflexion sur la fonction poétique du langage à travers une étude des sons sur lesquels repose le discours de Lear qui mimétiquement, fait écho au désordre climatique. En effet, la récurrence du son consonne /r/ (*crack, rage, cataracts, hurricanoes, drench'd, drown'd...*) évoque le rugissement du vent alors que l'emploi de consonnes fricatives sifflantes (/s/, /z/) et chuintantes (<-sh>) en reproduit le sifflement (*winds, cheeks, cataracts, hurricanoes, spout, steeples, sulphurous...*). De plus, la répétition de la consonne plosive /k/ (*crack, cheeks, hurricanoes, oak-cleaving, shaking*) confère une dimension plus percussive au discours et évoque le fracas. On pourra aussi ouvrir la réflexion sur la fonction du langage comme contribuant à l'esthétisation de la folie du roi. En effet,

DU ROI LEAR À LEAR IS IN TOWN

Cours de lettres

→ On fera remarquer aux élèves que « Lear's i' the town » est extrait d'une réplique de Kent dans la scène 3 de l'acte IV.

On pourra dès lors exercer leur sagacité en interrogeant le glissement de sens qui a été opéré par la disparition de l'article et leur demander ce que suggère la phrase ainsi modifiée.

il y a certes de la raison dans la folie chez Shakespeare, mais il y a aussi de la beauté.

→ **En s'appuyant si nécessaire sur un tableau des phonèmes de la langue anglaise, faire travailler les élèves sur les allitérations en leur demandant d'effectuer un relevé des sons consonnes récurrents et d'en tirer des conclusions quant au sens du passage.**

→ **Faire réciter l'extrait de texte en insistant sur les phonèmes importants. Demander aux élèves de s'enregistrer et de se réécouter.**

La fin de l'extrait nous invite à nous interroger sur la psychologie de Lear qui semble profondément marquée par le souvenir de la scène initiale qui revient hanter le roi. Dans sa deuxième réplique, Lear s'adresse encore aux éléments. Dans un premier temps, la colère que traduit son discours ne semble pas dirigée envers la nature contre laquelle il ne peut rien : « *I tax not you, you elements, with unkindness* », « *I stand your slave* ». Cependant, semblables à des obsessions, les images de la scène d'exposition refont surface dans le discours que Lear adresse à la nature : « *I never gave you kingdom, call'd you children.* » Ce surgissement qui révèle l'activité mentale du roi mène vers un point de basculement signalé par l'emploi des conjonctions « *But yet* ». À ce moment du texte, Lear s'engage vers un mouvement de radicalisation de ses émotions ancrée dans le ressentiment et la colère. En effet, à cet instant, Lear se croit victime du complot de ses filles et de la nature qui auraient, selon le roi déchu, joint leurs forces contre lui.

→ **Demander aux élèves d'élaborer une présentation de l'extrait (orale ou écrite) en synthétisant les éléments apportés lors de l'étude du passage en compréhension écrite.**

→ **Demander aux élèves de jouer le début de la scène 2 de l'acte III en basant leur représentation sur une interprétation personnelle.**

En cours de français, même si l'on peut s'appuyer sur les élèves anglicistes, on pourra leur proposer des équivalences et les faire réfléchir sur l'efficacité du titre.

Pourquoi avoir privilégié une tournure anglaise ? Quel titre en français pourrait-on proposer ?



LEAR IS IN TOWN, ILLUSTRATION POUR LA BROCHURE DE LA COMÉDIE DE REIMS, SAISON 13/14, RÉALISATION GG

→ Un travail d'analyse d'image peut être mené à fois avant et après la représentation.

Une pièce pour trois comédiens

Au moment de traduire, les deux auteurs ont d'abord dû prendre en compte une contrainte essentielle : la pièce serait écrite pour trois comédiens, à savoir Clotilde Hesme, Laurent Poitrenaux dont la complicité avec Ludovic Lagarde est ancienne, et Johan Leysen. Dès lors, il n'était pas question de se lancer dans une traduction intégrale du texte original et de mettre en scène la vingtaine de personnages qui s'y affrontent.

