

« Le Roi Lear »

Micheline Cambron

Numéro 64, 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28150ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cambron, M. (1992). Compte rendu de [« Le Roi Lear »]. *Jeu*, (64), 168–172.

de l'acte IV («Mon père,/ Cessez de vous troubler...») souffrait de précéder celle, admirablement récitée par Marthe Turgeon, de Clytemnestre («Vous ne démentez point une race funeste...»). Marthe Turgeon, que nous avons pu admirer il y a quelques années dans *Autour de Phèdre*, est décidément notre plus grande tragédienne. Néfertari Bélizaire faisait une Ériphile qui ne manquait pas d'intensité; mais elle donnait l'impression de réciter soigneusement son rôle plutôt qu'elle ne l'exprimait.

Alexandre Lazaridès

«Le Roi Lear»

Texte de William Shakespeare; traduction : Jean-Louis Roux. Mise en scène : Jean Asselin; décor : Danièle Lévesque; costumes : François Barbeau, assisté de Judy Jonker; éclairages : Michel Beaulieu; musique : Bernard Bonnier; accessoires de costumes : Luc J. Béland; accessoires de décor : Jean-Marie Guay. Avec Francine Alepin (Cordélia), Marc Béland (Edgar, fils de Gloucester), Jean Boilard (Roi de France), Réal Bossé (Oswald, intendant de Gonerille), Sophie Faucher (Régane), Gérald Gagnon (Duc de Bourgogne), Jacques Le Blanc (serviteur de Cornouailles), Alexis Martin (Fou), Denis Mercier (Comte de Kent), Jean-Louis Millette (Comte de Gloucester), Guy Nadon (Edmond, bâtard de Gloucester), François Papineau (Duc de Cornouailles), Julien Poulain (Duc d'Albanie), Jean-Louis Roux (Lear) et Marthe Turgeon (Gonerille). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 28 avril au 23 mai 1992.



Le Roi Lear, «entre tous les drames shakespeareiens, le plus complexe et peut-être le plus «injouable»». Sur la photo : Marc Béland (Edgar), Jean-Louis Roux (Lear) et Jean-Louis Millette (Gloucester). Photo : Robert Etcheverry.

La tragédie du *Roi Lear* ou les risques grandioses du théâtre

Il faut toujours, pour aborder les grands textes du répertoire, et Shakespeare au premier chef, une certaine audace. En effet, si l'on admet que la mise en scène ou l'interprétation d'une pièce est l'une des voies les plus achevées de la critique, la boutade de Northrop Frye, selon laquelle celui qui critique Shakespeare doit savoir que celui que l'on jugera n'est pas Shakespeare mais lui-même, s'applique ici dans toute sa rigueur. Oser malgré cela monter la tragédie du *Roi Lear*¹, qui est, à mes yeux, entre tous les drames shakespeariens, le plus complexe et peut-être le plus «injouable», cela force d'une certaine manière l'admiration, tout en donnant au critique des armes redoutables. Ce n'est pas parce qu'un certain *éthos* fin de siècle a créé chez les amateurs de théâtre montréalais un engouement pour Shakespeare que le courage est moins grand : au contraire, la surimpression dans l'esprit des spectateurs de toutes ces mises en scène crée une familiarité factice avec l'œuvre qui rend chacun des textes encore plus paradoxal.

Ce n'est pas ici le lieu de revenir sur les diverses acrimonies qui ont marqué la réception de la production du T.N.M. Il me semble cependant que lorsqu'une équipe prend de tels risques, il vaut la peine de rendre compte du travail effectué avec une mansuétude faite de rigueur et de respect. En l'occurrence, cela me semble d'autant plus justifié que la mise en scène d'Asselin, malgré des irritants certains, permet, sans ennui sinon sans inconfort, de voir se déployer durant près de trois heures l'une des visions les plus sombres de la tradition occidentale.

D'une grande complexité, le récit de la tragédie du *Roi Lear* entremêle deux intrigues. L'une, prédominante, décrit l'infatuation, la folie et la déchéance du Roi Lear, dupé par ses filles aînées Gonerille et Régane, après avoir à leur profit déshérité Cordélia la sincère, dont l'amour désintéressé n'avait pas usé des flatteries exigées;

1. À l'origine, le titre était *The Tragedy of King Lear*; on ne parle plus guère maintenant que de *King Lear*, comme c'est aussi le cas pour *Hamlet*, dont le titre original était *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*.

l'autre raconte l'aveuglement d'un père, le Comte Gloucester, qui croit que son fils naturel l'aime tendrement alors que celui-ci convoite sa fortune, accuse à tort son demi-frère de ses propres desirs et, enfin, trahit son père auprès de la cruelle Régane et de son époux, le Duc de Cornouailles, qui lui font crever les yeux. À la fin, lorsque se fondent les deux intrigues, ne restent qu'Edgar, le bon fils de Gloucester, son père aveugle, de même que le mari de Gonerille, le Duc d'Albany : tous les autres sont morts de mort violente.

