

Tragédie et savoir : « Lear » ou la grimace de l'avenir

Timothy J. Reiss

Volume 15, numéro 3-4, octobre 1979

Tragique et tragédie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036697ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036697ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Reiss, T. J. (1979). Tragédie et savoir : « Lear » ou la grimace de l'avenir. *Études françaises*, 15(3-4), 121–148. <https://doi.org/10.7202/036697ar>

tragédie et savoir : «Lear» ou la grimace de l'avenir

TIMOTHY J. REISS

La tragédie de Sophocle, comme a pu le suggérer Pierre Gravel, aurait été le lieu discursif dans l'Antiquité grecque où se serait manifestée une impossibilité de constituer quelque « chose » que *nous* aurions pu appeler ensuite un sujet¹. Elle aurait été une tentative pour former un discours contre les entreprises « systématiques » dont la fonction aurait été de fonder en droit l'être psychologique et socialisable de la *République*. Ce n'est évidemment pas notre sujet, ce sujet qui s'est constitué à partir de Descartes, de Bacon, de Galilée, de Bodin avec son idée de l'histoire humaine comme le lieu de « l'empire de la volonté ». Pour nous, l'idée de sujet, celles aussi du vouloir, de l'avoir, du pouvoir, du faire même (ou surtout), participent toutes d'un même ensemble. Il n'a jamais été question d'un tel « sujet » chez les Grecs, comme l'ont montré Vernant et Else. Et de toute manière aussi, nul « sujet » ne se serait constitué dans le discours tragique de

1. Le travail de Pierre Gravel auquel je me réfère ici sera publié sous le titre : « Pour une logique du sujet tragique : Sophocle ». Je veux remercier Françoise Gaillard de la lecture attentive qu'elle a faite de ce texte.

Sophocle. Ne serait-ce qu'en raison de la dispersion, de la multiplication de l'impossibilité de donner un sens particulier à l'humain, de placer l'être dans « ses » rapports avec autrui et avec le monde. Rien que ce flux constant dont Frege dira deux millénaires et demi plus tard (et après trois siècles de l'intervention d'un certain positivisme) que de l'accepter comme la condition nécessaire de nos rapports avec le monde serait se condamner à l'ignorance définitive ².

Abordant la question de la tragédie depuis une toute autre perspective et depuis un tout autre lieu (« littéraire »), j'étais moi-même arrivé à une constatation très semblable concernant le développement de la tragédie à l'époque de la Renaissance et du néo-classicisme européens (ce qui veut dire, au fond, que nous venons tous deux un peu d'un même lieu théorique). La différence est pourtant considérable. Car si les Grecs dans la tragédie n'ont pas constitué ce sujet (à moins que ce soit chez Euripide), laissant le soin de cette création plutôt à la philosophie où elle sera une « fonction » de l'état et de sa morale, la Renaissance européenne par contre semble y être parvenue. L'impossibilité de se situer dans un discours, qui aurait été le problème mis en scène par un George Buchanan, par exemple, sera éventuellement métaphorisée, personnifiée, et finalement « personnalisée » : le sujet sera constitué comme le lieu même de la constitution du sens. La tragédie aura été le discours systématique, la « machine », qui aura ainsi servi à sa constitution. Elle aura réalisé la possibilité d'un certain savoir et d'une certaine « conception » (discursive) du pouvoir et des pratiques du social ³.

2. Gottlob Frege, *Fondements de l'arithmétique : Recherche logico-mathématique sur le concept de nombre*, trad. et introd. Claude Imbert, Paris, 1969, p. 120.

3. Il peut y en avoir évidemment d'autres. Voir, à ce sujet et pour plus de précisions, notre article : « Vers un système de la tragédie renaissante : Buchanan, Montaigne, et la difficulté de s'exprimer », *Revue canadienne de littérature comparée*, 4, 2 (printemps 1977), p. 133-178. La question est traitée de façon plus complète dans notre ouvrage non encore publié, *Tragedy and Truth : Studies in the Development of a Neoclassical Discourse*, où paraît une autre version du présent travail sur *Lear*.

Certaines pièces de Shakespeare confirment cette constitution. D'autres la compliquent, et de beaucoup : telles le *Roi Lear*. La tragédie de *Hamlet* conclut au malheur de la domination de Fortinbras, qui accorde au prince de Danemark ces funérailles militaires que ce dernier n'aurait jamais pu vouloir. Il est vrai que le Norvégien jette momentanément un regard de pitié sur ce passé et sur ceux qui se sont laissés prendre « par distraction » dans les révolutions du temps. Mais ce temps a produit, comme l'écrira bientôt Francis Bacon, une nouvelle « naissance masculine » et Fortinbras s'emparera sans trop de regrets de cet avenir, de son avenir : « *with sorrow I embrace my fortune* » (V, ii, 377) ⁴. Il faut pourtant dire qu'en comparaison du triumvirat impitoyable composé de Goneril, Regan et Edmund (pour ne rien dire de Cornwall, qui disparaît assez rapidement), le prince Fortinbras fait montre de la même « *milky gentleness and course* » que celle du mol Albany (*King Lear*, I, iv, 332). Ce qui n'est qu'un tonnerre agité, que l'écho lointain d'une tempête qui approche, chez *Hamlet*, éclatera dans toute sa fureur dans la tragédie du *Roi Lear*. Là nous nous trouvons mis devant une confusion et une inversion qui ne sont pas celles d'un ordre en retraite (le cas de *Hamlet*), mais qui vient plutôt du choc direct de différentes classes de discours, de conceptions diverses du pouvoir, de différentes manières d'agir et de penser, de concevoir le lieu du sujet et le rôle de l'autre. Le sujet est déjà en place : il s'agit maintenant de le faire fonctionner. *Lear* vise non la constitution du sujet, mais l'opération et la confrontation des pouvoirs — sans d'ailleurs pouvoir conclure : sinon peut-être en ceci que la tentative est mal partie. Car ce que *Lear* pourrait bien nous proposer à la fin c'est qu'un nouveau discours ne saurait naître d'une confrontation — qu'il ne peut se constituer qu'à partir d'un lieu *autre*, qu'à partir d'un premier déplacement essentiel, que d'un espace discursif essentiellement différent. Nous y reviendrons dans la conclusion de notre propos. Il faut pourtant avouer que

4. Toutes les citations sont tirées de, *The Complete Pelican Shakespeare*, rpn., New York, éd. Alfred Harbage *et al.*, 1969 ; 1977.

la tendance générale de *Lear* est assez claire, et, semble-t-il, vue d'un œil malveillant par le tireur de ficelles.

Dans ce sens, il est anecdotique mais d'un intérêt certain que deux écrivains aussi différents que l'étaient Bertolt Brecht et Elder Olson, l'un qui se voulait « anti-aristotélicien », l'autre qui se proclamait « néo-aristotélicien », aient vu le problème posé dans le *Roi Lear* d'un œil aussi semblable. Bien sûr, l'idée de Brecht ne se limite pas au seul *Lear*. Pour lui les tragédies de Shakespeare, prises comme un ensemble, nous montrent

la chute des féodaux [...] vue sous l'angle tragique. Lear, prisonnier de conceptions patriarcales ; Richard III, indigne d'amour, qui exerce la terreur ; Macbeth l'ambitieux, égaré par les sorcières ; Antoine le voluptueux, qui se risque à la conquête du monde ; Othello tué par la jalousie — tous existent dans un monde nouveau au contact duquel ils se brisent ⁵.

De manière semblable, Olson considère les activités de Lear comme étant celles d'un homme de pouvoir pris entre les exigences de la féodalité et celles de la famille (confrontation en fait anachronique, puisqu'elle n'est possible que si on met les exigences de la famille à un même niveau que celles de la féodalité ; changement qui a lieu plus tard, avec le développement de l'unité familiale dite « nucléaire »).

