

THEATRE PERMANENT

# JOURNAL

29 MARS 2014 n° 124



PUT OUT  
THE LIGHT

MACBETH





# Lettre à la troupe,

Je voudrais nous regarder avec la distance de dix ans, nous imaginer nous, vous, tous, avec ces quelques années entre nous, le regard que nous porterons alors sur ces trois mois, cette traversée de Shakespeare, ce qu'elle nous aura coûté d'épuisement et de joie, j'aimerais nous voir dans dix ans et savoir que de ceci je me souviendrai.

Que je m'en souviendrai  
comme on se souvient d'une chose importante par-delà l'épuisement,  
que je m'en souviendrai comme on se souvient du début de quelque chose,  
j'aimerais me rappeler vos voix, chacun de vos traits, toutes ces différences, ces tâtonnements, ces désespoirs,  
j'aimerais me souvenir de ça,  
l'obstination, la force à y aller ensemble,  
cette capacité à y croire  
et à ne pas baisser les bras,  
j'aimerais me rappeler de ces éclairs qui nous ont traversés parfois,  
de ces phrases qui nous auront portés,  
de ces peurs,  
de ces évidences,  
Elles ne seraient pas aussi belles, aussi affûtées s'il n'y avait eu la douleur parfois à recoudre, à reprendre, à ne pas s'y perdre,  
Parce que nous avons douté, je le sais, nous avons été abîmés aussi, ça aura souffert, parfois durement, et je revois vos visages fermés, les silences entre nous, leurs blessures, mais j'aimerais me rappeler de ces trois mois, m'en rappeler – sans nostalgie – avec le sentiment intact que nous avons touché là à quelque chose de nouveau  
quelque chose qui avait le courage, le désir, le rêve, d'inventer un ailleurs ici  
quelque chose qu'il faut continuer à ne pas perdre,  
quelque chose qu'il faut tisonner encore.

J'aimerais me souvenir de ces arbres dont parlait Gwenaël, de ces arbres qui sont capables de faire pleuvoir parce qu'ils ont besoin de la pluie, de ces arbres qui soufflent dans l'air des messages pour charmer les nuages,  
Je crois que nous essayons d'être ces arbres, je crois que vous avez été ces messages, ces voix adressées aux nuages pour faire venir ce qui manque à nos jours,  
Je crois que vous avez été cette parole, suffisamment grande et forte pour ouvrir la vie et en redessiner les traits, suffisamment humble et fragile pour ne pas désavouer sa propre faiblesse, suffisamment franche pour ne pas railler sa part de courage ou de difficulté,  
Je crois que vous avez été ce vertige,  
Vous avez été ces paroles gagnées sur le silence et sur l'oubli,  
Ces pages et ces vers avalés, boulottés, ingérés en si peu de semaines,  
Vous nous avez tendu en miroir, pendant trois mois, ces fables de l'homme qui s'effondre, de l'homme qui doute, de l'homme qui trahit, de l'homme qui envie, de l'homme qui jalouse, de l'homme qui trompe, de l'homme qui aime et déteste, pendant trois mois vous nous avez permis de faire l'expérience de la tragédie, l'expérience de ce qui fait violence à la raison dans la raison tragique, cette coexistence insupportable, impensable et pourtant si réelle du sordide et du sublime, cette cohabitation de l'effroyable et du merveilleux, du médiocre et du splendide, de la violence et de la douceur,

Et surtout, plus que tout, vous nous avez permis d'habiter Shakespeare, de l'envahir, d'en être envahi, de le posséder, d'en être dépossédé,  
vous nous avez permis de comprendre quelque chose à travers lui,  
ce quelque chose serait le nom d'une nouvelle manière d'habiter le monde,  
ce quelque chose serait le nom d'un amour,  
un amour qui dirait : le mensonge et la vérité sont les deux visages d'une même réalité  
un amour qui dirait : l'artifice du théâtre n'est pas un autre monde,  
un amour qui dirait : le dehors n'est que l'autre nom du dedans – on peut tout repenser à partir de lui,  
un amour qui dirait : le cynisme est le visage des traîtres à leurs désirs la bonne conscience du pessimiste la caution politique d'un présent effondré,  
un amour qui dirait : nous habitons le même monde et il peut être tout autre,  
un amour qui dirait : nous n'avons pas besoin de maître, nous n'avons pas besoin de garantie, nous n'avons pas besoin de consolation, nous avons besoin de courage et d'exigence, nous avons besoin de nous essayer plus grands que nous ne croyons être, nous avons besoin d'être à nous-mêmes le théâtre de notre cœur, nous avons besoin d'habiter ce repère où l'homme est capable de vivre selon la beauté et non selon la peur, nous avons besoin d'activer cette part de l'homme capable de porter l'exception plutôt que d'assouvir la règle,  
Savoir que c'est impossible et que nous y sommes tenus  
Savoir que c'est possible et que nous sommes en route.

