

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

Questions de scénographie

[page 15]

La création d'un univers sonore complexe

[page 17]

Le procès de Lear

[page 20]

L'amour chez Lear : une étrange comptabilité

[page 20]

Lear ou l'épreuve du « rien »

[page 21]

Même les dieux ne répondent plus

[page 22]

Le rêve de Lear

[page 22]

D'un langage à l'autre

[page 23]

Annexes

[page 26]

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.

*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?
William Shakespeare, King Lear, act 1,
scene 1*

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

→ 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.

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 aidant 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.

→ Après avoir mis à jour les spécificités morphosyntaxiques de la langue de Shakespeare, demander aux élèves d'effectuer une réécriture en prose modernisée d'un extrait de la scène d'exposition.

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 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 CADIOT 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 Cadiot 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 Cadiot 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 Cadiot, 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 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 »

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

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

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 littérale 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 : 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.



JOHAN LEYSEN, PREMIÈRE RÉPÉTITION À LA COMÉDIE DE REIMS⁴ : « QUI SUIS-JE ? » © CÉLINE GAUDIER, LA COMÉDIE DE REIMS, 2013

→ 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 érudé 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 www.pol-editeur.com/ - rubrique « catalogue ». On peut également utiliser le lien 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 : www.vacarme.org - rubrique « index des numéros ».

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

→ 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.

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.

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, shak-ing*) 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, il y a certes de la raison dans la folie chez Shakespeare, mais il y a aussi de la beauté.

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.

→ 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

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.

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.

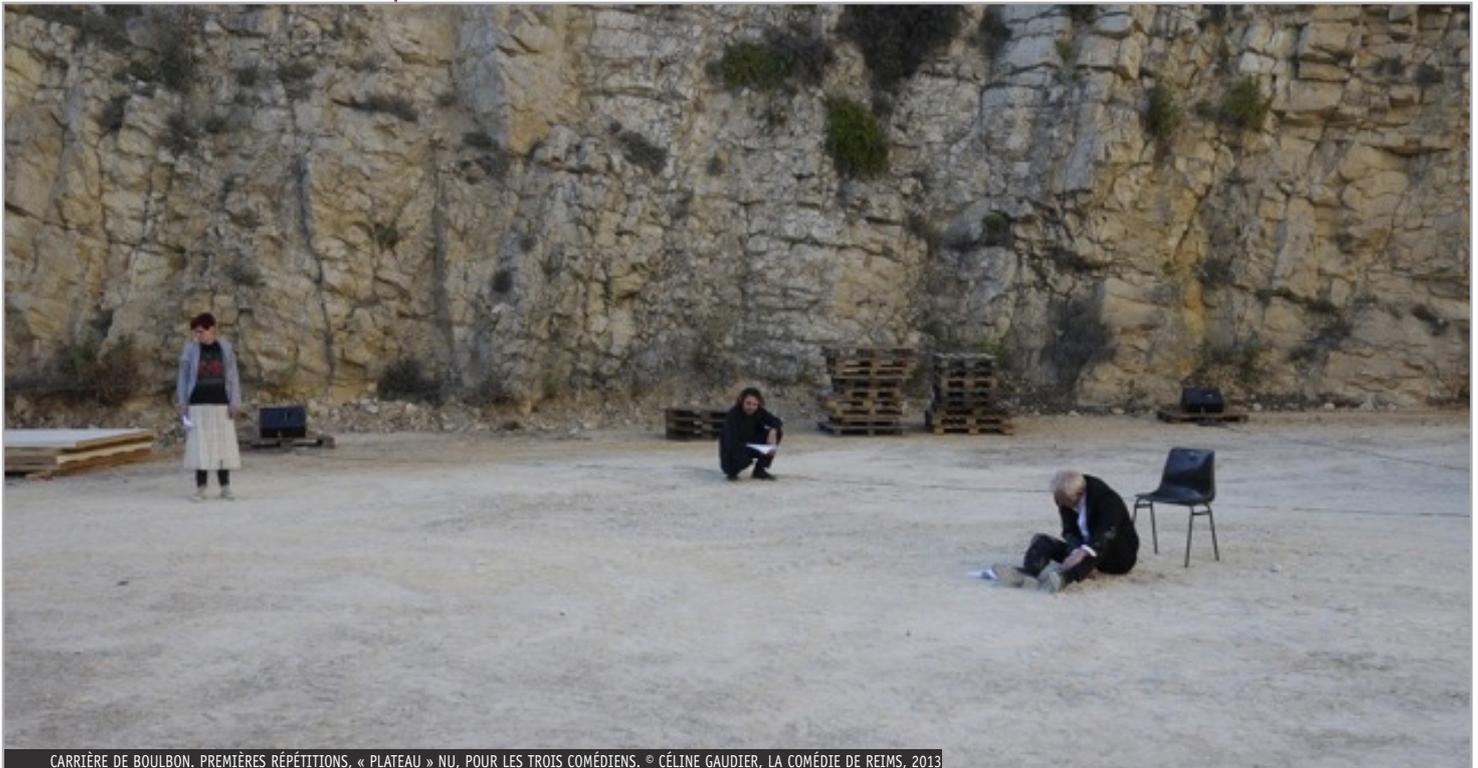
La contrainte initiale a donc permis une épure du texte. Elle a fonctionné non comme un frein à la création, mais comme un aiguillon. Elle a fixé une ligne de crête dont la pièce ne s'écarte jamais, lui conférant ainsi une nouvelle unité.

La carrière de Boulbon : des lieux multiples au lieu unique

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.

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

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

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. www.lexpress.fr/culture/scene/theatre/les-metamorphoses-de-la-carriere-boulbon_521384.html

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 Gloucester », revient à l'extérieur « devant une hutte » dans laquelle les personnages entrent tour à tour, repasse par le « château de Gloucester » avant de situer l'action dans « une ferme attenante au château » puis de nouveau chez « Gloucester ». 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'égarment, 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.

Après le représentation

Pistes de travail

| n°168 | juillet 2013 |

Dans cette partie, nous interrogerons la mise en scène de Ludovic Lagarde, pour comprendre comment elle éclaire le texte. Nous proposerons des analyses fondées sur les séances de répétitions auxquelles nous avons pu assister. Les interprétations que nous proposons reposent sur l'état du spectacle tel qu'il nous a été donné de

le voir à un instant *T* du processus de création. Loin de poser problème, cette position nous semble des plus intéressantes parce qu'elle offre des appuis suffisants pour parler du spectacle tout en laissant des marges de réflexion sur sa possible évolution.

QUESTIONS DE SCÉNOGRAPHIE

Cours de lettres

Pour mémoire, le scénographe s'occupe de ce qu'on appelle communément le décor. Il a en charge tout ce qui concerne l'espace, tout ce qui se manifeste matériellement et visuellement sur le plateau. Son travail se pense donc également en lien avec les costumes, les lumières et les sons. Cette imbrication des différents métiers du spectacle est d'autant plus importante que l'univers sonore joue un rôle majeur dans la mise en scène de Ludovic Lagarde.

La question qui guide le travail du scénographe est celle du rapport d'un plateau à un public. C'est donc la question de la réception qui détermine les options. La forme de la scène, la disposition des gradins, la capacité d'accueil du lieu sont autant d'éléments à prendre en considération. L'espace du jeu est donc lui aussi pensé en fonction de la carrière de Boulbon.

