

DU MÊME AUTEUR

*chez le même éditeur*

traduction d'A. Markowicz et de F. Morvan

*Le Songe d'une nuit d'été*

traduction d'A. Markowicz

*La Lamentable Tragédie de Titus Andronicus*

*La Vie et la Mort du roi Richard II*

*La Tempête*

*Le Songe d'une nuit d'été*

*La Vie de Timon d'Athènes*

*Troïlus et Cressida*

*La Tragédie d'Othello, le Maure de Venise*

*Macbeth*

*Mesure pour mesure*

*Hamlet*

*Le Roi Richard III*

*Comme il vous plaira*

WILLIAM SHAKESPEARE

# Le Roi Lear

*Traduit de l'anglais par*

Françoise Morvan

*Avec la collaboration d'André Markowicz*

*Introduction & notes*

Françoise Morvan

*Lecture critique*

Margaret Jones-Davies

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Titre original  
*The Tragedie of King Lear*

© 2012, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-346-4

Couverture : Jérôme Bosch, *La Tentation de saint Antoine*, 1505,  
détail du volet central, Musée national d'Art ancien de Lisbonne, Portugal

*Cette traduction a été créée le 19 janvier au Théâtre royal du Parc à Bruxelles dans une mise en scène de Lorent Wanson.*

Avec :

LEAR : Jean-Marie Pétiniot

GONERIL : Delphine Bibet

LE DUC D'ÉCOSSE/LE FOU : Benoît van Dorslaer

REGAN : Sylvie Landuyt

LE DUC DE CORNOUAILLE/UN GENTILHOMME : Loïg Kervahut

CORDÉLIA/LE FOU : Lindsay Ginepri

LE ROI DE FRANCE/OSWALD : Guillaume Kerbusch

LE DUC DE BOURGOGNE/EDGAR : Yvain Julliard

LE COMTE DE KENT : Philippe Jeusette

LE COMTE DE GLOSTER : Julien Roy

EDMOND : Benoît Randaxhe

Au clavecin : Fabian Fiorini

Assistante : Anne Festraets

Scénographie : Daniel Lesage

Costumes : Patty Eggerickxs

Lumières : Xavier Lauwers

Une coproduction du Manège-Mons / centre dramatique, du Théâtre royal du Parc et de la compagnie Théâtre épique.

*Je dédie cette traduction à Elen.*

## INTRODUCTION

Dans la mesure où cette traduction du *Roi Lear* constitue, en regard de la tradition française, une sorte d'hérésie, quelques mots sur la forme du texte shakespearien, si particulier, et sur cette tradition française de traduction, non moins particulière, ne seront sans doute pas superflus.

Il me faut le préciser aussi d'entrée de jeu, ce texte s'inscrit dans l'entreprise de traduction du théâtre de Shakespeare engagée par André Markowicz depuis de longues années et les explications apportées sur plusieurs points peuvent éclairer cette entreprise aux enjeux généralement mal perçus car trop déroutants. Cependant, alors même que nous avons traduit *Le Songe d'une nuit d'été* ensemble et pensions traduire *Cymbeline* de la même manière, *Le Roi Lear* nous a imposé des exigences d'une telle complexité qu'il nous a fallu consentir à ce qu'un seul d'entre nous se consacre au travail de démêlage des nœuds présents presque à chaque point du texte, l'autre se consacrant à la vérification de la prosodie et de la force dramaturgique des propositions.

Je dois préciser enfin que j'ai bénéficié à tout moment de la vigilance enthousiaste du metteur en scène et

de la présence active des comédiens que l'étrangeté de ce texte n'a pas un seul moment rebutés. Ainsi puis-je dire avoir *traduit pour le plateau*, selon la formule consacrée, c'est-à-dire en m'efforçant de respecter la complexité du texte pensé par Shakespeare pour la scène et en m'interdisant de le réduire à la platitude d'un texte contemporain.