J'aimerais me souvenir que nous avons beaucoup donné,  
que nous avons perdu beaucoup  
mais que cela n'aura pas été en vain,  
parce que le nouveau apparaît toujours comme une lueur qui déchire l'aube.  
J'aimerais  
que cette lettre ne soit pas triste,  
parce que je pense à vous, parce que je pense à nous et que ce nous perd le visage,  
parce que je pense aux traits tirés par la durée et qu'ils sont beaux et touchants,  
parce que je pense au théâtre,  
à ce théâtre que nous cherchons ici à inventer et qui nous rend vivants,  
au scandale de ce théâtre  
à ce scandale qui tient à cette chose minuscule : un théâtre qui tient au théâtre, un théâtre qui ne lâche pas le théâtre, qui s'y arrime, qui s'y agrippe, de toutes ses forces il s'y essaye,  
un théâtre qui est prêt à réinventer, un théâtre où le temps ne saurait exister comme programme parce que le seul programme qu'on puisse offrir à l'inédit c'est celui d'une réinvention, « venez demain pour quelque chose d'identique, c'est-à-dire de complètement différent »,  
un théâtre qui n'offre pas son temps comme on offre son corps, en échange de quelques pièces pour une satisfaction,  
un théâtre qui interroge les conditions du théâtre, un théâtre qui interroge les possibles du théâtre et du réel avec lui,  
un théâtre d'un nouveau monde porté par les êtres que l'ancien ne satisfait pas.

De la joie aussi j'aimerais me souvenir, de cette envie d'être ici dans ce lieu que d'autres appellent Maison et que j'appelle Théâtre,  
de cette fraternité qui dessine un nous à partir du vous et des désaccords,  
de cette transformation silencieuse mais continue de nous par l'autre, de ce supplément qui advient et qui dépasse la somme de nos singularités.



J'aimerais me souvenir que ce ne fût pas facile,  
car il n'est pas facile de s'arracher à ce qui est.  
J'aimerais me souvenir de nos luttes, de nos difficultés, des apories,  
comme d'autant d'escalas qui témoignent du chemin,  
parce que ce n'est pas le chemin qui est difficile  
mais le difficile qui est le chemin,  
J'aimerais me souvenir.

Je vous écris du bout de nous-mêmes, comme on dirait du bout du monde, je vous écris  
depuis ce pays du souvenir, c'est une lettre pour nous pour plus tard, c'est une lettre pour  
nous pour maintenant, c'est une lettre pour aujourd'hui.