Le décor imaginé par Antoine Vasseur est à la fois monumental et d'une grande sobriété. Des lettres blanches découpées et posées sur le sommet de la falaise font immédiatement penser au panneau érigé sur la colline qui surplombe Hollywood et une colonne centrale noire, structure dans laquelle est installé un dispositif sonore masqué par un habillage de toile qui laisse filtrer le son.

Les spectateurs, en arrivant à la carrière de Boulbon, verront donc les lettres se détacher sur le sommet de la falaise : « *Banishment is here* » et se dresser un monolithe étrange et mystérieux. Le lieu du bannissement. C'est là que se retrouvent les réprouvés et les fous, Cordélia et son double masculin Tom, Lear et son fou.

Sur le plan technique, cette colonne est avant tout une enceinte aux dimensions exagérées. C'est un récepteur et un émetteur. Elle mesure 5,12 mètres. Cette hauteur ne doit rien au

hasard. Elle est à la fois proportionnelle aux dimensions de l'espace environnant et à la taille moyenne des comédiens.

Elle permet également une circulation des comédiens dans l'espace de jeu. Elle peut donner une direction, une orientation au jeu des comédiens, qui vont réagir à la présence de cet objet dans leur environnement, mais elle ne fige pas le sens.

Sur le plan esthétique, le décor se lit davantage comme une installation au sens où on l'entend en art contemporain. Il tranche par sa forme, sa matière et sa couleur, et en même temps son aspect monolithique aux arêtes droites dégage une impression de puissance et de solidité, de stabilité et d'intemporalité. De toute évidence, l'objet posé sur le sol est propre à susciter des interrogations, et l'imaginaire des spectateurs est, de ce point de vue, sollicité. L'étrangeté de l'objet éveille en effet la curiosité et ouvre la porte à des impressions variées.



→ On pourra dans un premier temps faire réfléchir les élèves sur les différences entre la maquette 1 et la maquette 2 pour leur faire percevoir qu'un spectacle passe par des états successifs. Ici, la tente qui figurait dans un premier temps pour signifier la cabane dans laquelle les personnages se réfugient pendant la tempête n'a pas survécu à l'épreuve du plateau. De fait, elle était peu utilisée par les comédiens et parasitait l'espace. La réduction du décor au seul monolithe fluidifie la circulation, renforce la désolation du lieu et l'impression d'étendue.

→ On pourra demander aux élèves de décrypter la maquette 2 avant de voir le spectacle, et les faire revenir sur leurs hypothèses après qu'ils l'aient vu.

→ Le spectacle sera joué à Avignon en plein air. Il sera ensuite présenté en salle. Il sera intéressant de demander aux élèves comment le scénographe aura réussi ce passage d'une carrière à une salle de spectacle. Y a-t-il des modifications notables ? Quelles réponses aura-t-il apporté pour rendre l'impression d'espace ?

LA CRÉATION D'UN UNIVERS SONORE COMPLEXE

Cours de lettres

Le rôle du concepteur sonore, Nicolas Becker, est essentiel dans la mise en scène proposée par Ludovic Lagarde. Tout au long de la pièce,

l'enceinte géante se manifestera et agira sur les personnages⁸, et sa fonction – boîte noire, archive, écoute téléphonique, oracle – évoluera en fonction des situations.

Coup de tonnerre dans le ciel d'Avignon

La colonne diffuse les bruits de la nature et des insectes amplifiés pendant l'installation des spectateurs. Calme avant la tempête.

La pièce débute par un craquement du ciel, un claquement de tonnerre, le fracas d'un impact de foudre. À moins qu'il ne s'agisse d'un crash. À moins qu'il ne s'agisse de l'un et de l'autre à la fois, tant le second peut être la conséquence du premier. On découvre alors les trois personnages : Cordélia à gauche de la colonne, le fou à droite, et Lear étendu face contre terre. La position du corps de Lear conforte elle-même l'hypothèse d'une catastrophe. Elle rappelle en effet celle d'un naufragé échoué sur la grève d'un espace désert. Les deux autres personnages semblent dans une attente sans objet.

Tous portent un casque identique à ceux qui équipent les pilotes pour rester en contact avec une tour de contrôle, ce qui peut accréditer l'hypothèse que nous proposons pour lire cette première image. On entend, après l'explosion sonore, le bruit d'une bande magnétique qui tourne à vide, comme tournerait la roue d'une voiture sortie de la route, une bande parvenue à son terme, sans s'arrêter cependant.

Le mégalithe symboliserait alors la boîte noire qui consigne les enregistrements permettant de comprendre les causes d'un drame.

L'intérêt de cette entrée est de multiplier les possibles. La mise en scène de Ludovic Lagarde ne verrouille pas le sens, elle laisse suffisamment de flou pour ouvrir les imaginaires.

→ **Il est toujours fécond de travailler avec les élèves sur la première image d'un spectacle. Elle donne des clefs et permet des hypothèses. On peut donc demander aux élèves de décrire cette première image, ce qu'ils ont vu, ce qu'ils ont entendu. Et d'abord ont-ils tous vu et entendu la même chose ? Comment ont-ils perçu le corps au premier plan ? Que préfigure ce fracas initial ? C'est toute la réflexion sur la réception et les interprétations qui sont en jeu dès cette première approche. N.B. : Au moment où nous rédigeons ce dossier, les lumières sont notées, enregistrées sur des ordinateurs, mais n'interviennent pas encore dans le travail au plateau. Mais il va de soi qu'on peut coupler cette dimension visuelle à l'analyse des sons.**

8. On peut aisément imaginer en français travailler ici sur la question des forces agissantes.

9. Cette photo, comme toutes les autres, est une photo de répétition, c'est-à-dire d'un spectacle en cours de création. La colonne est ici un leurre, en attendant l'installation de la véritable tour. Les comédiens ne sont pas en costume. Ceci ne doit pas être un problème. Au contraire, cela peut être l'occasion d'une réflexion sur la phase de création et d'un travail de comparaison avec la forme aboutie du spectacle.



RÉPÉTITION À AVIGNON, PREMIÈRE IMAGE DU SPECTACLE⁹ © CÉLINE GAUDIER, LA COMÉDIE DE REIMS, 2013

Le « in » et le « off »

La pièce alterne des scènes enregistrées données à écouter, des scènes jouées par les comédiens et des scènes enregistrées et jouées simultanément. Ce va-et-vient est un élément clé de la mise en scène de *Lear is in town*.

On entre dans le texte par le biais d'une longue séquence radiophonique, une archive sonore qui répète la scène du partage du royaume de Lear entre ses filles. Ce qu'on entend est donc quelque chose qui s'est déjà passé, et qui est donné à réentendre. L'immobilité de Cordélia et du fou, seulement rompue par les jeux de regards et quelques mouvements de têtes, les gestes lents de Lear qui sort de son « sommeil » et semble découvrir l'espace où il se trouve, gestes qui s'apparentent à ceux qu'un homme fait lorsqu'il se montre aussi discret que possible pour ne pas déranger, invitent à se concentrer sur ce qui se dit : l'énoncé du projet de Lear et ses motivations, la proclamation d'amour des deux sœurs, le refus de Cordélia de se plier à la folle exigence du père, les mots terribles de Lear et le bannissement sans appel de sa fille « préférée ».

Pendant cette séquence, seule Cordélia doublera certaines répliques en direct, comme si elle se souvenait parfaitement, au mot près, des mots qu'elle a prononcés à ce moment de leur histoire. Une fois Cordélia chassée, la scène est reprise en jeu par les comédiens sur le plateau, non depuis le début mais à partir du refus de Cordélia.