## I. LE TEXTE DU *ROI LEAR*

Quoique cela semble relever de l'évidence, peut-être n'est-il pas inutile de le rappeler, *Le Roi Lear* est l'une des dernières pièces de Shakespeare (elle fut jouée à Whitehall le 26 décembre 1606). Lorsqu'il l'écrit, avec un emportement qui se sent à chaque page, il a produit ses plus grands chefs-d'œuvre et semble jouer son va-tout. Chose non moins notable, il a, pour chacune de ses pièces, remis en jeu les données de son expérience, comme s'il faisait chaque fois table rase. Or, cette fois, représentant la folie et le délitement du pouvoir, menant deux intrigues parallèles<sup>1</sup> et multipliant les scènes extrêmes, il fait le choix de travailler sur des zones de risque inouïes au point que la pièce a semblé longtemps impossible à représenter. On a longuement épilougué sur le risque de basculer à certains moments dans le ridicule, sur le mélange d'outrance et de grandeur, le vacillement d'un excès à l'autre : de fait, le thème profond de la pièce semble être ce vacillement et le point central de la pièce ce moment de vertige au bord du vide où Edgar, qui n'est plus rien, figure

---

1. C'est la raison pour laquelle nous avons fait figurer à la fin de ce volume les deux textes matriciels, l'histoire de Lear par Geoffroy de Monmouth (vers 1135) et le récit de la rivalité du fils bâtard et du fils légitime extrait de l'*Arcadie* de Sidney (1590).

pour son père aveugle, qui n'est plus rien non plus, les hautes falaises blanches de Douvres, limites d'un royaume qui, pour lors, n'est plus rien.

### 1. Le vers de Shakespeare

C'est l'un des moments où le vers shakespearien atteint sa force la plus dense : il s'agit de rendre visible un paysage imaginaire, de manière à donner à Gloster<sup>2</sup> la peur de se jeter dans le vide, et d'amener le spectateur à éprouver ce vertige.

*How fearful  
And dizzy 'tis, to cast one's eyes so low !  
The crows and choughs that wing the midway air  
Show scarce so gross as beetles. Half way down  
Hangs one that gathers samphire, dreadful trade !  
Methinks he seems no bigger than his head.  
The fishermen, that walk upon the beach,  
Appear like mice, and yon tall anchoring barque  
Diminished to her cock ; her cock, a buoy  
Almost too small for sight. The murmuring surge,  
That on th' unnumbered idle pebbles chafes,  
Cannot be heard so high. I'll look no more,  
Lest my brain turn, and the deficient sight  
Topple down headlong.*

Oh, l'effroi, le vertige de plonger  
Les yeux si bas ! Les choucas, les corbeaux,  
Planant à mi-hauteur, de loin paraissent  
À peine gros comme des hannetons.  
Suspendu à mi-pente, un homme cueille  
Des perce-pierre : oh, terrible métier !

---

2. Nous avons adopté la graphie *Gloster* et non *Gloucester* pour des raisons exposées page 41 (note 5).

Il n'a pas l'air plus grand, me semble-t-il,  
Que sa tête. Les pêcheurs sur la grève  
Font l'effet de souris, et, tout là-bas,  
Ce grand navire à l'ancre a pris la taille  
De sa chaloupe ; et sa chaloupe celle  
D'une bouée qu'on aperçoit tout juste.  
La rumeur de la houle usant, roulant  
L'innombrable lourdeur des galets nus,  
Ne s'entend pas d'une hauteur si grande.  
Je ne regarde plus, pris de vertige,  
La vue troublée au risque de tomber  
La tête la première.

Shakespeare a composé le texte comme un poème – un poème qui doit son efficacité à la manière dont les vers portent les images jusqu'à l'ultime imitation de la rumeur lointaine de la mer roulant les galets. Sans le rythme du vers portant les images, sans les assonances et les allitérations donnant chair au vers, sans le plaisir de le prononcer, un tel texte perd sa première raison d'être, qui est l'habileté virevoltante avec laquelle Edgar joue du vertige. C'est sur ce travail du souffle et du son que repose cette scène où Jan Kott, dans son essai *Shakespeare notre contemporain, voit le paradoxe du théâtre pur*.