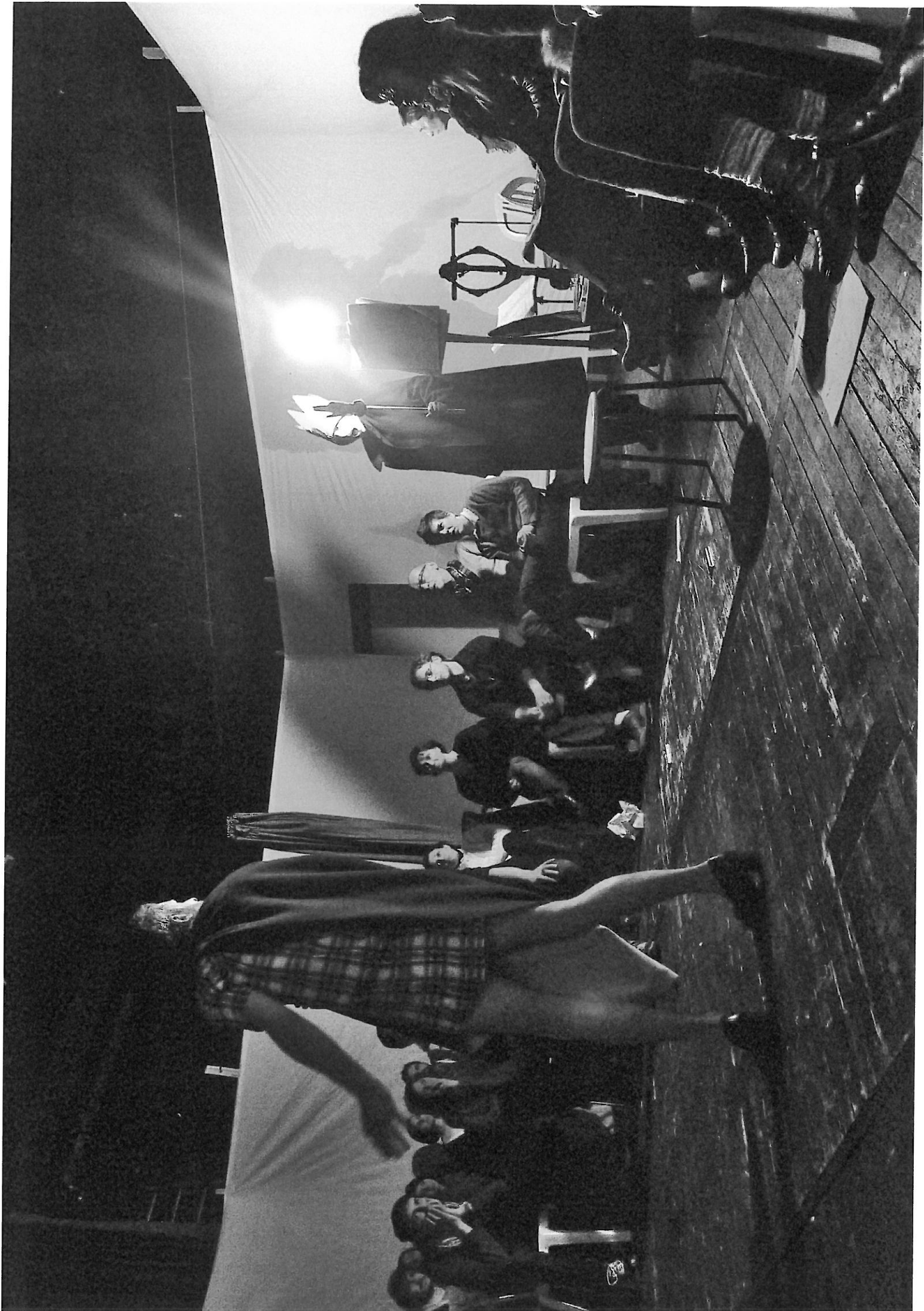
J'aimerais que nous tournions ici la page en continuant à en parcourir le livre,  
J'aimerais que nous n'ayons pas la tentation de réécrire cette histoire mais que nous en  
portions loin les transformations, j'aimerais que nous soyons à la hauteur de cette histoire,  
comme nous avons essayé de l'être au présent de son écriture,  
J'aimerais que nous n'oublions pas les arbres et leurs messages,  
J'aimerais que les nuages aussi nous ne les oublions pas,  
J'aimerais que nous dévisagions hier pour reporter sa foi demain,  
car demain déjà le théâtre sera à l'œuvre, demain encore le théâtre continue,  
demain les montagnes se rejoignent,  
ce n'est pas une fin, c'est un suspens, avant reprise,  
c'est une image du vol – avant Molière, avant l'inconnu de demain, avant une main qui se  
tend et s'offre, pour être saisie.

La lumière n'est pas éteinte,  
Nous portons des flambeaux qui ne brûlent pas,  
Nos flammes sont de papier,  
Et pourtant la nuit n'est plus noire.

La lumière n'est pas éteinte,  
Huit mois déjà qu'elle veille sur le plateau.

La lumière n'est pas éteinte,  
Car il y a des lieux comme des phares,  
Des lieux qui redistribuent dans le présent les limites de l'obscurité,  
Ils en recomposent l'éternité en sautant une nouvelle fois dans le monde,  
La jeunesse et la joie, ce n'est jamais que ça : forcer le vieux monde à mourir et inviter le  
nouveau à renaître,  
Ce n'est jamais que ça,  
Faire reculer l'obscurité  
Ne pas éteindre la lumière,  
Garder dans sa main l'image,  
Celle qui éteint la nuit,  
En y portant le jour.