Olson fait observer que les raisons alléguées par Lear pour céder le pouvoir sont parfaitement solides : il croit devenir trop âgé pour régner et veut garantir la stabilité du royaume pendant que lui, Lear, vivrait toujours comme seul roi légitime, oint. Il reconnaît qu'il lui manque un héritier mâle et il veut donc faire un partage équitable entre ses filles afin d'éviter des querelles entre ses gendres après sa mort. (Disons tout de suite que cette idée d'Olson n'est pas vraiment fondée — du moins pas en *droit* : car la succession en Angleterre pouvait très bien passer par l'héritière femelle. Les « luttes futures » dont parle

5. Bertolt Brecht, *l'Achat du cuivre* [Dialogue aus dem Messingkauf], dans *Écrits sur le théâtre*, édition nouvelle complète, I, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, 1961, p. 559-560.

Lear viendraient donc des rapports de force qui existeraient entre les successeurs, et non du fait que Lear n'a pas d'héritier mâle. Lear veut se servir de son pouvoir actuel de suzerain pour régler l'état après sa mort en faisant un partage dès maintenant. En cela, il se trompe, car c'est bien précisément ce *partage* qui mettra en place les conditions de telles luttes — comme nous verrons.) D'un autre côté, ajoute Olson, une fois qu'il aura cédé son pouvoir royal il n'aura plus aucune garantie pour le maintien de son privilège. Pour conserver la moindre « *security and dignity, he can only trust to their love ; and his insistence upon their public profession of it is an attempt to have it warranted and witnessed as a formal part of the compact of the delivery of property and power* »⁶. Lear est un seigneur féodal, fait remarquer Olson, mais il n'arrive pas à voir que dans le domaine domestique les « lois de la féodalité n'opèrent pas ». L'action de Lear est celle d'un seigneur féodal qui exige « la fidélité de ses vassaux » sans reconnaître cependant qu'une fois son autorité abrogée il n'a plus droit à cette fidélité (p. 203). Ajoutons qu'il n'a de choix autre que celui de s'accrocher à l'amour de ses filles, qu'il reconnaisse cette situation ou non, une fois sa décision prise (pour le plus grand bien du royaume, croit-il). Nous suggérons que cette action, en fait, pousse Lear à faire l'épreuve d'une nouvelle classe de discours, d'une nouvelle manière d'organiser et de donner du sens aux rapports humains, dont l'effet sera entièrement catastrophique, parce qu'il ne sait pas comment s'y prendre, parce qu'il ne connaît pas les nouvelles règles du jeu. Olson se demande pourquoi Lear met en jeu sa décision de la manière que nous connaissons, pourquoi il en fait une espèce de « mise à l'épreuve » ? Et il y répond qu'il « donne selon cette forme féodale et exige selon cette forme féodale, parce qu'elle est la seule qu'il connaisse » (p. 203).

Il est certain que « les propos curieusement formels, avec leur style légaliste », dont se sert Lear pour répondre aux déclarations d'amour proférées par ses deux filles aînées, ten-

6. Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit, 1961, p. 201.

dent à confirmer la vue d'Olson — quoique cette vue n'aille pas bien loin. En réponse à Goneril, affirme-t-il :

*Of all these lands, even from this line to this,
With shadowy forests and with champains riched,
With plenteous rivers and wide-skirted meads,
We make thee lady. To thine and Albany's issues
Be this perpetual (I, i, 63-67).*

Et en ce qui concerne Regan, le père met en place le contrat suivant :

*To thee and thine hereditary ever
Remain this ample third of our fair kingdom,
No less in space, validity, and pleasure
Than that conferred on Goneril (I, i, 79-82).*

Olson a entièrement raison, je crois, d'observer que « ce sont là les propos d'un seigneur féodal, à des vassaux qui ont exprimé leur fidélité » (p. 203).

Cordelia, par contre, cherche à agir en termes de famille, où tout dépend de la « confiance » et non « des formes et des contrats ». Elle « sait » que « la nature de l'amour et de l'affection est telle qu'ils sont inépuisables » et qu'ils ne sauraient donc être le partage d'une seule personne, comme l'exige Lear : « toute déclaration à cet effet est par cela même un mensonge » (p. 204). Comme nous l'avons déjà dit, il nous faut faire remarquer que l'opposition établie par Olson entre la féodalité et la famille ne peut être maintenue que si on pense cette dernière sous sa forme post-dix-septième siècle, et peut-être même, post-révolution industrielle. (Il est clair que l'amour filial ne dépend pas de l'existence de la famille bourgeoise, mais il ne donnerait pas non plus prise à une *opposition*.) Cependant, ce que dit Olson du projet de Lear est assez exact : sauf qu'il ne va pas assez loin.

Lear est inconséquent d'une façon autrement plus grave que ne le suggère Olson (ou Brecht). Car, en fait, Lear fait autre chose que demander une simple déclaration de fidélité : il propose un échange de cautions. Or, un seigneur féodal n'achète pas la fidélité avec des terres, il l'exige : l'exaction d'une telle déclaration sert à rappeler une force et une puis-

sance supérieures, et en même temps cette exigence n'est pas *simplement* l'imposition d'une puissance, elle fait du vassal un *membre du corps* royal. L'échange même que Lear est en train de proposer témoigne que quelque chose ne marche plus : son activité de seigneur féodal est *déjà* altérée. Proposer l'échange c'est admettre sa faiblesse : comme si, avant même de se déposséder, il n'était déjà plus suzerain, comme s'il n'était déjà guère que l'égal de ses filles. Et même moins que l'égal, puisque c'est quand même lui qui se sent obligé de proposer l'échange.

Afin d'expliquer ce qui ne marche plus, Paul Delany a récemment poussé un peu plus loin les lectures de Brecht et d'Olson. Aux yeux de cet auteur, la tragédie de *Lear* met en scène une étape de transition entre « la dominance de l'aristocratie féodale et celle de la bourgeoisie commerciale ⁷ ». Selon cette lecture, Edmund, Goneril et Regan seraient les représentants de ce dernier état d'esprit, Gloucester et Lear représenteraient le premier ; et Cordelia serait une espèce de repoussoir pris entre les deux. Delany affirme que les premiers représentent la vague de l'avenir, quoiqu'ils apparaissent sous un jour criminel et entièrement haïssable, tandis que les seconds, quoique superbes, sont maintenant dépassés, sur le déclin, sans pouvoir. À la fin nous nous retrouverons seulement devant le « nébuleux des fortunes de l'Angleterre sous le règne d'Edgar » (p. 436).

Ce qui est dur à avaler dans cette lecture — comme aussi dans celles d'Olson et de Brecht — c'est que l'on a l'impression qu'elles ne se développent pas à partir de la pièce, mais d'une idée préalable qui fait intervenir quelque chose d'extérieur (et, dans le cas d'Olson, un élément anachronique : la famille nucléaire). Ce que la pièce met en jeu en fait c'est bien une crise et qui se termine par une catastrophe généralisée. Mais rien dans la pièce ne permet de penser que l'avenir est représenté par Edmund, Goneril et Regan. En fait, il nous

7. Paul Delany, « *King Lear and the Decline of Feudalism* », *Publications of the Modern Language Association of America*, 92, 3 (mai 1977), p. 429.

faut supposer que ces personnages apparaissent au public de l'époque simplement comme une aberration criminelle, un complot criminel dont triomphe la confiance d'Edgar dans le pacte féodal, chevaleresque. Et ce dénouement n'est aucunement mal préparé, accidentel, ou le pur effet d'un *deus ex machina*. Au contraire, dès qu'il voit la lettre adressée par Goneril à Edmund, Edgar reconnaît qu'il tient le moyen de briser ses adversaires, et il nous dit bien précisément comment il va l'utiliser, en même temps qu'il fera le nécessaire, pour la protéger pendant qu'il met en sûreté son père (IV, vi, 258-279). Quand nous voyons de nouveau cette lettre c'est au moment où Edgar la confie à Albany, en avisant ce dernier de la manière dont il devra faire appel à un champion capable de maintenir lors d'un combat judiciaire l'accusation mise à nu par la lettre (V, i, 38-50) : car dans le système que j'appelle ici « féodal », la parole n'a de poids qu'en rapport intime avec toutes les autres formes « discursives » — dont, par exemple, le combat judiciaire.