Lear : « Allez, dis-le ! » / Cordélia : « Rien. »

Le sous-texte est ici important. Les comédiens, Johan Leysen et Clotilde Hesme se donnent la réplique comme si ce dialogue avait déjà été répété un nombre incalculable de fois, comme si donc la comédie à laquelle on assistait n'était que la répétition d'un même dialogue, éternellement ressassé, comme on repasse en boucle tel épisode traumatisant qui a radicalement changé la vie et qu'on ne peut plus modifier.

La répétition met ainsi en valeur des mots, des phrases qui, reprises plus tard dans la pièce, finissent par fonctionner comme un vaste système d'échos, qui se mettent à résonner dans la tête de celui qui les écoute et prennent une dimension obsessionnelle.

Tous ces choix sont importants à analyser parce qu'ils aident à comprendre la variété des lec-

tures qu'on peut faire de la pièce. On peut ici multiplier les exercices avec les élèves.

→ On peut élargir la réflexion à des questions de base dont la réponse n'est jamais donnée de façon évidente, et, là encore, la mise en scène est un formidable coffret sans

→ À commencer par revenir avec eux sur ce long temps d'écoute. On peut en effet trouver l'occasion de réfléchir avec eux sur la qualité de l'écoute, essentielle au théâtre, dans la salle comme sur le plateau. On connaît la tyrannie du zapping auquel se soumettent la plupart des médias actuels. Comment auront-ils répondu à cette attention soutenue que la mise en scène leur réclame ? On peut supposer que la réponse ne sera pas unanime... Il sera en tout cas intéressant de les amener à comprendre que l'écoute est un des moteurs de *Lear is in town*.

→ Sur la mise en scène, il convient de les faire réfléchir sur ce jeu de répétitions des scènes et de les amener à les commenter. Qu'est-ce que cela apporte à la pièce ? Quels effets cela produit-il ? Comment cet isolement de certains mots ou de certaines phrases, et leur répétition, leur donnent-ils du volume et les fixent-ils dans la mémoire du spectateur ? En quoi cela éclaire-t-il les intentions du metteur en scène ?

→ On peut bien sûr travailler sur les deux personnages principaux. Que nous dit cette scène de Cordélia ? Que nous dit-elle de Lear ? Quel est, selon eux, le mot le plus important de cette scène ? Comment interpréter la réponse laconique, sans éloquence, de Cordélia ? Que penser des mots de la malédiction de Lear, de la violence d'une réplique comme « Tu aurais mieux fait de ne pas naître plutôt que de ne pas savoir me plaire ? »

Cette réflexion sur les deux personnages et leur relation peut se prolonger à partir du jeu de scène qui précède le départ de Cordélia. Dans la reprise du dialogue entre les deux comédiens, Cordélia marque son incrédulité devant la réaction brutale de son père. Elle qui ne sait pas mentir, qui ne connaît « pas cet art tordu de dire sans rien faire » perdrait l'amour de son père « à cause de ce manque » ? Elle dira sa réplique en

même temps que son père accumule les imprécations. Les deux comédiens ne glissent pas leur texte dans les silences ou les respirations de l'autre, ils superposent littéralement les deux répliques. Leurs propos qu'on a entendus séparément en « off » sont rendus inaudibles dans le « in », ou du moins brouillés par ce chevauchement. Cela oblige aussi Cordélia à hausser le ton pour faire entendre son incompréhension qui se transforme en indignation. Suite à cette tension, les deux personnages se jettent dans les bras l'un de l'autre et Cordélia embrasse longuement son père, dans une étreinte dont il conviendra de démêler la nature, avant que le roi ne se ressaisisse et la chasse.

Signalons pour avoir assisté à plusieurs répétitions, c'est-à-dire à autant de propositions, que Cordélia, à la fin de la pièce, avant que Lear n'expire, l'embrassait. À l'occasion d'une autre répétition, c'est Lear qui dans la première scène donnait un baiser à Cordélia. Dans les deux cas, la nature du baiser était explicite et imposait le sens. Dans les dernières répétitions, Cordélia saute littéralement dans les bras de son père avant de le quitter, et noue ses jambes autour de sa taille. L'image est certes beaucoup plus équivoque, mais elle est moins fermée, d'abord parce qu'il n'y a pas de baiser échangé, ensuite parce que cette façon d'enlacer son père est fréquente chez les enfants. Bien sûr, certaine lecture aboutirait à l'idée que l'enfant-fille et l'amante ne font qu'un, mais cela amène encore une fois une zone de flou qui laisse à chacun sa vérité.

→ On voit comment cette séquence peut ouvrir la porte à des questionnements sur le conflit générationnel, mais également sur l'ambiguïté de la relation filiale. Quelle est cette chose que Lear presse sa fille de dire ? Quelle est cette chose que Cordélia ne peut pas dire ?

On pourra demander aux élèves de retrouver des indices de cette ambiguïté, notamment dans la scène finale.

Les séquences enregistrées n'évoquent pas toujours des archives. La mise en scène fait une utilisation remarquable de la colonne centrale dans le dialogue où les deux sœurs discutent du caractère irascible de leur père et de ses humeurs qui, avec l'âge, sont de plus en plus imprévisibles. C'est pour se prémunir de ses excès, pour ne plus subir ses caprices et ses débordements, qu'elles se mettent d'accord pour le neutraliser. Bien sûr, on peut lire cet argument comme un prétexte, mais si l'on change le point de vue, on peut comprendre non pas leur cruauté, mais du moins ce qui la motive. N'oublions pas qu'elles ont été à bonne école,

et que, quoi qu'on pense d'elles – et cela vaut aussi pour Cordélia –, elles sont tout de même, pour reprendre une expression échappée à Johan Leysen, « les filles de leur père ».

Cet enregistrement que Lear écoute comme s'il l'entendait pour la première fois résonne comme une conversation téléphonique captée, dirions-nous, à leur insu. Et la pièce par les allusions qu'elle multiplie à tout ce qui peut consigner le passé nous renvoie à notre monde qui semble parfois tenté de tout enregistrer et de tout conserver. La colonne est donc non seulement une mémoire, mais aussi une « grande oreille » au sens où on l'entend dans le milieu de l'espionnage¹⁰.

→ Comment Lear réagit-il à la découverte de cet enregistrement ? Comment cela se traduit-il dans son corps, dans son regard, puis dans ses mots ?

À quoi fait penser la conversation entre les deux sœurs au sujet de leur père devenu vieux ? Cela peut être l'occasion d'une écriture d'invention qui répondrait aux exigences de l'écriture dramatique et qui fixerait comme objectif de transposer, avec une intention satirique, cette situation entre deux adultes au sujet d'un parent âgé devenu une charge et un souci.

On s'arrêtera sur une dernière manifestation de la colonne dont on n'a pas épuisé les représentations. Le mégalithe, par sa majesté, l'impression de puissance qu'il dégage et le mystère qui l'entoure revêt souvent un caractère sacré. On pense aux mégalithes celtiques mais la forme rectangulaire et la couleur noire peut aussi évoquer le mégalithe de *L'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick. Dans la scène du procès, les deux sœurs sont convoquées par Lear. On entendra à ce moment de la pièce, le refus de Goneril de loger Lear et sa suite de cent hommes, puis celui de Régane. Dans les deux cas, les voix enregistrées seront diffusées par le système de haut-parleurs, mais les comédiens jouent et articulent le texte comme si leur corps était possédé, comme si une voix extérieure prenait possession de leur corps pour se matérialiser et s'exprimer par leur truchement. Le personnage est donc dans un état de transe puisque c'est un autre qui parle à travers lui.