Cette lumière,  
votre lumière,  
je ne veux pas l'oublier.



# TRAVAUX

*Rock on babe  
to the end of the night  
until we turn off the light*

Night and Light  
Night and Light  
Night and Light

à ce toucher – cette attaque – de la langue près contre les dents – de cette Nuit qui vient se blottir dans le palais qui s'y colle doucement, de cette Nuit étendue dans les chambres des princesses ou des reines endormies – de cette Lumière qui éclaire ouvre et lance, de cette Lumière qui frappe le palais pour sortir au grand jour, de ce jour d'été sorti de la bouche claquée.

Sa bougie à la main, il avance doucement dans le noir. Il tâtonne. Il connaît mal, encore, l'architecture de leur chambre, il a trop peu parcouru ce chemin de la porte au lit, il s'est trop peu couché auprès de son corps déjà endormi, il s'est trop peu glissé en silence dans le lit, attentif à ne pas l'éveiller, et d'effleurer ses rêves à la caresse de sa main avant de s'endormir contre elle. Il a trop peu dormi auprès d'elle dans ce palais de Chypre, et il se cogne contre le montant du lit, il s'arrête soudainement du bruit qu'il vient de faire retentir dans la chambre, il écoute, il ne regarde nulle part, il écoute le silence, il n'entend nulle respiration, elle dort d'un souffle trop léger pour être entendu, alors il pose sa main contre le rebord du lit, il remonte doucement, il est certain de ne plus trébucher. Alors il arrive à la tête du lit, il voit sa peau endormie qui respire doucement, il voit cette lumière éteinte plongée il aimerait toucher. Il la regarde longtemps, ses paupières closes et cette Nuit blottie en elle, collée partout contre son corps, et il veut décoller la Nuit il aimerait toucher sa peau et dire Nuit, sors de la chambre, je suis là avec Lumière. Il aimerait la tuer, elle, l'étouffer, mais pour l'étouffer il doit d'abord décoller la Nuit de sa peau, il doit laisser entrer le jour, laisser Lumière sortir de son corps, oui c'est cela, il doit décoller Nuit pour laisser sortir Lumière, et étouffer, alors, recoller, asphyxier Lumière, recoller, coller et creuser, une dernière fois. Alors, comme Prince devant Princesse au bois dormant, dans le palais où tous dorment, gardes, serviteurs et cuistots, dans le palais endormi, il s'arrête aux portes, il entre, il découvre la princesse dans son sommeil lourd, il pose sa bouche sur ses lèvres il l'embrasse et à chaque nouveau baiser il pose les lèvres et la langue peut-être, à peine, contre ses lèvres à elle, pour la réveiller, il ne l'embrasse pas pour l'aimer, il murmure réveille-toi dans sa bouche entrouverte, il décolle Nuit doucement de ses lèvres où s'entrouvre Lumière. Son baiser, c'était dire allume-toi que je t'éteigne, c'était dire éclaire-toi que l'adieu te soit adressé, c'était dire que la Lumière sorte de toi que je l'étouffe.

Alors nous allumons, un temps, ce qui fut endormi, nous disons voilà *Othello* vivant voilà *Mabeth* vivant, nous redressons les allongés nous disons Entrez dans le pays des éveillés tirés entre terre et ciel nous disons voilà *Othello* vivant voilà *Macbeth* vivant Relevez vous peuples endormis nous disons Relevez Vous bien haut et sentez Verticale lancé de bas en haut. Un temps, nous les réveillons pour mieux les endormir à nouveau, nous réveillons une part d'eux, et de tuer alors peut-être une part d'eux, de fouiller et réveiller les entrailles de ce qui peut-être ne sera jamais plus réveillé.

Night and Light, donc

Night and Light

Night and Light que d'expulser la Lumière hors du palais

de la bougie sur le visage endormi, de ce visage endormi qui s'éveille et souffle la bougie.