Edgar, en d'autres termes, se prépare à gagner quelle que soit l'issue de la bataille qui doit avoir lieu entre les forces de la France et celles de l'Angleterre. Et lorsque Edmund relève le défi dans la dernière scène de la tragédie, il accepte de revenir à un ordre dont il avait semblé chercher le renversement tout au long de l'action — un retour accentué par sa dernière décision de faire « *some good [...]* / *Despite of mine own nature* » (V, iii, 244-245). Peut-on douter qu'Albany reconnaisse la nature volontaire, délibérée de la tentative d'Edgar pour réhabiliter le vieil ordre quand il propose, de façon apparemment illogique sinon, que Kent et Edgar deviennent ensemble rois ? Quelque « nébuleux » et incertain que puisse être le règne futur d'Edgar, s'il y a quelque chose qui représente l'« avenir » de la pièce, c'est bien ce règne et non les activités du malfaisant triumvirat.

Il est vrai que certains personnages chez Shakespeare (Hamlet, Lear, Othello, Richard II...) semblent incarner le déclin magnifique dans une confusion ignorante d'un certain ordre dont le moment est révolu et qui se voit confronté à un



Macbeth, traduction et adaptation de Michel Garneau, Théâtre de la
Manufacture, 1978

(Photo Anne de Guise)



Lean Jean-Pierre Ronfard creation du Théâtre expérimental de Mont-
real, 1977

(Photo Gilbert Duclos)

nouvel ordre. Rien ne suggère pourtant jusqu'à maintenant que ce nouvel ordre soit celui de l'avenir — du moins, pas dans la tragédie de *Lear* où *aucun avenir de ce genre ne se constitue* (quoique la prise de pouvoir effectuée par Fortinbras puisse suggérer une telle constitution dans *Hamlet*, antérieur à *Lear*). Composer un parallèle aussi détaillé que celui proposé par Olson et Delany, c'est fournir au texte une signification précise dont la possibilité vient de ce qu'il est constitué par un discours dont l'organisation correspond à certains développements sociaux : ce développement devenant ainsi le vouloir-dire du texte. Pour Delany ce vouloir-dire coïncide avec la lecture du déclin de la féodalité réalisée par Lawrence Stone. Mais Stone lui-même implique que le déclin dont il est question n'était ni une cause de quoi que ce soit (y compris ce qui aurait pu être sa représentation littéraire) ni même un symptôme. Le déclin ne serait que partie d'un changement « discursif » général (le mot est le mien, non celui de Stone) : ainsi, lorsqu'il parle en particulier de la mobilité sociale croissante et du délabrement graduel de la hiérarchie sociale de la féodalité, Stone choisit d'écrire que « par l'année 1641 la rouille mangeait les fers de la Grande Chaîne de l'Être »⁸. Drôle de façon de parler s'il voulait installer une infrastructure économico-sociale comme lieu et origine de tout autre changement ! Il ne s'agit pas là d'une simple métaphore, ce qu'on appelait autrefois la *Weltanschauung* est en train de changer, et toutes les pratiques révéleront ce changement — quoique l'on ne puisse vraiment pas parler de « révéler », puisque le changement consiste très précisément en cela. Qu'il y ait une crise discursive jouée dans la pièce n'est pas en doute, mais cela ne signifie pas que la pièce *représente* une confrontation jouée ailleurs. Chaque domaine de la pratique (sociale, historique, idéologique... etc.)

8. Lawrence Stone, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, éd. abrégée, Londres, 1967, p. 21. Par le mot « discursif », j'entends ici la manière dont s'organisent, dont se pratiquent les structures de signes productrices de sens (non seulement langagières, donc). Il est évident que ce changement se jouera dans tous les domaines : de manière peut-être isomorphe, mais pas nécessairement mimétique.

aura à la travailler dans ses propres termes, bien qu'il y ait certainement une dialectique entre les diverses pratiques.

Nous nous trouvons devant une confrontation de modes d'emploi différents du langage, de discours différents, de façons différentes de « concevoir » la relation du langage au monde, à l'énonciateur et au récepteur, au sens et à l'action, sa création des rapports divers de pouvoir. Si nous insistons sur l'importance du discours c'est parce que d'une part il est le seul facteur immédiatement commun à toute pratique sociale (sémiotique), et que de l'autre il nous donne le seul moyen de découvrir les formes spécifiques des changements — à travers le *quoi* et le *comment* du parler (ou de l'écrire). *Lear* met en scène des individus pris entre deux conceptions différentes de ce qu'est le langage et de ce qu'il fait (peut faire).

Pour Cordelia le langage et le sens, le langage et le monde, ce qu'on dit et ce que signifie ce dire sont en rapport « *intrinsèque* » : nous y reviendrons. Pour Goneril, pour Regan, et pour Edmund, le langage est un instrument pour acquérir pouvoir et biens, pour imposer l'énonciateur. *Lear* est déchiré et confus : il conçoit le langage de la même manière que Cordelia, mais il veut *s'en servir* comme s'en servent ses deux filles aînées. Cherchant à le faire fonctionner de deux manières qui s'excluent, il échoue complètement et tombe dans un espace où son faux jugement du début devient le manque absolu de compréhension marqué lors de sa dernière rencontre avec Cordelia : « *I know you do not love me ; for your sisters / Have (as I remember) done me wrong. / You have some cause, they have not* » (IV, vii, 73-75). À son tour cela devient l'« effroi spécifique » (comme l'écrit Brecht)⁹ de ses errances douces et douloureuses sur le corps de Cordelia morte, par lesquelles l'homme *Lear* pousse son dernier soupir.

Lear témoigne dès le début de cette confusion : « *Which of you shall we say doth love us most ?* » (I, i, 51). Le roi ne s'intéresse visiblement pas à un amour qui aurait pu être révélé avant ; au contraire, il demande un engagement futur et verbal :

9. *L'Achat du cuivre*, p. 587.

et il dit que cet engagement fait partie d'un troc (contre « *our largest bounty* »). Seulement, s'il refuse de prendre en considération le passé alors il dépouille la parole d'un référent, il la coupe de ses racines. Il affirme en fait que la parole crée ses significations au fur et à mesure qu'elle se déroule, et il ne peut pas alors s'attendre à ce que les déclarations d'amour aient un sens qui dépasse leur efficacité particulière et spécifique à l'intérieur du moment d'échange précis où elles auront été énoncées. Lui-même il traitera de cette façon précise le refus de Cordelia de dépasser la déclaration de son « obligation » (« *bond* ») : il y verra une dénégation de l'amour — il n'acceptera pas d'aller au-delà de cet énoncé particulier. Ce faisant d'ailleurs il s'ôte le droit plus tard de se plaindre lorsque Goneril et Regan feront très exactement la même chose : lorsqu'elles feront voir que pour elles aussi un énoncé n'a de sens que dans le contexte très particulier du moment de l'échange où il est dit. Et quand il s'écrie, angoissé devant le refus de ses filles : « *O reason, not the need* », il annule sa position antérieure et il s'accuse lui-même (sans encore s'en rendre compte) de la façon dont il a traité Cordelia.

Une telle conception du discours risque de rendre impossible toute relation sociale stable, car les mots n'ont apparemment pas de sens qui dépasse l'instance particulière de leur usage à un moment donné. Qu'il en soit effectivement ainsi, cela est suffisamment indiqué par le traitement que reçoivent Lear et Gloucester, mais, aussi par la tension et la dégénérescence des relations qui existent entre Goneril, Regan et Edmund.