Rappelons que Tom passe son temps à évoquer les démons qui le traquent. Il reçoit peu de temps avant le début du procès un « Message de frère démon : suis à la pêche au lac Noir. Signé Néron. » Il ajoute en parlant du démon « Il hante pauvre Tom via la voix d'un rossignol. Hop'dance, v'là encore un diable qui crie dans l'ventr'de Tom. » Dès lors, on peut se demander qui parle à travers lui : l'esprit de Goneril ou un démon,

10. Les exemples ne sont pas rares de ces documents volés, piratés, dont l'authenticité fait parfois débat et qui dévoilent des secrets.

On pense à la cassette des HLM de la ville de Paris, à la cassette sur un compte à l'étranger d'un ministre et, encore plus près de nous, aux révélations de ce qu'il est désormais convenu d'appeler « l'affaire Snowden ». Plus généralement, la bande magnétique comme témoignage, comme pièce à conviction, comme réceptacle du secret est très présente dans l'univers fictionnel. On pense par exemple au film *I comme Icare* d'Henri Verneuil dans lequel le juge Henry Volney réécoute la nuit durant la même bande magnétique pour découvrir un message crypté avant d'être assassiné. On pense aussi à *Conversation* de Francis Ford Coppola dans lequel l'espion Harry Caul, chargé de surveiller un couple, croit déceler dans une conversation enregistrée mais parasitée une menace qu'il n'aura de cesse de parvenir à décrypter.

à moins que ce ne soit précisément une façon d'assimiler les filles à des figures démoniaques.

→ **Comment chacun des deux fous, Tom et le fou de Lear, prennent-ils en charge la parole**

de Goneril et de Régane ? Qu'est-ce qui distingue le jeu de l'un et de l'autre ? Quelles complicités peut-on percevoir entre les deux fous ? Globalement, comment qualifieriez-vous leur attitude à l'égard du roi ?

LE PROCÈS DE LEAR

Cours de lettres

Dans la scène 6 de l'acte III du *Roi Lear*, le personnage éponyme imagine le jugement de ses filles Goneril et Régane. C'est un des moments que Lear is in town va mettre au cœur de son projet. D'une certaine façon, ce qu'on entend, ce sont les faits, les témoignages, les preuves, les différentes pièces versées au dossier Lear. Et le spectateur assiste à la reconstitution du drame. Mais à quel procès assiste-t-on ? Celui des filles ou celui de Lear ?

D'emblée Goneril place son père dans son tort. Elle dénonce le comportement de ses hommes, les désordres dont ils sont responsables. Elle s'en prend ensuite à son âge et à son manque de sagesse. Dans cette scène, « vous êtes vieux » sera mis en valeur par la répétition, le ralentissement progressif de la bande son qui déforme la voix ainsi que par la déformation du visage de la comédienne qui relaie le texte sur le plateau. Régane soutiendra les raisons de sa sœur et son droit contre son père. Comme elle, elle va

mettre en cause son âge, sa faiblesse physique et sous-entendre qu'il n'a plus toute sa tête. De même que les deux sœurs étaient entrées dans une surenchère pour dire leur amour faux à leur père, de même elles vont se soutenir l'une l'autre pour le priver de ses prérogatives. Lear croyait faire le procès de ses filles. Ce sont ses filles qui font le sien.

→ **Quel effet produit la répétition de la phrase « vous êtes vieux » et la déformation progressive de la voix ?**

→ **Il est possible également de demander aux élèves de reconsidérer les éléments du dossier et de les classer selon qu'ils sont à la charge ou à la décharge de ses filles. Un exercice oral pourrait consister à demander à deux élèves de s'affronter verbalement. Le premier prendrait la défense des deux filles, le second les accablerait.**

L'AMOUR CHEZ LEAR : UNE ÉTRANGE COMPTABILITÉ

Cours de lettres

Dis-moi combien tu m'aimes. C'est en quelque sorte la façon très particulière dont Lear pose les règles de l'amour filial dès le début de la pièce. Dis-moi combien tu m'aimes, et tu seras récompensée à hauteur de ce que tu auras mis dans la balance. Lear ne peut pas se contenter d'être aimé. Il lui faut se l'entendre dire. Cette curieuse façon d'évaluer l'amour de ses filles est poussée à l'extrême lorsque Lear, avec humour, applique une formule mathématique pour répartir ironiquement ses deux filles. Elles ont été jaugées à l'aune de leurs flatteries, elles le seront cette fois à l'aune de leur moindre ingratitude. Il dit à Goneril : « Tes cinquante [chevaliers] font le double de vingt-cinq. / Ton amour vaut deux fois le sien. » Ce raisonnement syllogistique est digne d'un logicien chez Ionesco.

Mais si l'on désapprouve le chantage d'où viendra tout le mal, on regarde avec plus d'indulgence la réponse de Cordélia. Pourtant, pour justifier son refus de surenchérir sur le

discours de ses sœurs, elle pose également son amour en termes mathématiques. « Si je me marie, celui qui tiendra ma main prendra la moitié de mon amour et la moitié de mes devoirs », dit-elle pour se justifier. Cette façon de penser l'amour en termes de quantité déterminée et fractionnable, indépendamment de la nature même de la relation que cet amour engage, n'est pas moins surprenante que celle exprimée par son père.

→ **On peut sur ce sujet initier un débat sur la question « des preuves d'amour » ? N'y a-t-il pas quelque chose de puéril dans l'attitude de Lear ? N'est-ce pas déjà la preuve qu'il se comporte comme un enfant ? « *Old fools are babes again.* »**

LEAR OU L'ÉPREUVE DU « RIEN »

Cours de lettres

Sur le chemin de la réconciliation avec Cordélia, de la sagesse, de la connaissance de soi, voire d'une forme de rédemption, Lear doit faire l'expérience du dénuement. Habitué à être flatté, à voir le monde s'organiser autour de sa royale personne, à voir tous ses caprices exaucés, le roi se heurte au refus que lui oppose Cordélia lorsqu'il lui demande ce qu'elle va dire pour exprimer l'amour qu'elle lui porte. Il n'obtiendra pour toute réponse que « rien ». Et ce coup porté à sa toute-puissance est asséné par celle-là même qu'il aurait le moins soupçonnée de commettre un crime de lèse-majesté.

Il devra ensuite subir l'attaque des deux héritières qu'il a lui-même favorisées – par défaut, tant il est vrai que dans le partage initial, la part la plus belle ne leur était pas destinée. Ce qu'on voit alors, c'est un roi acculé, par les assauts successifs de Goneril d'abord, de Régane ensuite, puis des deux réunies pour achever ce père dont elles sont visiblement satisfaites de s'émanciper. La scène de la réduction drastique de sa suite guerrière pour aboutir à sa dissolution avec la réplique de Régane, « même un [chevalier], ce n'est pas nécessaire », le confronte un peu plus au dénuement. Cet « aucun », ce « zéro » que la réplique de Régane fait entendre, c'est une variante du « rien » de Cordélia.