Aujourd'hui les comédiens lisent *Œdipe* – Œdipe

Ils éteignent la lumière de Shakespeare et dans l'obscurité apparaît l'aveugle Œdipe, il a enfoncé ses deux doigts maigres, d'un geste vif, dans ses deux yeux et ses deux yeux ne sont plus, il erre aveugle, il ne voit rien, il tâtonne il trébuche dans son palais qu'il connaît si bien, et il sort du palais, il sort blotti dans sa Nuit, il sort comme si Lumière devait s'expulser toujours de son corps comme si Nuit était criblée de trous le visage criblé des deux trous de ses yeux Lumière sort elle sort tant qu'elle le tire au dehors du palais, au dehors de la ville, sur les chemins plus loin encore elle crie Je pars je m'en vais encore et Nuit aveugle la suit

Et c'est comme si Shakespeare en éteignant la lumière éteignait la lumière d'Œdipe, et de démarrer là, sur cette extinction qui est nouveau départ pour l'aveugle, je vois le sang de Macbeth répandu sur le visage d'Œdipe je vois le sang de Macbeth qui coule dans le palais de Thèbes et Othello éteint la lumière et Œdipe sort d'*Othello* parti se recoucher il sort aveugle de la ville-Othello endormie au bois dormant

Aujourd'hui j'ai vu cette vidéo d'une jeune femme née sourde qui, grâce au progrès de la science, entend pour la première fois de sa vie. Assise dans le cabinet du médecin, elle porte l'appareil à son oreille, elle a près de quarante ans, et alors le médecin parle, il lui dit *can you hear me*, il lui dit *look, i'm gonna tell you simple words, monday tuesday wednesday* et elle entend, je la vois qui pleure, elle crie de douleur aux mots du médecin en face d'elle. Ce ne sont pas des cris de joie c'est de la douleur comme un couteau dans l'oreille qui la transperce elle se tord les mains elle incline le visage elle porte ses mains crispées à son front elle éclate en pleurs alors, elle crie d'une douleur aiguë. Et le médecin d'une voix douce continue, il dit *it's normal, it is a very important day in your life*, il lui dit *you feel the voice is high but your brain will get used to it* et elle en face, de son visage blond et sec, elle dit *yes* de la voix étranglée d'une sourde tout son corps crie J'ai mal ce n'est pas un choc émotionnel ou du moins ce n'est pas que cela ce sont les mots qui lui déchirent la tête d'être tapée là où jamais ne fut tapée.

La voix là où elle ne fut jamais entendue

L'image là où elle ne fut jamais vue

De son corps *Othello* ou *Macbeth* qui crieraient d'être éveillés et mis sur pieds, J'imagine que cette femme sourde ce sont ces textes, ce sont ces pièces

J'imagine que la Belle au bois dormant après cent ans de sommeil doit pleurer d'effroi et de douleur comme cette femme sourde à l'instant de son réveil

cette brûlure

Œdipe est l'aveugle cet après-midi né de Shakespeare,  
Lumière éteinte pour continuer

Le passage alors, de la surdité à l'écoute

De la lumière à l'aveuglement

Nuit blottie et Lumière expulsée

Night and Light, Night and Light

Ce passage gémit dans un sens et dans l'autre des cris dans le palais thébain des gémissements dans le cabinet du médecin

de l'accouchement attention TRAVAUX  
vagi

# If I have to switch the lights off, I wanna switch them off with you

Une lueur qui éclaire l'obscurité en révèle les formes. Les peintres l'ont compris dans l'utilisation du clair-obscur. Les bougies ou torches sont les seules sources lumineuses de ces tableaux qui font sortir le monde de l'ombre. Dans le noir le plus obscur de la nuit, le noir impénétrable, le noir comme une cuirasse de plomb, la maigre flamme qui vacille dessine les composantes troubles de ce noir plein de formes indistinctes. Les corps se forment, la chair est dévoilée, jaunie par la couleur de la flamme, l'œil torve révèle le vivant et le mort.

*When the joys of living just leave you cold  
Frozen from the failing mess you made your own  
And if you want an ending to your screenplay life  
Well, here's the consolation that will change your heart and mind*

Mais lorsque la flamme est soufflée dans un bruissement sourd, elle fait place aux ténèbres parmi lesquelles le monde ne fait pas que disparaître à la vue mais se délite pour se fondre en lui-même, non seulement les formes se fondent pour ne faire qu'une ou pour produire de bizarres nouveautés, mais la vérité aussi se confond avec le mensonge, le rêve avec le réel, le faux avec le vrai, la mort avec la vie. Alors Othello qui éteint sa dernière bougie ne sait plus distinguer le sommeil et la mort, il n'a pas à tuer Desdémone qui dort, puisque dans son immobilité d'albâtre, elle est aussi pâle que la mort et aussi immobile que dans le trépas. Difficile de se résoudre à refaire ce qui semble être déjà fait. Il faut que Desdémone s'éveille pour qu'Othello se décide à la rendre au chaos d'où elle est sortie.