Au départ, Goneril comprend très rapidement la proposition de son père :

*Sir, I love more than word can wield the matter ;
 Dearer than eyesight, space, and liberty ;
 Beyond what can be valued, rich or rare [...].
 A love that makes breath poor, and speech unable [...]*
 (I, i, 55-57, 60).

Or, il y a un niveau où cette déclaration se contredit de manière flagrante. Si elle aimait au-delà du pouvoir qu'ont

les mots pour le dire, suffisamment pour rendre « le souffle pauvre, et la voix incapable », alors elle ne pouvait évidemment pas le dire : et le dire, c'est le nier. Cordelia le comprend ainsi : « *What shall Cordelia speak? Love, and be silent* » (I, i, 62). En effet, selon le mot de Goneril, l'amour le plus grand *doit* se taire. Mais cela posera à son tour un autre dilemme, un dilemme qui sera assumé par Cordelia : le refus de parler entraîne l'impossibilité de tout rapport à l'autre. C'est ainsi que Goneril obscurcit la contradiction en se servant, entièrement comme cela lui convient, d'une série de termes de valeur (monétaire) ; « *dearer* », « *valued* », « *rich or rare* », « *poor* ». Ce faisant, elle réussit à faire un appel direct à la balance dans laquelle Lear veut peser la marchandise qu'est leur amour. Par là même elle adopte la même échelle : les paroles, dit-elle, ne possèdent pas de signification propre, mais si on peut en indiquer l'usage possible comme valeur d'échange, alors elles acquièrent une certaine utilité.

Goneril se rend compte de ce que veut Lear (ou du moins de ce dont il sera satisfait) et pour elle les paroles deviennent de prime abord un moyen de posséder : elle échange des paroles véhiculant son impossible profession d'amour contre les « *shadowy forests* », les « *plenteous rivers and wide-skirted meads* ». Les paroles n'ont pas de signification « intrinsèque » (comme elles en ont pour Cordelia), *elles ne signifient que ce pour quoi on peut les utiliser*, et ce pour quoi on peut les utiliser c'est à posséder et à contrôler. Aux yeux de Goneril l'idée que la parole peut *mentir* représente un fait dont tout discours socialisé peut et se doit de se servir : car il est *essentiel*. C'est presque comme si elle réprimandait Hamlet : ne pas chercher à élucider le mensonge et la calomnie, l'utiliser (ce qu'a fait Fortinbras par sa prise de pouvoir, qui sait profiter bien rapidement des distractions du Danemark). Et après que la cruauté à l'égard de Lear aura éclaté, le bouffon ne s'y trompera pas, qui dira à son maître : « *Prithee, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy fool to lie. I would fain learn to lie* » (I, iv, 170-171). Il pourrait alors fonctionner sur le même registre que Goneril et Regan. Leur seule réalité est celle du moi possesseur, et pour elles la parole n'est plus simplement

la garantie de l'« existence » d'un sujet énonciateur (comme elle l'aurait été pour les parleurs de tragédies antérieures)¹⁰, la parole est devenue un des outils de ce sujet devenu « moi » et pourvu d'un projet existentiel différent, qui le fait sortir de l'ordre « féodal » pour le faire entrer dans celui de la rationalité sociale — à la base de quoi se trouve l'*individu*. La parole est devenue masque : là où l'expression même aurait été la seule forme possible prise par le sujet, où il y aurait eu identité de la parole et du sujet, où l'acte d'énonciation *était* celui de la constitution du sujet, elle peut maintenant *être utilisée* par un sujet constitué¹¹. Et Regan d'enchaîner sa réplique comme il le faut : « *And prize me at her worth. In my true heart / I find she names my very deed of love ; / Only she comes too short, that I profess [...]* » (I, i, 70-72). Chaque terme est repris, et le mot de « *deed* » est merveilleusement ambigu : non seulement le *fait* (ou plutôt l'*action*) d'aimer, mais ce *contrat* d'amour par le moyen duquel Lear propose de faciliter la concession des « *several dowers* » (I, i, 44).

Cordelia saisit de nouveau le nœud de la question avec une perspicacité toute particulière. Cette fois elle relève elle-même la métaphore de la valeur dans son aparté. « *Then poor Cordelia ; / And yet not so, since I am sure my love's / More ponderous than my tongue* » (I, i, 76-78). Cordelia est « pauvre » de ces paroles qui ne peuvent être utilisées qu'à des fins d'échange. Elle retourne la métaphore : pour Goneril et pour Regan les paroles sont des jetons, elles sont comme de l'argent, et comme l'argent elles ont leur propre masse qui, aux yeux des imprudents comme Lear, peuvent augmenter la valeur de ce contre quoi on les échange. Pour Cordelia, elles restent des jetons mais elles ne possèdent aucune valeur sinon en ceci

10. À ce sujet, voir de nouveau le non encore publié, *Tragedy and Truth...*

11. Que la parole soit devenue masque n'est pas que la forme prise *ici* par son passage à l'instrumentalité — autre signe, si l'on veut, de ce passage. Ailleurs (dans des textes « philosophiques », par exemple), cette instrumentalité sera *expliquée* par la conscience de la séparation possible entre les choses et les mots, par l'arbitraire de la relation signifiante (que l'on pourra exploiter), et ainsi de suite.

qu'elles « font partie de », qu'elles « représentent véritablement », qu'elles « participent de » ce qu'elles signifient. Pour Cordelia ce n'est pas la parole mais l'amour qui a « du poids ». Ses sœurs s'intéressent aux valeurs d'échange, à l'intérêt (gagné en trompant celui qui écoute, en lui faisant croire au « poids » de ce qu'elles disent). Cordelia s'intéresse à une valeur entièrement différente, à la valeur d'usage. Celle consacrée par la vérité de l'empreinte du prince. Cette valeur est « intrinsèque » dans le sens qu'elle est inhérente à la monnaie, à la parole parce que cette dernière et ce qu'elle exprime font partie d'un réseau total de significations et de communication ¹². Bien sûr, ce n'est pas que la parole qui participe à ce réseau : ce dernier est constitué de toute l'existence, dont la parole ne forme qu'une partie. C'est peut-être Kent qui exprime de la façon la plus claire cette idée lorsqu'il maudit Oswald : « *Such smiling rogues as these / Like rats oft bite the holy cords atwain / Which are too intrinse r' unloose* » (II, ii, 68-70). Oswald, représentant malveillant des adversaires de Lear, qui aide à déchiqeter le vieil ordre, le réseau constitué ; Kent, représentant, comme Cordelia, du réseau en question, se voit méprisé à cause de cette conception totalisante : « *Smile you my speeches, as I were a fool ?* » s'écrie-t-il (II, ii, 77).

Le système dans lequel se placent Goneril, Regan, et Edmund (qui se servira de l'écriture afin de « tromper » Gloucester tout comme les deux sœurs se servent de la parole pour « tromper » Lear) ¹³ utilise le discours comme un instru-

12. Les détails de ce rapport peuvent être facilement trouvés. Je me permets de renvoyer à l'introduction, notes et renvois bibliographiques de Timothy J. Reiss et Roger H. Hinderliter, « Money and Value in the Sixteenth Century : the *Monete Cudende Ratio* of Copernicus, with a translation », *Journal of the History of Ideas*, 40, 2 (avril 1979). Les rapports divers entre l'écriture et la technologie et la « phénoménologie » de l'argent ont été traités d'une manière plus générale, et brillamment, dans un livre très récent : Marc Shell, *The Economy of Literature*, Baltimore et Londres, 1978.