Ce récit, dont on pourrait croire qu'il relève exclusivement du drame familial, comporte un arrière-plan historico-politique aux dimensions mythiques, déterminant dans l'ordre de la diégèse, et fait en son cœur une large place à la folie, feinte — le Fou et Pauvre Tom (Edgar le bon fils déguisé) — ou réelle — les illusions coupables de Lear et de Gloucester, le délire du roi déchu. Si l'on ne peut ici parler de théâtre dans le théâtre — sauf dans la scène où Lear et ses compagnons de folie simulent un procès fait aux filles cruelles —, la tragédie illustre néanmoins avec un éclat douloureux la fragilité de la frontière séparant la réalité du monde et ses apparences.

Face à un texte posant aussi explicitement, de manière quasi thématique, les relations entre réalité et fiction (ou illusions), les choix dramaturgiques visant à marquer ou à démarquer le réalisme pèsent lourd, car ils infléchissent l'équilibre instable du texte, proposant soit que la folie et les chimères sont des errances, des dysfonctionnements de la raison; soit que la raison la plus raisonnable n'est qu'une infime lueur dans un univers illusoire; soit que la réalité, comme la fiction, est indéterminable, selon l'épithète mathématique.

Dans la production du T.N.M., certains choix de mise en scène conduisent d'emblée à situer la lecture de Jean Asselin dans le registre réaliste : d'abord les costumes, somptueux et sobres tout à la fois, qui font sur le plateau dépouillé des taches animées; ensuite les mouvements des comédiens qui, indifférents à la position des spectateurs, parlent souvent de dos. Et d'aucuns pourraient croire que la scène de l'orage, jouée sous une douche véritable qui rend ruisselants les



«Réduit à un espace vide meublé d'accessoires allant des colonnes du palais à la flaque de boue», le décor stylisé du *Roi Lear*, mis en scène par Jean Asselin au T.N.M., cohabite avec des éléments résolument réalistes, tels les costumes. Photo : Robert Etcheverry.

visages des comédiens et la toile de caoutchouc qu'on a tendue sous eux, est le trait le plus accusé de ce réalisme. Mais parallèlement, divers éléments traduisent une vision plus stylisée : les sirènes et les bruits d'engins volants qui introduisent un anachronisme dissonant, le cri comme registre exclusif de la voix, le décor enfin, réduit à un espace vide meublé d'accessoires allant des colonnes du palais à la flaque de boue où Edgar se noircit le corps et le visage, tous objets qui sont changés à vue dans le clair-obscur qui sépare les scènes.

Or, la cohabitation de ces choix laisse perplexe. En effet, si, comme cela est manifeste, tout théâtre est convention, le spectateur s'accommode difficilement de conventions contradictoires. Aussi est-il tenté de considérer les éléments échappant à l'ordre conventionnel qu'il adopte comme relevant du «bruit» tel que défini par la théorie de la communication : ce qui empêche une bonne transmission du message. En soi ce n'est pas très grave : on peut juger impertinents les vrombissements d'avion et les oublier, on peut imaginer que les châteaux médiévaux étaient si vastes qu'on n'en voyait pas les murs, ou encore — mais cela est plus difficile — on peut

négliger le ton d'exaspération général adopté par les comédiens et espérer qu'ils se fatigueront de crier. Quant à ceux que la patine réaliste agace, ils peuvent remarquer que les costumes ne sont pas tout à fait d'époque (cela est d'autant plus facile que l'époque en question est bien floue dans le texte de Shakespeare) et imaginer que la convention qui régit les mouvements des comédiens n'est pas le «quatrième mur» mais plutôt la scène élisabéthaine, ronde comme chacun sait.