Cette question du manque absolu, de la privation de tout, de l'absence du superflu conduit

l'homme vers une dégradation que Lear formule explicitement : « Si on ne rajoute pas quelque chose à la nature des choses, il n'y a plus qu'à vivre comme des bêtes. »

Ajoutons que Lear est fasciné par la figure de pauvre Tom, qui, précisément, vit comme une bête, à tel point qu'il veut le rejoindre dans sa radicalité en se défaisant lui-même de ses vêtements qui le rattachent encore au monde des hommes. Or, qu'est-ce que Tom ? Précisément : « rien ». C'est en effet le mot qui ponctue le monologue dans lequel Clotilde Hesme quitte l'apparence de Cordélia pour prendre celle de Tom : « Pauvre Tom, ah mais c'est déjà quelque chose. / Moi ? Rien. »

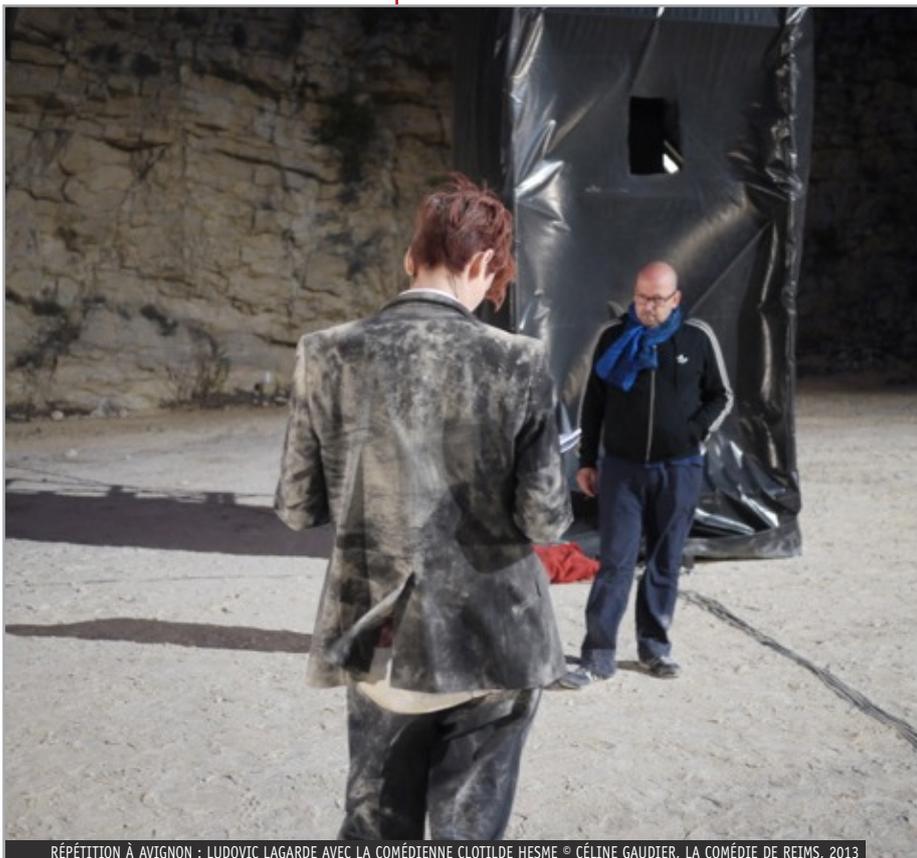
Cette similitude entre les deux personnages est flagrante dans la réplique que le fou adresse à Lear juste avant le procès : « Maintenant tu es un zéro pointé ! / Je suis meilleur que toi. / Je suis fou et t'es rien du tout. »

Lear en est persuadé : rien ne peut sortir de rien. Il le dit à Cordélia au début de la pièce, avant de le redire au fou. À cet endroit, la mise en scène insiste. Le fou répétera trois fois la question adressée à Lear : « Et toi, tu fais rien... avec rien ? » Non seulement la question est reprise, mais la colonne centrale devient le partenaire de jeu de Laurent Poitrenaux. Le comédien dit au roi le début de la réplique puis l'invite à écouter l'enregistrement qui fait résonner la voix de Cordélia sur le dernier mot « rien ». Lear s'obstine, mais sa réponse est déjà plus hésitante : « Rien... ça ne donne... rien de rien. »

Lear se trompe. Ce qui sortira de rien, c'est un homme.

→ Comment la transformation de Cordélia à la vue du public fonctionne-t-elle ? Quels sont les signes de cette transformation dans le jeu de la comédienne ? Comment les élèves comprennent-ils ce changement d'identité ?

→ On peut proposer aux élèves un travail de lecture oralisée pour faire surgir des interprétations possibles. Comment lire le passage du refus qu'on donne partiellement en annexe 1 ? Il pourra s'agir dans un premier temps de faire émerger des lectures différentes du passage et de montrer aux élèves comment leur lecture engage le sens d'un texte. Il pourra s'agir ensuite de leur demander, à partir de leur souvenir, comment a été joué ce passage et de les amener ainsi à réfléchir au sous-texte induit par la mise en scène et le jeu des comédiens.



MÊME LES DIEUX NE RÉPONDENT PLUS

Cours de lettres

Lear prétend au début se séparer de son corps royal, mais on vient de montrer qu'il ne parvient pas à abandonner les privilèges du pouvoir. Aveuglé par les flatteries de ses filles qui se comportent comme des courtisanes, le renoncement à tout et les épreuves lui ont dessillé les yeux. Mais il a dû aussi réaliser son impuissance à gouverner le ciel, c'est à dire, l'univers. Quand Lear s'abandonne à la fureur, il convoque toutes les forces célestes, le ciel, le tonnerre, les éclairs, et les somme d'engloutir, de détruire, d'anéantir, de pulvériser, de rendre ses filles stériles, de les exploser. La démesure de ses colères et le torrent des malédictions qui s'abattent sur les têtes de ses victimes finissent par lasser ses filles. D'autant qu'elles savent l'inefficacité de ses imprécations. Lui-même en prend progressivement conscience et s'épuise dans cette vaine, pathétique et finalement risible éloquence. Et ses menaces, ses explosions verbales, énormes,

superbes, ne sont bientôt plus que des grenades désamorçées. « Vous allez voir... que le monde entier... Je ferai des choses terribles... Quoi ? Qu'est-ce que je vais faire ? Je ne sais plus... mais ça se passera... terreur totale ! »

Il a beau implorer les dieux, invoquer sa vieillesse, ils restent sourds à ses appels.

Non, Lear ne gouverne pas le ciel. « Ce sont les étoiles... les étoiles au-dessus qui gouvernent nos corps ¹¹. »

→ **Comment la colère de Lear est-elle exprimée par le comédien ? Comment le fou prend-il en charge le jeu ? Quelles sont les images produites par ce jeu ? À quel univers renvoient-elles ? À quel moment s'arrêtent-elles ? Quel est le geste qui met un terme à la folie représentée ?**

Plus généralement on pourra demander aux élèves quel est le rôle des casques. Comment s'intègrent-ils au jeu ?

LE RÊVE DE LEAR

Cours de lettres

En tant que metteur en scène, Ludovic Lagarde connaît bien le concept des hétérotopies inventé par Michel Foucault ¹². La notion des « espaces autres » lui est familière, l'espace de jeu du théâtre constituant de fait un espace en marge du monde dans lequel nous évoluons, un espace dans lequel tout peut s'inventer et se réinventer, dans lequel on peut « se raconter des histoires ». Dans sa dernière tirade, d'une grande poésie, Lear rêve la prison comme un espace coupé du monde où il pourrait rester seul avec Cordélia, à l'abri des regards, où il pourrait être heureux, envers et contre tous. Mais ce monde dans lequel il voudrait entraîner Cordélia est aussi un monde qui permettrait de voir et d'écouter les autres, de s'amuser au spectacle des ambitions crevées, des trahisons et des complots, des ascensions et des disgrâces. Lear serait le témoin de la folie et de la vanité des hommes qui s'agitent, pour se hisser et grandir sur le « théâtre du monde », qui sont dupes, comme lui-même l'a été de l'illusion et de la fragilité du pouvoir. Dans ce « grand théâtre des fous », les hommes sont des marionnettes qui se dévorent pour distraire les dieux ¹³.