13. L'on peut se demander si le mot « tromper » est le bon : pareil à Lear, Gloucester veut croire que la « valeur d'échange » et la « valeur intrinsèque » des mots sont la même. Aussi Gloucester ne fait-il pas d'effort réel pour écouter Edgar. Pour lui, comme pour Lear, il suffit qu'un énoncé ait été dit.

ment de profit. En ce sens Cordelia (et Kent) reste « médiévale » à fond. La parole et ce qu'elle dénote, la parole et le « réel » participent de la même totalité. La parole utilisée délibérément pour tromper invalide non seulement la parole mais les relations et émotions mêmes qu'elles prétendent exprimer. De là il s'ensuit que Cordelia doit se taire ; répondre : « Rien ». C'est ainsi qu'Elder Olson peut affirmer de Cordelia qu'elle est tout simplement « constamment candide »¹⁴. Elle dirait ce qu'elle *est*, entre sa parole et son être il n'y aurait pas de distinction. Elle compte sur des actes et (comme elle le croit) des émotions connus pour qu'ils remplissent le lieu du non-dit, parce qu'ils sont tous *un*. Malheureusement son père, à ce moment, ne voit pas les choses sous le même angle. Cordelia, comme Kent (et plus tard Edgar), est prise dans un univers où deux ordres s'affrontent et elle est incapable de changer le sien comme il faudrait pour s'adapter à l'autre. Lawrence Danson observe que pendant cette première scène de la tragédie Cordelia est appelée « *to make a statement that is both ordinary and extraordinary, hers alone and yet everyone's* »¹⁵. D'une certaine façon, on serait tenté de voir en Cordelia cette personnification de l'« impossibilité de dire » dont j'ai parlé au début : si elle parle comme Goneril et Regan elle dira un mensonge qui trahit la valeur intrinsèque de ses paroles et ce qu'elles disent, et en même temps elle acceptera l'imposition d'un discours qui l'oblige à *agir* comme ses sœurs et à reconnaître que le discours n'est qu'un instrument à utiliser *contre* un adversaire. Si elle ne parle pas, alors elle maintient son intégrité dans le silence : mais agir ainsi empêche tout échange social quel qu'il soit, et de nouveau l'expose à la domination de l'autre (dans l'ordre de Goneril et de Regan, bien entendu).

Dans les faits il se passe deux choses. D'abord elle parle. Et elle parle en relevant le défi de ses sœurs. Ces dernières ont dit que les paroles ne suffisaient pas à l'expression de leur amour. Très bien, plutôt que de troquer des paroles pondérées

14. *Tragedy and the Theory of Drama*, p. 209.

15. Lawrence Danson, *Tragic Alphabet : Shakespeare's Drama of Language*, New Haven et Londres, 1974, p. 165.

avec Lear, elle ne dira rien. Mais elle lui dira que c'est ce qu'elle fait : c'est pourquoi elle dit, « Rien ». Car Lear ne lui a pas demandé en fait combien elle l'aime. Il lui a demandé combien elle peut dire qu'elle l'aime afin de « *draw / A third more opulent* ». Ainsi Cordelia lui répond, d'une part, qu'elle ne saurait troquer son amour contre des terres et, d'autre part, que s'il veut tout simplement une déclaration de fidélité alors il l'a dans l'amour qu'elle lui donne « *according to [her] bond* » (c'est-à-dire très exactement ce qui est dû de la fidélité d'un vassal). S'il veut la déclaration d'un amour véritable, il l'a aussi, puisqu'en lui répondant, « Rien », elle se conforme très clairement à la devise énoncée avec éclat par ses deux sœurs : son amour dépasse la parole. Ce faisant elle refuse le troc qu'il exige.

Il n'est sans doute pas étonnant que Lear ne la comprenne pas. À l'encontre de Kent. Ce dernier exprime le choix ultime de la pièce (pour autant qu'on puisse parler d'un tel choix) par un commentaire ironique sur le choix que fait ici Lear. Il l'exprime dans une phrase concise et vigoureuse (qui lui vaudra l'exil) : « *Kill thy physician, and thy fee bestow / Upon the foul disease* » (I, i, 163-164). Kent frappe tout à fait juste en parlant de paiement. Il parle bien sûr de lui-même, mais Cordelia avait déjà offert à Lear le moyen de se guérir, s'il avait bien réussi à lire sa réponse. Les deux vers de Kent s'appliquent aussi bien à lui-même qu'à Cordelia (et, de fait, leur sort sera le même). Lear les condamne au silence et à la mort du silence. Leur discours doit être remplacé par un discours dont la seule valeur tient de l'usage qu'on peut en tirer pour le profit et pour l'acquisition du pouvoir (l'opposition entre « *kill* » et « *thy fee bestow* » est donc entièrement fondée).

La deuxième chose qui se passe c'est que devant l'incompréhension témoignée par Lear, Cordelia est sauvée par France qui, l'enlevant du lieu du conflit, lui permet de faire du silence un abri et non une mort, quoique cette situation ne soit que temporaire. En même temps, France coupe court à la confusion des langues par le moyen d'un commentaire subtil de la

manière dont Goneril, Regan, et leur père se servent du discours et ce par un oxymoron bien choisi : « *this unpriz'd precious maid* » (I, i, 259). En fait, le propos entier de France commente l'abus du discours provoqué par l'attitude de Lear et accepté avec empressement par ses deux filles aînées : « *most rich being poor* », « *Most choice forsaken* », « *most loved despised* », « *I take up what's cast away* », « *coldst neglect / inflamed respect* », « *dow'rless daughter / Queen* ».

La véritable manifestation de cette impossibilité dont j'ai parlé (en renvoyant à l'œuvre de George Buchanan), celle qui occupe le lieu tragique de « non-constitution », reste Lear lui-même, qui demeure aveugle jusqu'à la fin : « *He knows not what he says* », se lamente Albany peu avant la mort du roi (V, iii, 294). Lear est déchiré dès le début. D'une part il se trouve au sommet de l'ordre féodal et se fie entièrement au pouvoir du langage dans un tel régime de sens (et qui lui confère son pouvoir : d'où sa chute lorsqu'il confond deux régimes de sens différents). Lorsqu'il divise la carte et octroie à ses filles les terres dont il est question, la division est littérale : il dit le nouveau nom de ces terres — elles sont la marque de Goneril et d'Albany, de Regan et de Cornwall ; cela suffit : l'un devient l'attribut, la définition de l'autre. Lear *a fait* la division très précisément dans le sens où Austin a pu dire que la promesse (par exemple) fait ce qu'elle dit¹⁶, sauf que dans la perspective de Lear, suzerain, nommer, c'est *toujours* faire — d'où de nouveau, son pouvoir. Plus tard, le bouffon sera très clair à ce sujet. Mot et chose sont ici un ; ils sont, comme le dira Kent du mariage, de la famille, et des liens féodaux, « *too intrinsic to unloose* ». Lorsque Lear opère la division, il suppose ce type de rapport intrinsèque entre l'acte et le discours. D'autre part, et en même temps, il établit les conditions d'un troc : il dit que la division est faite mais il propose que la grandeur relative des biens que recevront ses filles correspondra au « poids » relatif de leurs paroles. Contrairement à ses filles (quoiqu'elles choisissent de façon différente), Lear ne réussit pas à distin-

16. J.L. Austin, *How to do Things with Words*, New York, éd. J.O. Urmson, 1962.

guer valeur d'échange de valeur « intrinsèque » (dans le sens indiqué ci-dessus). Il pense que ces valeurs coïncident : « *what can you say to draw / A third more opulent than your sisters ? Speak* » (I, i, 85-86). En parlant ainsi il se contredit de nouveau ; car cela revient à dire que la division n'est pas encore faite.

Quand elle lui répond, « Rien », le choix fait par Lear est clair et immédiat : « *Nothing will come of nothing. Speak again* » (90). Lear mélange donc deux questions. Il divise le royaume, et le don des parties, du fait même d'avoir été énoncé, est effectif, (parce que le discours de donation et l'acte sont une même chose). Il devrait donc en être de même pour ce qui est de la déclaration de fidélité ou d'amour. Lear ne devrait pas (comme il le fait) juger de l'un par l'autre : du moins, s'il veut rester dans la logique du même discours. À la transgresser le don ne sera plus don, ni l'expression d'amour l'amour. Par cette confusion Lear commercialise la féodalité. Dès qu'il cherche un *quid pro quo* (« *How, how, Cordelia ? Mend you speech a little, / Lest you may mar your fortune* », I, i, 94-95), dès qu'il exige la parole d'amour en retour du « don » de la terre, et ce dernier en retour d'un honneur et d'une dignité futurs, il mélange deux ordres.