Le vers non rimé employé ici, le pentamètre iambique, est la forme de base du théâtre de Shakespeare. Il se compose de cinq séquences de deux syllabes accentuées sur la seconde (cinq iambes) : régulier mais souple, il permet à l'acteur d'être porté par un rythme sensible sans être obsédant. Le pentamètre iambique ne peut se transposer tel quel en français, langue sans accent de mots, mais le décasyllabe blanc, vers inégal et tonique (rythmé 6/4 ou 4/6) peut en offrir un équivalent, comme on le voit ici. Il n'est pas exagéré de

dire que le pentamètre iambique est l'opposé absolu de l'alexandrin à rimes plates, vers du théâtre classique français. L'un est une houle légère qui porte le texte (il suffit que l'acteur pense à aller au point, sans s'arrêter à la fin des vers, le rythme le guidant naturellement). L'autre, stable, hiératique et rigide, immuablement bâti sur deux séquences de six syllabes séparées par une césure, vise à la perfection de l'ordre. Deux visions du monde...

C'est sur cette base fixe que se déploient les autres formes dont Shakespeare se sert pour donner la tonalité d'un échange, à la manière d'un musicien jouant en mineur ou en majeur : la prose, le pentamètre iambique rimé, le poème à forme fixe chanté ou non et, dans cette pièce, le vers libre car faussé.

## 2. La prose

La pièce commence par une conversation en prose entre Kent, Gloster et Edmond, conversation, selon toute apparence, aimablement mondaine et purement informative. Or, il suffit de prendre quelques lignes de ce passage en prose pour constater que la même tension oblige à tenir compte du moindre vacillement de sens.

Gloster ironise gaillardement sur la conception de son fils bâtard – lequel est présent et se tait.

KENT. – *I cannot conceive you.*

GLOSTER. – *Sir, this young fellow's mother could ; whereupon she grew round-womb'd, and had indeed, sir, a son for her cradle ere she had a husband for her bed. Do you smell a fault ?*

KENT. – *I cannot wish the fault undone, the issue of it being so proper.*

GLOSTER. – *But I have a son, sir, by order of law, some year elder than this, who yet is no dearer in my account, though this knave came something saucily into the world before he was sent for ; yet was his mother fair, there was good sport at his making, and the whoreson must be acknowledged. Do you know this noble gentleman, Edmund ?*

EDMOND. – *No, my lord.*

GLOSTER. – *My Lord of Kent. Remember him here-after as my honourable friend.*

EDMOND. – *My services to your Lordship.*

GLOSTER. – Le seigneur de Kent. Souvenez-vous de lui dorénavant comme de mon digne et respectable ami.

EDMOND. – Tout au service de Votre Seigneurie.

La traduction a grand mal à rendre le double sens des échanges et leur efficacité immédiate :

KENT. – J'ai peine à concevoir...

GLOSTER. – Monsieur, la mère de ce jeune gaillard, elle, l'a fait ; sur quoi, son ventre s'est arrondi, et elle a eu, ma foi, monsieur, un fils dans son berceau avant d'avoir un mari dans son lit. Flairez-vous la faute ?

KENT. – Je ne peux souhaiter que la faute n'ait pas été commise quand le fruit en est si bien venu.

GLOSTER. – Mais c'est que j'ai un fils, monsieur, d'après la loi, d'une année à peu près plus vieux que celui-ci, que je ne tiens pourtant pas pour moins cher, quoique ce gredin-ci ait eu le front de venir au monde avant qu'on l'y invite ; mais sa mère était belle, on eut bon plaisir à le faire et fils de garce doit être reconnu. Connaissez-vous ce noble gentilhomme, Edmond ?

EDMOND. – Non, monseigneur.

Le plus difficile ici n'est pas seulement de transposer le jeu de mots sur *concevoir*, le ton aimablement cynique de Gloster en présence de son fils, la rigidité de la trame qui ne permet pas de perdre une syllabe ou d'en ajouter une au risque de plomber la réplique, mais la mise en place de motifs qui vont revenir dans cette pièce écrite comme un grand poème. Edmond, le bâtard, ne manifeste en rien sa révolte, sinon par un surcroît de cynisme dans l'amabilité : *My services to your Lordship*. Il ne dit pas : *mes respects, mes hommages* ; il emploie un mot qui semble légèrement étrange, comme décalé – et qui éclatera ensuite au tout début de sa première apparition, seul, monologuant :