Ainsi peut-on penser le lieu de la représentation, où l'on écoute et réécoute tout ce qui s'est dit comme le lieu même de l'enfermement de Lear. À la fin de *Lear is in town*, le roi, très affaibli

meurt dans les bras de Cordélia ¹⁴. L'image du corps inerte rappelle la première image du spectacle qui va, pour ainsi dire, d'un réveil à un sommeil ¹⁵. On peut dès lors se demander si la mise en scène ne condamne pas Lear à revivre éternellement la même épreuve, à repasser en boucle cette descente en lui-même comme la bobine diffuse inlassablement ses enregistrements.

→ **Comment la mise en scène renforce-t-elle ce moment émouvant ? Comment peut-on comprendre l'invitation paradoxale « Viens dans cette prison ! » et la reprise de cette invitation « Viens ! » prononcée par Lear juste avant de mourir ?**

→ **Quelle relation la dernière image tisse-t-elle avec la première ? Comment peut-on l'interpréter ?**

→ **Cette tirade peut faire en soi l'objet d'une étude de texte ou d'un commentaire (annexe 2).**

11. Dernière phrase de *Lear is in town*.

12. Michel FOUCAULT, « Les Hétérotopies », France-Culture, 7 décembre 1966. Conférence qu'on peut réécouter en utilisant un moteur de recherche et dont on trouve des transcriptions intégrales.

13. On retrouve ici la thématique du *theatrum mundi* très présente dans le théâtre de « l'âge baroque ». Sans entrer dans le détail, le théâtre des fous, les renversements de fortune, les images tourmentées – mer démontée, ciel déchainé –, les déguisements et autres travestissements, les jeux sur les identités, les doutes de Lear qui se demande où il est, qui il est, qui a besoin d'une aiguille pour se convaincre qu'il est encore en vie, sont autant d'inscription du texte original dans le contexte culturel européen de son époque. À ce titre, on voit l'intérêt qu'il y aurait à tirer de ces éléments, dans le cadre du cours de français.

14. On rappellera que dans *Le Roi Lear*, c'est le roi qui porte le corps sans vie de Cordélia.

15. Nous avons déjà fait remarquer que la pièce propose une unité d'action remarquable et qu'elle situe cette action dans un lieu unique. Nous voyons ici qu'elle se passe en une seule journée. Que ce soit par incidence ou pas, cette inscription de *Lear is in town* dans un cadre « classique », en gommant tout ce qui pourrait divertir le spectateur ou l'écartier de l'enjeu principal donne une force singulière au texte et participe au travail sur l'écoute.

D'UN LANGAGE À L'AUTRE

Cours d'anglais

On l'aura compris, le spectacle *Lear is in town* n'est pas une représentation conventionnelle de *King Lear* de William Shakespeare. L'intention des auteurs est néanmoins de faire entendre le texte original dont ils admirent le génie et la force. Le travail d'Olivier Cadiot et Frédéric Boyer relève de la mise à nu de l'œuvre de Shakespeare dont le résultat tend vers l'abstraction. En se défaisant des repères culturels, linguistiques et poétiques qui imprègnent le texte de *King Lear*, les auteurs cherchent à produire un art brut,

plus proche de l'universel et de l'atemporel que du particulier. Il ne s'agit pas pour autant de moderniser une œuvre de la période jacobéenne mais de représenter ce qui constitue une lecture personnelle des deux auteurs. Il est donc possible d'envisager quelques exercices assez simples qui auront pour but de faire travailler sur la problématique de la traduction et de l'adaptation du texte original.

Le tableau ci-dessous met en regard certains passages de la pièce de Shakespeare et leur équivalent dans le texte de *Lear is in town*.

	<i>Lear is in town</i>	<i>King Lear</i>
1	« Surveillance maximale ! Je suis l'ennemi public numéro 1. »	« <i>no place. / That guard and most unusual vigilance / Does not attend my taking.</i> » (Edgar, acte II, scène 3)
2	« Et alors, mon petit salopard, comment ça se passe ? »	« <i>How now, my pretty knave! how dost thou?</i> » (Lear, acte I, scène 4)
3	« Hey chef, tu ferais mieux de prendre mon chapeau de fou ! »	« <i>Sirrah, you were best take my coxcomb.</i> » (Fool, acte I, scène 4)
4	« La vérité est un chien ! À la niche ! »	« <i>Truth's a dog must to kennel.</i> » (Fool, acte I, scène 4)
5	« Depuis quand tu te gaves de chansons, p'tit gars ? »	« <i>When were you won't to be so full of songs, sirrah?</i> » (Lear, acte I, scène 4)
6	« Oh c'est pas une nuit pour les sages... ni pour les fous. »	«... <i>here's a night pities neither wise man nor fool.</i> » (Fool, acte III, scène 2)
7	« Tu es qui là celui qui ronchonne dans c'te paille ? »	« <i>What art thou that dost grumble there i' the straw?</i> » (Kent, acte III, scène 4)
8	« J'ai un salopard de démon à mes troussees. »	« <i>Away! the foul fiend follows me!</i> » (Edgar, acte III, scène 4)
9	« Tom est un glaçon. »	« <i>Tom's a-cold.</i> » (Edgar, acte III, scène 4)
10	« Protection demandée ! Protection contre cyclones ! Protection contre explosion d'étoiles ! Protection contre virus ! »	« <i>Bless thee from whirlwinds, star-blasting, and taking!</i> » (Edgar, acte III, scène 4)
11	« Allez ! Allez ! Arrachez-moi ça ! Faites sauter les boutons ! »	« <i>Off, off, you lendings! come, unbutton here.</i> » (Lear, acte III, scène 4)
12	« C'est quoi lui ? »	« <i>What's he?</i> » (Lear, acte III, scène 4)
13	« Ça sent la chair fraîche. »	« <i>I smell the blood of a British man</i> » (Edgar, acte III, scène 4)
14	« <i>Old fools are babes again.</i> »	« <i>Old fools are babes again.</i> » (Goneril, acte I, scène 2)
15	« Message de Frère démon : suis à la pêche au lac Noir. Signé Néron. »	« <i>Frateretto calls me, and tells me Nero is an angler in the lake of darkness.</i> » (Edgar, acte III, scène 6)
16	« Hey meunier, tu dors ou tu dors pas ? »	« <i>Sleepest or wakest thou, jolly shepherd?</i> » (Edgar, acte III, scène 6)
17	« Elle a botté le cul du pauvre roi... son père. »	« <i>She kicked the poor king her father.</i> » (Lear, acte III, scène 6)
18	« Maintenant tu es un zéro pointé ! »	« <i>Now thou art an O without a figure.</i> » (Fool, acte I, scène 4)