Deux des choix dramaturgiques d'Asselin me semblent cependant dépasser les limites de ce travail de tri et d'ordonnancement des stimuli : la douche de la scène d'orage et les contrefaçons de cheval qui apparaissent çà et là au fil de la pièce. Dans le premier cas, cette douche en règle, qui m'a paru durer bien longtemps, paraît destinée à donner une allure réaliste à la scène où Lear sombre dans la folie — les images démesurées du Lear (*Ran*) de Kurosawa sont alors revenues me hanter. Mais la dimension conventionnelle ressort sitôt l'effet de surprise estompé : cette douche rectangulaire n'arrose qu'une petite portion de la scène, de plus, les tuyaux et les pommeaux sont bien visibles. Convention pour convention,

on est alors tenté de croire qu'un pannonceau ORAGE aurait aussi bien fait l'affaire, on a pitié des comédiens soumis à un tel traitement («Il en a du courage, Jean-Louis Roux, de prendre une telle douche à son âge!» murmurait ma voisine), et on est irrémédiablement distrait du texte. Il est vrai que les visages tendus sous la pluie avaient un air tragique (l'air des figures de Giacometti dont il était question dans le programme?) mais hélas! les corps qui s'agitaient, les pieds qui glissaient dans cette douche dérisoire trahissaient l'intention du metteur en scène. Incapable d'inscrire le procédé dans une série conventionnelle, le spectateur se trouvait ramené à l'acte de bravoure des comédiens, la tragédie s'effaçant au profit de l'effet de mise en scène.

Quant aux chevaux contrefaits (les comédiens se frappaient la poitrine en piaffant), si convaincants dans *le Cycle des rois* monté par Asselin précédemment², ils ne l'étaient guère ici. Les costumes réalistes et le décor stylisé rendaient incongrues les arrivées à cheval des messagers, qui n'étaient ni tout à fait assez authentiques pour s'accorder au velouté lisse des robes, ni tout à fait assez abstraits pour s'accorder au dépouillement des lieux. De plus, contrairement à l'espace exigu de l'Espace Libre où fut joué *le Cycle des rois*, la scène du T.N.M. est vaste et située loin des spectateurs, ce qui rend laborieux l'établissement d'une convention de ce type, qui tient du clin d'œil, surtout lorsque l'aire d'application en est aussi réduite.

Dans ces deux cas, la douche et les chevaux, le risque était pourtant beau. Une vrai douche pour un faux orage arrosant deux faux fous et un vrai fou, que sa folie rend plus lucide, quelle trouvaille! Quant aux ersatz de chevaux dont usent les messagers, ceux-là même qui, dans le texte, ont pour fonction de donner sa visibilité à la toile de fond politico-historique du grand royaume déchiré de Lear, leur facticité même suggère un renversement des perspectives, le plus «vrai», l'histoire, basculant du côté de la

fiction, ce qui convient tout à fait à une pièce où, à travers l'image de la folie, se trouvent opposées sans médiations la réalité et l'illusion. D'où vient alors l'échec de ces procédés? Sans doute de ce que tout paradoxe suppose l'horizon d'un sens commun, le désordre — tout relatif — de l'univers logique n'étant pensable que sur fond d'un ordre — tout aussi relatif — autour duquel s'établit un certain consensus. Au-delà de ce sens commun, les contradictions pulvérisent en quelque sorte l'objet, qui devient une sorte de trou noir, étoile écrasée sous sa propre masse.

On s'étonnera peut-être de lire de telles considérations à propos d'une mise en scène. Mais l'œuvre de Shakespeare a ceci de particulier qu'elle joue sans cesse des contrastes, des oppositions et des contradictions, traçant d'incommensurables apories. Le plus simple, le plus commode aussi, est d'effacer l'un des pôles de la contradiction pour proposer une lecture qui s'offre comme une réponse claire aux questions posées par Shakespeare. Les défauts de la mise en scène d'Asselin témoignent au contraire d'un refus de choisir entre les termes opposés, voire d'une volonté d'accentuer la dimension paradoxale de l'œuvre, ce qui suppose une lecture courageuse du texte. Cette position éthique, radicalement inconfortable, exige de la part des spectateurs une ascèse difficile à atteindre et dont il n'est pas certain qu'elle soit vraiment souhaitable, puisque tout récit suppose une résolution des paradoxes sinon dans l'espace, du moins dans le temps, et qu'il est donc légitime et insatisfaisant tout à la fois de résoudre les apories du texte. La mise en scène d'Asselin me semble donc moins avoir souffert d'éclectisme que de l'ambition de maintenir le texte dans l'indétermination. Et à tout prendre, malgré mes agacements, cela me paraît préférable à une lecture pépère qui reconduit sans le savoir une interprétation convenue, et les ratés pourtant spectaculaires de cette mise en scène m'ont moins gênée que la faiblesse de certaines interprétations, en particulier celle de Francine Alep in dans le dernier acte et celle de Jean Boilard, qui avait l'air bien falot en Roi de France, difficiles à supporter en face du jeu d'un Jean-Louis Millette ou d'un Guy Nadon, forts convaincants. Cela dit, ces ratés étaient malheureux, parce qu'ils

2. Voir «Le Cycle des rois» / Omnibus — Comme un somptueux manège de Diane Pavlovic, paru dans *Jeu* 48, 1988.3, p. 16-35. N.d.l.r.

détachaient le spectateur d'un texte riche et beau, remarquablement bien traduit.