Selon lui le don de la terre s'identifie à cet honneur et à cette dignité : le fait qu'il peut faire l'un implique l'autre, intégralement : à ses yeux la situation reste statique, rien ne change. Ce dont il ne se rend pas compte c'est qu'en instituant l'échange il rompt cette identification. Car l'échange ne fonctionne pas ainsi : à la vue de Goneril et de Regan, Lear ne fait pas autre chose qu'amorcer une série de transactions possibles, qui se fondent sur la divisibilité de ses éléments, et elles considèrent que Lear cherche ici à échanger deux contre un. En échange du tiers du royaume Lear leur avait demandé une déclaration d'amour : elles la lui accordent. Voilà la première transaction.

Plus tard Lear leur rappelle qu'un certain honneur et une certaine dignité lui sont dus, à la suite de cette transaction il dit à Regan,

*Thou better knowst
The offices of nature, bond of childhood,
Effects of courtesy, dues of gratitude,
Thy half o'th'kingdom hast thou not forgot
Werein I thee endowed (II, iv, 172-176).*

« Cela, lui répond Regan, est entièrement hors de question ». Elle l'interrompt « *Good Sir, to th' purpose* ». Aux yeux des deux sœurs, cet honneur et cette dignité ne sauraient dépendre que d'une deuxième transaction. Selon elles, Lear veut maintenant quelque chose pour rien : parce qu'il *n'a plus rien*. Le bouffon lui demande s'il peut utiliser « rien », et la réplique de Lear renvoie à la réponse qu'il avait faite à Cordelia : « *Why, no boy. Nothing can be made of nothing.* » Et le bouffon de se retourner vers Kent, de souligner la leçon à laquelle Lear lui-même aurait voulu soumettre Cordelia : « *Prithee tell him, so much the rent of his land comes to ; he will not believe a fool* (I, iv, 126-128). La seule chose qu'il lui reste à échanger c'est sa suite. Pour recevoir le traitement qu'il désire, il doit accepter de la mettre dans la transaction : il peut rester chez Goneril, « *dismissing half his train* » (II, iv, 196-201), ou chez Regan, cédant vingt-cinq membres de plus (II, iv, 241-244), et lui, il continue à utiliser les mêmes termes : « *I'll go with thee. / Thy fifty yet doth double five-and-twenty, / And thou art twice her love* » (II, iv, 253-255). Bien sûr, aux yeux de Lear sa suite est la marque visible de sa dignité, et la céder ne sera pas échanger quelque chose contre quelque chose d'autre, ce sera abandonner entièrement son honneur, le vendre. Lear mélange l'ordre symbolique et l'ordre matériel. Le symbolique, registre sur lequel il veut continuer à jouer, n'a plus cours, en raison même du contrat introduit par Lear et qui transformait ainsi et sans le savoir l'ordre de la « féodalité ».

Car Lear continue tout à la fois à penser dans les termes au vieux discours, et à croire que les deux pourront exister ensemble (il est sans doute tout simplement inconscient de la crise qu'il a provoquée et de l'incompatibilité des deux systèmes). En dépit de son exigence d'échange réciproque, il continue toujours à croire que mot et chose sont les mêmes, comme il le disait dans la première scène : « *Only we shall*

retain / The name and all th'addition to a king » (I, i, 135-136). Il veut bénéficier des deux processus et le résultat c'est la confusion contre laquelle Kent l'avait mis en garde (« *Reserve thy state* », I, i, 149) et pour laquelle Goneril le méprise : « *Idle old man, / That still would manage whose authorities / That he hath given away* » (I, iii, 16-18). Cette confusion et ce manque de compréhension se manifestent de plusieurs façons bien avant la folie qui suit la tempête de la lande et son entretien avec Edgar dans le taudis.

Dans la première scène de la tragédie, Kent se voit exilé sous prétexte qu'il « *has sought to make us break our vows* » (168). Ce qui n'empêche pourtant pas Lear de faire très précisément la même chose vis-à-vis de Burgundy : « *I crave no more than hath your Highness offered, / Nor will you tender less* », lui dit ce dernier (94-95). « Ô mais si, de répliquer Lear ; je n'offre rien du tout ». Et Burgundy sent suffisamment l'importance de ce manque de la part de Lear pour s'en plaindre de nouveau un peu plus tard (I, i, 241-244). Lear peut faire la différence entre le vœu de Kent (qui, d'ailleurs n'en était pas un) et le sien, parce que la loyauté du duc appartient au discours de la féodalité (entendons par là le système des relations intrinsèques et authentiques dont nous avons parlé à propos de Cordelia), tandis que son propre vœu concernait Cordelia, et selon Lear elle n'est plus ce qu'elle était, elle occupe un espace différent : « *When she was dear to us, we did hold her so ; / But now her price is fallen* » (I, i, 196-197).

Le rejet de Cordelia est donc lui-même signe d'une inversion, qui est ainsi perçue par Kent (« *Sith thus thou wilt appear, / Freedom lies hence, and banishment is here* »), par France (« *This is most strange [...]* »), et bien sûr par la lucide Goneril qui a su en tirer son avantage : « *You see how full of changes his age is* ». Pendant toute la période de leurs errances ensemble, le bouffon passera la plupart de son temps à signaler à son maître cette inversion : « *Thou bor'st thine ass on thy back o'er the dirt* » (I, iv, 154) ; « *The man that makes his toe / What he his heart should make / Shall of a corn cry woe, / And turn his sleep to wake* » (III, ii, 31-34). La confu-

sion dans laquelle est entré Lear se signale aussi par le fait qu'il est devenu incapable de trouver sa place dans des situations qui lui sont essentielles (ce qui entraînera sa folie — on ne saurait vivre sur deux régimes de sens antagoniques). Il a banni et maudit Cordelia en se dépouillant du nom de père (« *Here I disdain all my paternal care* », I, i, 113). Il s'est donc déjà coupé de la nature au moment où il fait appel à elle en maudissant Goneril (« *Hear, Nature, hear ; dear Goddess, hear : / Suspend thy purpose [...]* », I, iv, 266-280).

Un peu plus tard, il s'élèvera contre le traitement qu'il reçoit : « *The image of revolt and flying off !* » (II, iv, 86), sans reconnaître qu'il a cédé son autorité à ses filles et qu'en se plaignant il se contredit encore une fois. On ne peut que se révolter contre un pouvoir constitué, et ce pouvoir appartient maintenant à Goneril et à Regan. En ce sens, Regan agit d'une façon rigoureusement « correcte » lorsqu'elle renvoie Kent au pilori, parce que c'est alors Kent qui se révolte. Gloucester semble s'en rendre compte, quels que soient ses propres sentiments à cet égard : « *Well, my good lord, I have informed them so.* » « *Informed them ?* » s'écrit Lear, étonné : « *Dost thou understand me, man ?* » (II, iv, 93-94). Mais Gloucester comprend la situation mieux que Lear lui-même, et il sait que Lear n'a plus à donner des ordres, ayant échangé son autorité contre des paroles. C'est alors que Lear semble devenir conscient à son tour de cette dépossession, puisque c'est maintenant qu'il entame l'échange où il sera question du nombre de sa suite.