19	« <i>Darkness and devils !</i> »	« <i>Darkness and devils.</i> » (Lear, acte I, scène 4)
20	« 1 Pour l'ignoble même le noble est ignoble. 2 La merde n'aime qu'elle-même. »	« <i>Wisdom and goodness to the vile seem vile: / Filths savour but themselves.</i> » (Albany, acte IV, scène 2)
21	« Peuvent pas me coincer, pour faux et usage de faux... hey, le roi c'est moi. »	« <i>No, they cannot touch me for coining; I am the king himself.</i> » (Lear, acte IV, scène 6)
22	« Ziiiiiii-schlong ! »	« <i>hewgh!</i> » (Lear, acte IV, scène 6)
23	« Mot de passe ? »	« <i>Give the word.</i> » (Lear, acte IV, scène 6)
24	« Marjolaine-Marjolaine. »	« <i>Sweet marjoram.</i> » (Edgar, acte IV, scène 6)
25	« Oui/non, ça ne produit pas de la grande métaphysique. »	« <i>'Ay' and "no" too was no good divinity.</i> » (Lear, acte IV, scène 6)
26	« Je ne suis pas imperméable quand même ! »	« <i>I am not ague-proof.</i> » (Lear, acte IV, scène 6)
27	« Total royal ! »	« <i>Every inch a king.</i> » (Lear, acte IV, scène 6)
28	« Plus bas c'est le club des démons. »	« <i>Beneath is all the fiends.</i> » (Lear, acte IV, scène 6)

Ces extraits et leur traduction proposée par Olivier Cadiot et Frédéric Boyer révèlent la dimension créative de leur travail. Celui-ci semble avoir été guidé par une véritable esthétique de la traduction imprégnée des références culturelles des deux auteurs. Tout d'abord, on constate que les auteurs-traducteurs ont renoncé à rendre en français l'archaïsme de certaines formes grammaticales de la langue de Shakespeare. Par exemple, la traduction ne tient compte ni de l'archaïsme des pronoms sujet (*thou*), objet (*thee*) et possessif (*thy*) de la deuxième personne du singulier (exemples 2, 7, 10), ni de celui des terminaisons verbales <-st> de la deuxième personne du singulier (exemple 16). Au risque de décevoir les puristes, Olivier Cadiot et Frédéric Boyer ont préféré privilégier l'audace artistique qui interroge les spectateurs sur leurs propres repères culturels. Certains extraits de la traduction témoignent de cette exigence qui confère une certaine unité au travail des auteurs. Par exemple, dans le texte original, à l'acte IV, scène 6, Gloucester, privé de la vue, reconnaît Lear à sa voix et lui demande s'il est bien le roi. À cela, Lear répond : « *Ay, every inch a king* », ce que les auteurs ont traduit par « Total royal ! » (exemple 27). Le travail de traduction de ce passage du texte de Shakespeare soulève la question suivante : comment retranscrire en français la fulgurance du mot d'esprit (appelé *wit* en anglais) que seule rend possible la langue anglaise ? On le comprend aisément, chaque langue est intrinsèquement liée à un schéma de pensée unique. Les auteurs ont donc préféré éviter les maladresses en allant chercher des solutions autre part, voire même dans un

autre type de langage. En effet, ne pourrait-on pas penser que l'emploi de la formule « *every inch a king* » est sous-tendu par une intention semblable à celle du langage publicitaire ? Lear aurait pu répondre à Gloucester en affirmant prosaïquement qu'il est bien le roi que celui-ci pense entendre. Une telle solution n'aurait pas mis en danger la continuité narrative de l'œuvre. Cependant, le choix de Shakespeare va plus loin. En effet, dans le texte original, le vers est marqué par trois accents (*every inch a king*) portés par des syllabes assez rapprochées les unes des autres, ce qui a pour effet de marteler le sens des mots dans l'esprit de l'auditeur. On obtient ainsi un effet proche du *catch-phrase* : la phrase d'accroche publicitaire. C'est précisément cet effet produit par le texte original et l'image qu'il amène qui a motivé le choix des traducteurs. « Total royal ! » rend donc compte de la fulgurance du texte original, de la vivacité du processus mental dont l'impact est aussi vif qu'il est plaisant.

→ **Après avoir changé l'ordre des extraits dans la colonne de droite, demander aux élèves de retrouver les passages correspondant aux exemples de la colonne de gauche (on pourra procéder par fléchage).**

En partant d'un extrait de la traduction d'Olivier Cadiot et Frédéric Boyer, d'autres exercices sont envisageables.

Fool. Cerveau dans les talons, t'attraperas des engelures.

Lear. Ah bon !

Fool. Si tu vas bien, ton esprit ira sans chaussons.

Lear. Ha, ha, ha !

Fool. Tu peux me dire pourquoi on a le nez au milieu de la figure ?

Lear. Non.

Fool. Eh ben, on a un œil de chaque côté, comme ça si on peut pas sentir un truc, on peut l'avoir à l'œil.

Et l'huître elle fait comment sa coquille ?

Lear. Je ne sais pas.

Fool. Moi non plus... mais je sais pourquoi un escargot a une maison.

Lear. Alors ?

Fool. Pour ranger sa tête à l'intérieur et la protéger de ses filles. Les cornes bien dans le fourreau !

Lear. Moi un si bon père... j'abandonne !... mes chevaux sont prêts ?

Fool. Ce sont tes ânes qui s'en occupent ! La raison pour laquelle les sept étoiles ne sont que sept est une jolie raison.

Lear. Parce qu'elles ne sont pas huit ?

Fool. Mais voui ! Ouhlà mais tu ferais un vrai bon fou !

Lear. Tout me reprendre ! De force ! Monstre d'ingratitude !

Fool. Oh, mais si tu étais mon fou, nononcle, je te battrais d'avoir vieilli trop tôt.

Lear. Comment ça ?

Fool. Il fallait devenir sage avant d'être vieux.

Lear. Oh ne me laisse pas devenir fou !

Pas fou !

Oh ciel si doux garde mon calme !

Je ne voudrais pas être fou.

→ Proposer une rétro-translation de l'extrait ci-dessus.

→ Retrouver ce passage dans le texte original.

Nos remerciements les plus chaleureux aux auteurs, Olivier Cadiot et Frédéric Boyer, au metteur en scène, Ludovic Lagarde qui nous a ouvert les portes de la Comédie de Reims. Merci aux comédiens Clotilde Hesme, Johan Leysen et Laurent Poitrenaux qui nous ont permis de vivre de beaux moments de théâtre, à l'assistante de Ludovic Lagarde, Céline Gaudier, à sa dramaturge, Marion Stoufflet, au scénographe, Antoine Vasseur qui, tous, nous ont accueillis avec la plus grande bienveillance. Merci à tous ceux qui, à la Comédie, ont facilité notre travail.

Contact CRDP : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, Conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre

Cécile MAURIN, Chargée de mission lettres, CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire

Auteurs de ce dossier

Andy AUCKBUR, Professeur agrégé d'Anglais, Doctorant spécialiste de la littérature élisabéthaine

Fabrice MICHEL, Professeur certifié de Lettres modernes, Responsable d'atelier de pratique théâtrale en lycée

Directeur de la publication

Thierry TOTI, Directeur du CRDP de Champagne-Ardenne

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Isabel FRANCÈS, Responsable éditoriale CRDP de Champagne-Ardenne

Suivi de projet

François WITTERSHEIM, Directeur du CDDP de l'Aube
Claire DELANNOY, Assistante d'édition, CRDP de Champagne-Ardenne

Maquette et mise en pages

Loïc FRÉLAUX, CRDP de Champagne-Ardenne
D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

Annexes

On trouvera en annexe des documents que nous ont gracieusement transmis Olivier Cadiot et Frédéric Boyer. Ces documents sont remarquables en ce qu'ils témoignent de l'esprit et de la progression du travail des deux auteurs.