*All the glitz messiahs just pass the time  
A cure for no real sickness, cross your hopes and die  
Your supermarket Jesus comes with smiles and lies  
Where justice he delays is always justice he denies*

A ce moment dans la salle de représentation du Théâtre du Point du Jour, les lumières, comme à l'habitude, ne seront pas éteintes, elles éclaireront la scène malgré les bougies sur papier que tous tiendront en main. La scène sera vue, l'intensité de cette scène sera rendue nette par la lumière des néons allumés au-dessus de la scène. L'apparente contradiction émergeant de cette tirade d'Othello ne sera pas lissée par une interprétation romantique qui aurait lieu dans la demi-pénombre, elle sera au contraire mise en lumière.

L'extinction de Desdémone se sera faite en lumière, mais sa fin marque la fin d'Othello, la fin d'Emilie, la fin prochaine de Iago et la fin d'une fable qui ne peut plus continuer après avoir contenu en elle la mort successive de ses protagonistes. La mort de Desdémone souffle sur la fable un vent qui l'éteint, et ce même vent dissipe les maigres effluves qui persistent après l'éphémère.

Plus, après le meurtre dans une obscure clarté, les lumières du théâtre s'éteindront. Ce sera après, bien après. Après la dernière tirade, après les derniers échos des applaudissements, après la liesse, après la foule et son départ, après les sourires et les échanges après, encore après... Un moment viendra où une seule personne restera dans le théâtre vide pour éteindre toutes les lumières à la fois, et qui resteront éteintes. C'est dans

cette obscurité que se déferra ce qui a été fait, que l'indistinction propre aux ténèbres viendra détacher les toiles aux veinures de bois, que l'arène se délitera bout à bout, que le noir du plateau réapparaîtra dans son intégralité nouée d'aspérités, que les toiles seront décrochées des perches, que la mer au loin sera pliée dans la réserve de décor,

*This will make you love again*

*This will make you love again*

*This will make you love again*

*This will make you love again*

et si ce dernier moment – le doigt posé sur l'interrupteur et décidé à éteindre – ne s'accompagnera pas forcément d'un pincement au cœur, d'un papillonnement ventral, c'est parce que ce noir n'est qu'éphémère. De lui renaîtront Desdémone, Othello, Macbeth peut-être, mais aussi Ajax, Œdipe, Egiste et Agammonon. De lui s'élèveront Arnolphe et Agnès, Horace et bien d'autres. Du noir rejaillira la lumière, du noir rejailliront les morts – demain, dans trois jours ou dans un mois.

*Early Thursday mornings, wipe away the flies*

*The crossfire fight for action in between your thighs*

*Every touch is sacred when they leave the room*

*If I have to switch the lights off, I wanna switch them off with you*

C'est pour cela sans doute qu'il n'y a pas de tristesse à éteindre les lumières d'un théâtre, et surtout de celui-ci. Elles se rallument et se rallumeront. Contrairement à ce que dit Othello, Desdémone se relèvera... le lendemain. Sa mort sera ponctuée des sourires de l'épisode terminé, de voir les acteurs saluer, de l'émouvante rencontre qu'a été ce moment de partage. Au tragique se mêlera le comique, la mort sera immédiatement suivie de vie et de rires. Alors *if I have to switch the lights off, I wanna switch them off with you.*

Camille Khoury

(chanson : *This Will Make you Love Again*, IamX)



## L'autre visage

Eteins la lumière Othello  
Eteins juste un instant  
C'est Desdémone qui te parle  
Tu peux encore faire demi-tour Othello  
Tu peux encore oublier tes décorations guerrières  
Oublier les fausses révélations  
Tu peux encore sortir de ma chambre que tu crois profanée  
Mais tu détruis mon sommeil pour ensuite le rendre infini  
D'accord tu ne pars pas Othello tu souilles ma nuit  
Ton corps tremble et

ton visage  
ton visage fait si peur  
ton visage-cauchemar ton visage-gueule de loup  
ton visage-cicatrice