Ceux qui avaient jusque-là fonctionné dans le vieil ordre de la relation intime, immédiate de l'intrinsèque ne peuvent plus y fonctionner. Kent se voit obligé pour sa survie même d'utiliser le langage comme un masque : « *If but as well I othe accents borrow / That can my speech defuse* » (I, iv, 1-2), quoique son idéal soit de s'approcher autant que possible du silence (« *I do profess [...] to converse with him that is wise and says little* », I, iv, 12-14). Car dans ce monde de discours en voie de transformation, le silence se présente comme le seul chemin qui reste ouvert. Cordelia est absente dans son silence ; Edgar jouera le rôle du fou que deviendra Lear pour de vrai

et qui n'est, au fond, qu'une autre façon de se taire en face du social, de manifester sa non-intégration sociale.

Même le mol Albany accusera éventuellement le monde d'être à l'envers lorsqu'il dit à Oswald que lui et les siens sont responsables de la situation ; quoique l'intendant, il va sans dire, ne veuille pas le reconnaître et raconte à Goneril comment Albany s'est emporté ; car le serviteur fait aveuglément ce que sa maîtresse fait volontairement :

*Of Gloucester's treachery,
And of the loyal services of his son
When I informed him then he called me sot,
And told me I had turned the wrong side out :
What most he should dislike seems pleasant to him ;
What like, offensive (IV, ii, 6-11).*

Albany se retourne contre les siens, de sorte qu'il peut maintenant accuser Goneril de ce qu'elle aurait essayé de détruire le vieil ordre : « *Wisdom and goodness to the vile seem vile : / Filths savor but themselves* » (IV, ii, 38-39). « L'humanité, s'exclame-t-il, deviendra inhumaine si on laisse continuer la transformation amorcée » : « *Humanity must perforce prey on itself, / Like monsters of the deep* » (49-50). Albany est maintenant prêt à recevoir la lettre qu'Edgar obtiendra bientôt du corps d'Oswald.

On est passé à travers un temps de décadence et de dégénérescence — sociale, politique et morale —, où toutes les relations discursives ont été réduites à la confusion. Ainsi que l'avait dit le bouffon à Lear, les choses devaient empirer avant de revenir à un état normal (qui est ici de l'ordre du système de l'intrinsèque), avant que « *going shall be used with feet again* » (III, ii, 94) : et c'est bien à un état « normal » qu'elles reviendront, quoique de façon pénible. Éventuellement, le bouffon lui-même se taira (autre signe d'un ordre en voie de disparition), pour ne plus parler après, III, vi, bien qu'il ne soit pas dit qu'il quitte la scène — un de ces célèbres mystères shakespeariens semblable à celui qui entoure la disparition du troisième meurtrier de *Macbeth*. On aimerait s'imaginer que Lear est en train de jouer avec ce bouffon au moment où il est retrouvé par le gentilhomme de Cordelia, et encore lorsqu'il

s'écrie : « *Then kill, kill, kill [...]* » (IV, vi, 184). Ce serait au public de décider s'il l'a vraiment tué ou si le bouffon joue la comédie. Peu importe, ce qui compte c'est, encore une fois, le silence du bouffon.

C'est Lear lui-même qui a introduit cette confusion et qui doit y tomber le plus profondément. Ce faisant il retrouve d'une certaine manière des éléments du vieux système intrinsèque qu'il avait abandonné : « *Blow, winds, and crack your cheeks [...]* » (III, ii), s'écrie-t-il à la tempête, parce qu'il voudrait qu'elle « se joigne » à la « *tempest in [his] mind* » (III, iv, 12). Mais le roi se lie maintenant à la nature (cette nature qu'il avait auparavant trahie) dans une folie qui nie tout ordre et qui annonce une nouvelle métamorphose du discours, une sorte d'effondrement dans la singularité, dans le non-social, et donc un abandon de toute participation ; murmure de douleur indicible lorsque Lear se retourne vers « *mad Tom* » : « *Let me ask you one word in private* » (III, iv, 151). Pensons à ce qu'était Lear avant... Le roi se détourne de l'horreur d'un discours public qui l'a trahi pour embrasser momentanément une totalité plus ancienne qu'il a abandonnée de son propre choix — et c'est bien là ce qu'il y a de pire : « *O Lear, Lear, Lear ! / Beat at this gate that let thy folly in / And thy dear judgement out* » (I, iv, 261-263) ; et enfin écoute la douce voix de Cordelia qui « *was ever soft, / Gentle and low* » (V, iii, 273-274).

Tous les personnages suivent une voie semblable, ou du moins parallèle : Cordelia, qui se voit elle-même et qui « conçoit » son discours depuis le début jusqu'à la fin, comme partie d'une totalité avec laquelle tous les autres ont rompu ; Kent, qui adopte le langage du masque et qui devient un rustre afin de se dresser délibérément contre l'ordre que représentent les filles aînées de Lear et, à ce moment-là, Lear lui-même¹⁷ ;

17. En fait, il faut dire que Kent ne réussit pas à se masquer : d'où il lui arrive de se trouver au pilori. Ni lui ni Cordelia ne se constituent comme *sujet*, comme *moi* individuel : ils sont constitués dans et par leur participation au réseau de l'intrinsèque — la fin de Lear sera aussi, et nécessairement, la leur.

Edgar, le plus proche de Cordelia par son rôle et son esprit (ce qui explique pourquoi Nahum Tate leur a attribué une histoire d'amour dans la version de la pièce qu'il a publiée), qui doit s'accorder avec la nature dans le creux de l'arbre et dans la paille du taudis ; Gloucester, qui — quoique de façon apparemment un peu ridicule — conçoit toute occurrence de l'univers comme étant en relation avec toute autre. De l'autre côté, nous avons déjà vu comment Lear cherche à séparer Goneril de la nature à travers sa malédiction, tout comme il s'en est déjà écarté par la malédiction lancée contre Cordelia — et tout lecteur et tout spectateur de la pièce perçoit la manière dont le vocabulaire de l'animalité a tendance à « séparer » les deux sœurs et Edmund du règne de l'humain.

Le personnage exemplaire en ce sens, c'est en effet Edmund. Lui, il se dresse contre les lois et les coutumes de la société et s'isole dans l'univers (« *This is the excellent foppery of the world* », I, ii, 155s). La légitimité ne dépend que de la « *plague of custom* » et peut être renversée par une *lettre*, tout comme Goneril et Regan l'ont renversé par le discours oral. Là où pour Lear la parole individuelle est marque d'échec et de déception, pour Edmund elle est signe du pouvoir agressif de l'individu seul : « *Let me, if not by birth, have lands by wit* » (I, ii, 176). Ce « *wit* » désigne l'usage du discours comme masque, comme simple instrument de profit, dont le succès dépend de l'incapacité de l'autre à concevoir que l'on peut ainsi utiliser le discours — incapacité dont sont victimes Gloucester et Lear. C'est ce « *wit* » que Kent se réjouit de ne pas posséder (« *Having more man than wit about me* », III, iv, 41), que perd Edgar (« *Poor Tom hath been scared out of his wits* », IV, i, 57), ainsi que Lear : « *his wits are gone* » (III, vi, 85). Dans chacun de ces trois derniers cas, l'occasion du commentaire coïncide très exactement avec le moment où chacun s'approche au plus près de cet « *unaccommodated man* » dont parle Lear : Kent au pilori et tourné en dérision ; Edgar rencontrant Gloucester dans la lande et comprenant que « *The worst is not yet / So long as one can say « This is the worst »* » (IV, i, 27-28) ; Lear, déboutonné, en haillons, tenant sa cour dans un taudis, entouré de « pauvre Tom », le bouffon, et le « l'honnête Caius ».

Aucun, à l'exception d'Edmund, ne se montre capable de soutenir l'usage isolé de ce « *wit* ». Ni les sœurs cruelles, ni Cornwall. Le duc, tué ignominieusement par son serviteur, est bientôt suivi de ses co-conspiratrices, tuées plus ou moins l'une par l'autre, effet de leur désir insatiable de posséder : et rappelons-nous que c'est une lettre qui amène la chute d'Edmund, tout comme il s'était servi d'une lettre contre Edgar. Je ne conçois pas comment on peut parler d'« une vague de l'avenir » à propos du *Roi Lear*.