*Thou, Nature, art my goddess ; to thy law  
My services are bound...*

Hélas, s'il est nécessaire de respecter le rebondissement du mot, qui traduit toute l'alacrité d'Edmond, sa manière de jouer en virtuose des mots comme des rôles qu'il s'assigne, comment transposer la situation en gardant le mot *services* ? La phrase est importante puisque le bâtard y expose la maxime de son action : enfant naturel, il est voué à servir la loi de la Nature et se moque de celle des hommes. La fausse servilité de la première réplique se comprend en regard de la réplique en miroir. La solution adoptée, n'est, bien sûr, qu'un pis-aller :

C'est toi, Nature, qui es ma déesse :  
C'est ta loi qui m'attache à ton service.

Qu'il s'agisse de vers ou de prose, chaque syllabe du texte vibre, vit, résonne, semble avoir été éprouvée au profond de l'être et prolonger ses échos dans la totalité de la pièce. Ce qui importe en certaines répliques n'est pas d'abord le sens objectif mais la diffraction du motif.

Ajoutons que cela se dirait principalement de ce qui est le plus fondu dans la trame, présent pour n'être pas rendu visible, et néanmoins indispensable à la construction du sens : ainsi, pour se borner à un réseau présent dans la tirade d'Edgar sur le vertige, le réseau des termes signifiant *sembler, paraître, apparaître*. *Methinks thy voice is alter'd*, dit Gloster, ne reconnaissant pas la voix de Tom (qui est passé de la prose au vers blanc, signe du changement de rôle et, de la part de Shakespeare, indication scénique essentielle destinée à l'acteur), et, sur sa dénégation, *methinks y'are better spoken*. Edgar reprend comme en écho : *Methinks he seems no bigger than his head...* Et, un peu plus loin : *Methought his eyes/Were two full moons...* Tout le réseau de *seem, appear, look* s'organise autour de ce motif, essentiel en cette scène jouant sur l'apparence et l'illusion<sup>3</sup>.

3. Il a, de même, semblé important de conserver le réseau des adresses et invectives qui forment une sorte de spectre présent tout au long de la pièce (*slave* a été traduit par *esclave, villain* par *serf* ou *vil serf, sirrah* par *maraud, peasant* par *rustre, groom* par *tourne-jumier, lad* par *gars, boy* par *garçon, fellow* par *gaillard, knave* par *valet, larbin* ou *gredin, varlet* par *faquin, roque* par *fripouille, rascal* par *crapule* et *ruffian* par *ruffian*). En quelques endroits, la transposition terme à terme n'a pas été possible pour des raisons d'efficacité dramaturgique (ainsi, lorsque le roi Lear dit à Cordélia *I kill'd the slave that was a-hanging thee*. Le vers *J'ai tué l'esclave qui te pendait* étant faible en un tel moment, on a préféré *Le gueux qui te pendait, je l'ai tué*). Quelques variations peuvent encore se trouver en certains endroits.

La prose et le vers sont, de ce point de vue, aussi rigoureusement travaillés.

### 3. Les formes rimées

Il va de soi qu'aux moments où Shakespeare choisit d'avoir recours à des formes rimées, il s'agit de formes versifiées avec une rigueur absolue, et qui doivent être mémorisables comme formules parfaites, formant bloc et faisant clôture.

Elles sont de loin les plus difficiles à transposer puisque l'émotion coïncide avec la métrique la plus stricte, et, souvent, la mise en œuvre de motifs essentiels de la pièce. Ainsi, les derniers mots de Cordélia quittant à jamais le palais du roi...

*Time shall unfold what plighted cunning hides.  
Who covers faults, at last with shame derides.*

Le temps déploiera bien les plis des ruses.  
Qui veut cacher sa faute en vain s'abuse...

... ou encore les paroles finales du duc d'Écosse, de Kent et d'Edgar, puisque toute la fin de la pièce est rimée.

Si les passages rimés installent une forme d'éternité, ils peuvent aussi être une manière de couper court, de terminer une période par un clin d'œil au spectateur. C'est un couplet parodique du fou qui est chargé de fermer l'acte I :

*She that's a maid now, and laugh at my departure,  
Shall not be a maid long, unless things be cut shorter.*