En effet, la traduction de Jean-Louis Roux, desservie par le ton de voix adopté, qui permettait mal de distinguer le vers iambique de la prose, mérite qu'on s'y arrête. Outre le tour de force qu'il représente, le travail du traducteur a ici d'indéniables qualités. La comparaison entre le texte anglais, la traduction de Jules Derocquigny (*les Belles Lettres*, 1990) et le texte de Jean-Louis Roux³ permet de juger de la finesse de ce travail, dont la syntaxe économe, le respect de la forme versifiée et le souci des sonorités ressortent en maints endroits.

Ce qui caractérise la traduction de Roux, c'est la volonté de contenir le texte dans sa durée iambique, ce qui ne signifie pas que l'ordre syntaxique soit toujours reconduit mais que, toujours, quelles que soient les modifications exigées par le passage à la langue française, la durée, et très souvent les sonorités, se trouvent respectées. Pour cela Roux a renoncé — et cela me semble heureux — à diverses périphrases et tournures qui évoquent la langue française de la Renaissance, privilégiant une sobriété moderne, voire des néologismes, lorsque la durée, le rythme ou les sonorités s'en trouvaient mieux servis. Quelques bonheurs de traduction me permettront d'illustrer mes propos.

Dans la scène IV de l'acte II, le Fou raconte une histoire absurde qui se termine ainsi : «[...] she knapped "m o" the coxcombs with a stick, and cried 'Down, wantons, down!', ce que Roux traduit astucieusement par «[...] elle leur tapait sur le coco avec un bâton en criant : «Modérez-vous, polissonnes, modérez-vous!». Rendre «coxcombs» par «coco», c'est respecter à la fois le niveau de langue («coxcombs» ce n'est pas «head») et reprendre les sonorités «co-co». De même traduire «wantons» par «polissonnes» permet de conserver la sonorité finale du mot anglais. Un autre choix judicieux me semble être la traduction de «nuncle» — ce qui est, nous dit Derocquigny en note⁴, la manière dont les fous appelaient l'homme de qualité qu'ils divertissaient — par «mononk», qui reprend la forme contractée anglaise, et la dureté du son «k»,

présent dans «nuncle», atténuée dans le mot français «oncle» à cause de la présence du «l». Enfin, Roux est attentif aux choix sémantiques de Shakespeare et réintroduit volontiers ailleurs dans le texte un mot qui avait du être écarté. Par exemple, le mot «sport», employé crûment par Gloucester dans la toute première scène à propos de la procréation d'Edmond, son fils illégitime, «[...] there was good sport at his making», devient : «[...] aussi sa fabrication me valut-elle d'agréables ébats»; mais plus loin, traduisant la citation fameuse :

As flies to wanton boy are we to th' gods
They kill us for their sport (IV, i)

Roux n'hésite pas à reprendre le mot plutôt vulgaire du dramaturge :

Telles des mouches à de jeunes drôles sommes
nous aux Dieux :
Ils nous tuent par sport

apportant ainsi au texte une grande cohérence sémantique.

Bref, Jean-Louis Roux a signé là une très bonne traduction. Et il faut souligner le courage de ce comédien qui a pris de grands risques en acceptant de collaborer avec une équipe jeune, prête à faire de Shakespeare le lieu de toutes les expérimentations. On peut regretter que, malgré l'intérêt des choix d'Asselin, la production du T.N.M. n'ait pas permis à Jean-Louis Roux de mettre en valeur son jeu — en effet ce n'est qu'à la toute fin, alors qu'il composait un Lear atterré dont la voix se nuancait (enfin!) sous le coup de la douleur causée par la mort de sa fille Cordélia, que Roux est parvenu à me toucher — ni de voir sa traduction rendue avec les subtilités rythmiques qu'elle aurait exigées. Néanmoins, ce spectacle valait la peine d'être vu, car la complexité tragique de la pièce, dont la monstruosité parvenait quand même à nous saisir, mérite que l'on prenne le risque de la porter sur scène avec une certaine démesure. De toute façon, la tragédie du *Roi Lear* exigera toujours beaucoup d'abnégation de la part du spectateur qui accepte sans arrière-pensée de se laisser raconter cette troublante histoire de pouvoir et de folie.

Micheline Cambron

3. Je remercie M. Jean-Louis Roux de m'avoir permis de consulter le texte de sa traduction.

4. Édition *les Belles Lettres*, p. 269.