Lear est une tragédie où tout le monde échoue.

Lear et Cordelia, tous deux, se taisent, sans qu'il ne reste même le souvenir de ces « *low sounds* » dont parle Kent à propos de Cordelia au début (I, ii, 153) et Lear dans la conclusion de la pièce. Certes, ils passent ensemble à travers un moment de la parole : « *I am a very foolish fond old man* » (IV, vii, 59-84), un centre tranquille au milieu de la tempête, une petite voix entièrement privée ; un moment du temps retrouvé et déjà révolu, qui n'est plus qu'un doux souvenir, et dont le prix est la mort :

*So we'll live,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear poor rogues
Talk, of court news ; and we'll talk with them too —
Who loses and who wins ; who's in who's out —
And take upon's mystery of things
As if we were God's spies ; and we'll wear out
In a walled prison, packs and sects of great ones
That ebb and flow by th' moon* (V, i, 11-19).

Lointain écho d'une gloire passée, entièrement passée.

Cependant le prix de l'opposition ne diffère pas. Les quatre utilisateurs du « *wit* » meurent tous. Et Kent et Cordelia, qui se sont battus pour rester dans un espace qu'ils croyaient entier, meurent, aussi. Gloucester et Lear, les deux qui se sont trouvés le plus « au milieu » de deux régimes de sens, connaissent le même sort. Seul restera Albany, dont les actions ont été bien ambiguës et indécises, pour dire le moins, et Edgar qui envisagera un avenir bref et misérable : « *We that are*

young / Shall never see so much, nor live so long » (V, iii, 325-326).

Dans ce conflit de discours il n'y a pas de gagnants. L'incompréhension et la confusion règnent presque jusqu'au bout ; et dans la conclusion la « victoire » de ceux qui restent s'avère bien boiteuse. Même le spectateur, ayant assisté au déroulement de la lutte et compris les termes du conflit, ne saurait quitter la pièce entièrement satisfait de son savoir — et en cela la tragédie du *Roi Lear* est peut-être tout à fait exceptionnelle parmi les tragédies modernes (elle aurait retrouvé le « mode » sophocléen). Sans doute est-ce pour cette raison également que Lear est la tragédie de Shakespeare qui a été la plus corrompue dans des « versions » ultérieures, que Charles Lamb a pu écrire de cette pièce qu'il était impossible de la mettre en scène, que le docteur Johnson — et ce n'est vraiment pas quelqu'un que l'on associe à des expressions extrêmes d'émotion — s'est trouvé porté à écrire que pendant de nombreuses années qui suivirent sa première lecture de la pièce, il n'avait jamais pu relire la dernière scène de cette tragédie. À ce sujet, Bertolt Brecht a écrit : l'« anéantissement de Lear est complet, mais sa mort, surprenante encore, est l'occasion d'un effroi spécifique, Lear meurt réellement ¹⁸ ».

C'est peut-être là la question. Aucun autre personnage chez Shakespeare, et presque aucun chez d'autres écrivains, n'est détruit aussi complètement que Lear, détruit dans son être même. Brecht écrit encore que « c'est un roi qui a vécu, c'est un homme qui meurt » ¹⁹, et cela est sans doute en partie exact. Mais aux yeux de Lear lui-même ce qui faisait de *lui* un homme *c'était* en grande partie sa royauté. Chose qu'il n'a reconnue que trop tard : parce que, alors, il l'avait déjà cédée. Edgar ne saurait devenir un autre Lear : Lear s'en est lui-même assuré par la destruction de la confiance à une classe particulière de discours. Mais il ne peut être un Edmund non plus, puisque lui s'est détruit tout seul, avec ce qu'il aurait pu

18. *L'Achat du cuivre*, p. 586.

19. *Ibid.*, p. 586.

représenter. Qu'est-ce qui reste alors au spectateur ? En fait, très peu — bien moins, par exemple, que dans le cas de *Hamlet*. On entend parler du « plaisir de la tragédie » (ce « beau paradoxe ») — mais non pas dans le cas de *Lear* ; cela vient peut-être du fait qu'il manque à cette pièce ce savoir certain que fournissent d'autres tragédies par leur dénouement. Il n'y a pas de « vague de l'avenir » chez *Lear*, mais peut-être quelque chose comme le sourd grondement d'un passé à demi-révolu.

Ici, dans *Lear*, l'« avenir » n'est pas quelque chose de neuf qui s'annonce, quelque chose qui se développe : c'est une répétition hésitante du passé, et d'un passé déjà flétri. Ce qui ne fonctionne *pas* est assez clair. De toutes les pièces de Shakespeare, me semble-t-il, il n'y en a qu'une autre qui s'approche d'aussi près de l'énigme qui clôt *Lear*, et ce n'est pas une tragédie. Je pense à *la Tempête*, avec les paroles cyniques que profère Prospero à la fin de la pièce en réponse à Miranda, toute joyeuse de son « *brave new world* » : « *Tis new to thee* » ; et où reste aussi le sinistre Antonio, qui avait tout déclenché. Dans les deux cas l'énigme lance au spectateur une sorte de défi, une question à résoudre. Cependant, dans les deux cas, la pièce nous montre les limites à l'intérieur desquelles la question est posée et où la « solution » pourra être découverte. Elle doit se situer entre Cordelia et Edmund, elle ne peut pas se trouver dans le jeu de *Lear* lui-même, puisqu'il ne mène qu'à la confusion : on ne peut pas jouer les côtés contre le milieu, jouer avec les éléments d'un discours déjà établi et ayant sa propre « finalité » (si un discours peut en avoir une).

Ce que nous montrent ces pièces peut-être, c'est qu'un nouvel ordre du discours, lorsque le besoin s'en fait sentir, ne saurait sortir d'une situation conflictuelle. Notre épistémè en fait s'est développée à partir d'éléments qui lui sont propres et internes. Elle s'est installée à partir de certaines visées, exigences à priori logiques, qui se sont construit ensemble un espace discursif/social non pas en conflit avec un autre discours plus ancien, mais par un déplacement, en se créant ses propres nécessités, « conscient » sans doute de l'autre (comme marque de certaines limites, par exemple), mais conscient aussi que

l'avenir exigeait autre chose. Cette « instauration » aura été accomplie à partir des travaux de Bacon, de Descartes, de Galilée, de Hobbes, conscients tous de ce que l'analyse des besoins devait se faire à partir d'un tout autre lieu logique et méthodologique, d'un autre ensemble d'éléments discursifs, d'éléments qui organisent tous les domaines du réel en voie de transformation (c'est surtout cela que Vico admirait chez Bacon — l'acceptation du risque encouru à préciser ses analyses à partir d'un nouvel espace discursif : non seulement d'en reprendre les anciennes, mais de les refaire entièrement). C'est à partir de ce développement que l'avenir bourgeois s'installe (séculaire et admirable dans ses effets, même si nous ne pouvons plus maintenant rester dans le même lieu, même s'il nous faut refaire maintenant le travail d'un Bacon).

Ce que la tragédie du *Roi Lear* nous aurait démontré, c'est que cette « instauration » est impossible si on la pose à partir d'un lieu de conflit et à partir d'une simple « décision » de résoudre un tel conflit. Partir de la confrontation, c'est tomber de nouveau dans l'espace du tragique, où la signification et la possibilité de communication s'évanouissent dans une incapacité d'agir et une incompréhension angoissée :

*And my poor fool is hanged : no, no, no life ?
 Why should a dog, a horse, a rat, have life,
 And thou no breath at all ? Thou'lt come no more,
 Never, never, never, never, never.
 Pray you undo this button. Thank you, sir.
 Do you see this ? Look on her ! Look her lips,
 Look there, look there — (V, iii, 306-312).*