Ce paramètre a bien évidemment des incidences sur la création de *Lear is in town*. La pièce met en scène le roi, son fou et sa fille Cordélia qui endosse le travestissement de Tom, autre figure

de la folie feinte, après son bannissement. On sait que dans la pièce originale, c'est Edgar, lui aussi réprouvé par son père, qui endosse ce costume. Et c'est précisément cette proximité des deux personnages injustement bannis qui autorise ce transfert.

On entend néanmoins d'autres voix. Celles de Goneril et de Régane notamment, les deux filles que le roi et la critique chargent de tous les mots que la langue peut trouver pour dire la noirceur de leur âme. On les entend d'abord rivaliser dans la joute que leur père leur impose pour mériter leur part d'héritage. On les entend ensuite

5. Cette donnée n'a pas de réel intérêt pour voir ou étudier *Lear is in town*. Elle n'en aurait que dans le cadre d'une approche comparative entre ce nouveau texte et la pièce source.

6. Sur ce lieu, on pourra consulter un article de *L'express* qui renseigne sur les particularités de ce site, devenu en quelques années un des espaces phares de la création théâtrale à Avignon. http://www.lexpress.fr/culture/scene/theatre/les-metamorphoses-de-la-carriere-boulbon_521384.html

élaborer une stratégie commune pour priver leur père de tout pouvoir. On les entend enfin marchander la pension du roi pour le réduire à une dépendance pleine et entière.

Des autres personnages, Kent, Gloucester, Albany, le gentleman ou le médecin, les auteurs n'ont conservé que quelques répliques prises en charge, tantôt par Lear, tantôt par Cordélia, le plus souvent par le fou ⁵. Mais il faut avoir une connaissance précise du texte source pour les identifier tant elles sont fondues dans la chape de la nouvelle pièce. Au reste, l'intrigue secondaire étant ignorée, elles sont toutes intimement liées à la question du déclin de Lear ou à sa relation avec ses filles.

La carrière de Boulbon : des lieux multiples au lieu unique

Un autre paramètre lié au projet théâtral et aux conditions de sa réalisation s'est imposé. Le spectacle est en effet destiné à être présenté dans un cadre naturel, en l'occurrence une

Le texte, s'il ne change pas l'esprit de l'original, joue sur l'ordre de succession des événements, et plus encore sur l'imbrication des répliques entre elles. Il y a un jeu de renvois, de déplacements, de décalages, de répétitions de termes, de phrases ou de dialogues, qui permet de faire entendre avec une nouvelle acuité les tourments de Lear et son accession à sa propre humanité.

La contrainte initiale a donc permis une épure du texte. Elle a fonctionné non comme un frein à la création, mais comme un aiguillon. Elle a fixé une ligne de crête dont la pièce ne s'écarte jamais, lui conférant ainsi une nouvelle unité.

carrière désaffectée : la carrière de Boulbon ⁶. Très vite, le caractère sauvage de l'espace à investir s'est imposé comme une métaphore de la lande.



CARRIÈRE BOULBON. PREMIÈRES RÉPÉTITIONS, « PLATEAU » NU, POUR LES TROIS COMÉDIENS. © CÉLINE GAUDIER, LA COMÉDIE DE REIMS, 2013

De ce point de vue, on peut s'interroger sur ce que représente cet extérieur, cet en-dehors des limites de l'enceinte protectrice et fortifiée des châteaux et des palais. Il est amusant de constater que le lieu le plus prestigieux du festival d'Avignon qui accueille et abrite de ses hautes murailles le théâtre est la cour d'honneur du palais des papes, et que la carrière de Boulbon, éloignée de la ville et de ses remparts,

abandonnée l'année durant aux caprices du temps, à la végétation et aux animaux, se prête idéalement à la métaphore de l'espace inhospitalier dans lequel Lear est livré à lui-même et aux éléments après qu'il s'est vu fermer les portes des demeures de ses filles.