Ils peuvent faire l'objet d'une réflexion sur le brouillon, la recherche du sens et la restitution du texte. On pourra s'interroger sur ce qui a été modifié, clarifié, supprimé ou ajouté entre les deux versions données de la première réplique.

ANNEXE 1 = EXTRAIT 1, LE REFUS DE CORDÉLIA

Lear. Allez, dis-le !

Cordélia. Rien.

Lear. Rien ?

Cordélia. Rien.

Lear. Rien ? Mais rien ne sortira de rien ! Allez, dis-le ! (Ne fais pas tant de manières.)

Cordélia. C'est mon malheur. Mon cœur est trop loin... de ma bouche.

Je vous aime à la hauteur des liens qui m'engagent. Ni plus ni moins.

Lear. Alors ! Alors ! Alors ! Mais quoi Cordélia, qu'est-ce que tu dis ? Attention à tes mots... tu risques de tout perdre.

Cordélia. Vous m'avez conçue, élevée et aimée.

Je vous renvoie la pareille exactement : obéissance, amour, dévotion. Et pourquoi comme mes sœurs prendre un autre homme et prétendre n'aimer que vous ? Si je me marie, celui qui tiendra ma main prendra la moitié de mon amour et la moitié de mes devoirs.

Je ne peux pas me marier... et n'aimer que mon père.

Lear. Tu crois vraiment ce que tu viens de dire ?

Cordélia. C'est dit... Oui.

Lear. Si jeune et si négative.

Cordélia. Si jeune et si sincère.

Olivier Cadiot et Frédéric Boyer, *Lear is in town*, 2013

ANNEXE 2 = EXTRAIT 2, SCÈNE FINALE

Lear. *La réplique s'adresse à Cordélia.*

Non, non, non, non !

Viens dans cette prison !

On va chanter tous les deux seuls.

Comme des oiseaux en cage.

Et si tu me demandes ma bénédiction... je me mettrai à genoux... pour te demander pardon.

On vivra comme ça.

Prier, chanter.

Raconter de vieilles histoires et rire aux papillons dorés.

On aura tous les potins de la cour par tous ces voyous. On aura de bonnes discussions pour savoir qui perd qui gagne... qui grimpe ? qui tombe ?

On va se passionner pour le mystère des choses.

On sera les espions de Dieu.

On tiendra le coup entre les murs.

Même au milieu de cette meute... de toutes ces sectes... de tous ces gangs qui vont et qui viennent comme la marée sous la lune.

(...)

Cordélia ?

Est-ce que je te tiens ? *Il l'embrasse.*

Si on veut nous séparer, il faudra prendre un fer rouge dans le ciel et nous enfumer comme des renards.

Essuie tes larmes.

Ils ne nous verront pas pleurer !

Nos années de bonheur vont les dévorer tout cru.

On les verra d'abord crever de faim !

Viens !

Olivier Cadiot et Frédéric Boyer, *Lear is in town*, 2013

ANNEXE 3 = ÉCHANGE DE MAILS ENTRE LES DEUX AUTEURS

Témoignage du dialogue entre les deux auteurs sur la traduction du texte source. C'est ici Frédéric Boyer qui répond à Olivier Cadiot.

Réponse à votre question due en fait à des versions différentes entre le premier quarto de 1608, celui que j'ai privilégié et suivi en général, et le folio de 1623.

1608

« Lear. **And** you lie, sirrah... »

1623

« Lear. **An** you lie, sirrah... »

ÇA CHANGE TOUT.... un petit « **d** » de plus ou de moins.

1608

Il faut comprendre quelque chose de génial.

« Et tu mens, p'tit gars » = tu veux un apprendre à mentir mais tu mens déjà ! ou mieux on peut comprendre une sorte de nonsense ou de pirouette du langage très Shakespearienne : tu mens en disant que tu veux apprendre à mentir,

tu mens en disant que tu mens...

On peut alors traduire :

« Mais tu mens déjà p'tit gars... et tu seras fouetté.

Petit menteur ! »

1623

Je pense que la fameuse épreuve du plateau à l'époque a dû gommer cette absurdité et finir par entendre une vieille forme pour **if** qui était **an** ou même **and** parfois.

On lit alors :

« Fou. Je t'en prie nononcle prends un professeur qui pourra apprendre/enseigner à mentir à ton fou, je voudrais tellement apprendre à mentir.

Lear. Si tu mens, mon p'tit gars, tu seras fouetté. »

Je préférerais que l'on garde l'ambiguïté et le non-sens original : « Ah tu veux apprendre à mentir et bien tu mens, c'est fait et tu seras fouetté. »

ANNEXE 4 = VERSION DÉFINITIVE DE LA PREMIÈRE RÉPLIQUE

Lear. *Off*

C'est le moment de vous révéler mon projet...
le plus noir.

Donnez-moi cette carte.

J'ai découpé mon royaume en trois.

Voilà !

Je ne veux plus attendre... je veux me débarrasser à mon âge de tous les soucis. Je vais confier les affaires à une jeunesse plus énergique... comme ça, je plongerai plus léger vers la mort. Rendons public le partage entre mes filles... c'est maintenant ou jamais ! On évitera les futurs conflits.

Deux princes luttent pour la plus jeune.

Ce séjour amoureux s'éternise. On doit leur répondre.

Je veux être nu maintenant... sans autorité, sans territoire, sans charge.

Alors dites-moi maintenant de qui je dirai... qu'elle m'aime le plus.

Prouvez-moi que l'amour dépasse le devoir.

Ma récompense suivra.

Goneril, parle en premier !

Olivier Cadiot et Frédéric Boyer, *Lear is in town*, 2013

ANNEXE G = SCÈNE D'EXPOSITION, PREMIER JET

Début de la réplique ci-dessus au stade du « mot-à-mot » qui précède la réécriture.

| n°168 | juillet 2013 |

Lear version 01

Lear. Meantime we shall express our darker purpose

Pendant ce temps j'exposerai mon projet/ ma résolution la plus secrète / la plus noire / Le temps d'exposer mon projet le plus noir. (*dark signifie noir, sombre et sous-entend secret mais il y a beaucoup d'autres mots pour dire secret... je plaide pour un sens ambigu et violent, noir signifie que Lear a conscience de sa folie, du côté destructeur de son projet et qui n'est pas très secret puisque Edmund et Gloucester étaient déjà au courant*)

Give me the map there. Know we have divided

Donnez-moi la carte là. Apprenez que/ Vous devez savoir que j'ai divisé /séparé

In three our kingdom; and 'tis our fast intent

En trois mon royaume. Et c'est mon intention urgente/ rapide / irrévocable / et je veux aller vite / vite c'est mon intention

To shake all cares and business from our age,

Pour chasser/secouer/ me défaire / me décharger à mon âge de tous les soucis et des affaires / libérer mon âge/ ma vieillesse de

Conferring them on younger strengths while we

Pour les transmettre / les conférer à des forces plus jeunes pendant que /et moi

Unburthen'd crawl toward death. Our son of Cornwall,

Déchargé de tout / débarrassé / privé du fardeau /Alors déchargé de tout je vais ramper / j'irai ramper jusqu'à / vers la mort. Mon gendre (son ici pour son in law) de Cornouailles

And you, our no less loving son of Albany