Le lieu ouvert, soumis aux lois de la nature, peut donc s'analyser dans le rapport d'opposition qu'il

7. Paradoxalement dans *Le Roi*

Lear, c'est dans la lande que l'humanité s'est réfugiée. C'est là qu'on voit des hommes se montrer solidaires, attentifs à la peine et aux souffrances de Lear, tandis que le château est devenu le siège de l'inhumanité et de la barbarie.

8. L'action du *Roi Lear* se déplace allégrement dans le texte original d'un château à un autre, d'un extérieur à un intérieur. L'acte III s'ouvre sur « Une lande », se poursuit dans « une autre partie de la lande », passe par « une salle au château de Glouglouter », revient à l'extérieur « devant une hutte » dans laquelle les personnages entrent tour à tour, repasse par le « château de Glouglouter » avant de situer l'action dans « une ferme attenante au château » puis de nouveau chez « Glouglouter ». L'absence de décors et les codes de la scène élisabéthaine autorisaient cette variété, mais à moins de jouer dans des conditions analogues et de faire admettre au public cette convention, il faut aujourd'hui trouver d'autres réponses.

Dans *Lear is in town*, les personnages sont dans la lande du début à la fin alors qu'elle est mentionnée pour la première fois à la scène 3 de l'acte II dans la didascalie qui précède le monologue d'Edgard et pour la dernière fois au début de l'acte IV dans le texte source. L'intrigue est donc réorganisée autour de cet espace et de ce moment crucial où la tempête fait rage.

entretient avec le lieu fermé, siège d'une société d'où Lear a été chassé⁷. Les deux espaces sont de fait aussi éloignés l'un de l'autre que peuvent l'être les deux rives d'un même fleuve ou qu'un sommet peut l'être de sa base. Le premier souligne le dénuement total du roi déchu, condamné à côtoyer les indigents, les fous et les exclus tandis que le second est le domaine du pouvoir dont Lear est désormais privé.

Mais la lande est également inextricablement liée dans le texte de Shakespeare à la folie du roi. C'est l'environnement dans lequel elle atteindra son paroxysme et le lieu par excellence de l'égarément, tant au sens géographique par son absence de repères qu'au sens psychologique. Il convient par conséquent de ne pas seulement la traiter comme un espace réel, mais de la considérer comme un espace imaginaire porteur d'une valeur symbolique semblable à celle que revêtira par exemple la tempête pour signifier le dérèglement de l'esprit de Lear. La lande comme la tempête ont de ce point de vue une fonction mimétique. L'une et l'autre se renforcent pour dire l'état de grande fragilité physique et mentale du vieillard.

La lande est non seulement le théâtre de la manifestation la plus aiguë de la folie de Lear, mais elle est également le lieu central de l'organisation spatiale du texte source puisque s'y joue l'essentiel de l'acte III et le début de l'acte IV. On comprend dès lors que la rusticité et la rudesse de la carrière de Boulbon aient pu exercer une influence sur certains choix scénographiques ou dramaturgiques.

De même que la réécriture du texte pour trois comédiens avait imposé une nouvelle unité d'action, la carrière va favoriser une unité de lieu⁸.

→ **Pour guider l'élève vers cette approche du lieu de représentation en lien avec la lecture proposée de l'œuvre de Shakespeare, on peut lui demander de réfléchir aux contraintes imposées par la carrière de Boulbon et d'analyser en quoi elle peut servir la mise en scène.**

Au-delà de cet exemple d'adéquation entre un spectacle et son lieu de représentation, on peut imaginer un travail plus large sur les espaces scéniques. On pourra par exemple, en fonction des textes étudiés en classe, imaginer quels types d'espace leur semblent les mieux adaptés.