Eteins éteins Othello  
ton visage-trou noir fais le disparaître  
ce visage devant moi c'est un cri du diable c'est une forêt maléfique c'est l'amour travesti en  
inconnu

D'accord tu veux me dévorer alors mange-moi dans le noir  
Laisse-moi l'autre visage Othello ne me réveilles pas  
Laisse moi ton visage d'avant ton doux visage  
Chaque nuit je rêve ton visage retrouvé  
J'oublie tout j'oublie ma haine et ton aveuglement toi qui ne jure que par le soleil  
Mais je ne veux pas voir ce visage étranger  
Qui hurle chienne enragée  
Laisse-moi ne pas te dire au revoir laisse-moi ne pas te revoir  
C'est ma dernière prière – j'ai trop vécu dans ce monde de prières –  
Tue-moi dans le noir.



# DIS, QUAND REVENIR ?

## INDICATIF

### PRÉSENT

Dis, quand reviens-je ?  
 Dis, quand reviens-tu ?  
 Dis, quand revient-il, -elle, -on, -ce ?\*  
 Dis, quand revenons-nous ?  
 Dis, quand revenez-vous ?  
 Dis, quand reviennent-ils, -elles ?

### PASSÉ COMPOSÉ

Dis, quand suis-je revenu(e) ?  
 Dis, quand es-tu revenu(e) ?  
 Dis, quand est-il, -elle, -on, -ce ... ?\*  
 Dis, quand sommes-nous revenu(e)s ?  
 Dis, quand êtes-vous revenu(e)s ?  
 Dis, quand sont-ils, -elles revenu(e)s ?

### Imparfait

Dis, quand revenais-je ?  
 Dis, quand revenais-tu ?  
 Dis, quand revenait-il, -elle, -on, -ce ?\*  
 Dis, quand revenions-nous ?  
 Dis, quand reveniez-vous ?  
 Dis, quand revenaient-ils, -elles ?

### PLUS-QUE-PARFAIT

Dis, quand étais-je revenu(e) ?  
 Dis, quand étais-tu revenu(e) ?  
 Dis, quand était-il, -elle, -on, -ce ... ?\*  
 Dis, quand étions-nous revenu(e)s ?  
 Dis, quand étiez-vous revenu(e)s ?  
 Dis, quand étaient-ils, -elles revenu(e)s ?

### PASSÉ SIMPLE

Dis, quand revins-je ?  
 Dis, quand revins-tu ?  
 Dis, quand revint-il, -elle, -on, -ce ?\*  
 Dis, quand revînmes-nous ?  
 Dis, quand revîntes-vous ?  
 Dis, quand revinrent-ils, -elles ?

### PASSÉ ANTÉRIEUR

Dis, quand fus-je revenu(e) ?  
 Dis, quand fus-tu revenu(e) ?  
 Dis, quand fut-il, -elle, -on, -ce ... ?\*  
 Dis, quand fûmes-nous revenu(e)s ?  
 Dis, quand fûtes-vous revenu(e)s ?  
 Dis, quand furent-ils, -elles ... ?

### FUTUR SIMPLE

Dis, quand reviendrai-je ?  
**Dis, quand reviendras-tu ?**  
 Dis, quand reviendra-t-il, -t-elle, ... ?\*  
 Dis, quand reviendrons-nous ?  
 Dis, quand reviendrez-vous ?  
 Dis, quand reviendront-ils, -elles ?

### FUTUR ANTÉRIEUR

Dis, quand serai-je revenu(e) ?  
 Dis, quand seras-tu revenu(e) ?  
 Dis, quand sera-t-il, -t-elle, -t-on, -ce ... ?\*  
 Dis, quand serons-nous revenu(e)s ?  
 Dis, quand serez-vous revenu(e)s ?  
 Dis, quand seront-ils, -elles revenu(e)s ?

## CONDITIONNEL

### PRÉSENT

Dis, quand reviendrais-je ?  
 Dis, quand reviendrais-tu ?  
 Dis, quand reviendrait-il, -elle, -on, -ce ?\*  
 Dis, quand reviendrions-nous ?  
 Dis, quand reviendriez-vous ?  
 Dis, quand reviendraient-ils, -elles ?

### PASSÉ 1<sup>RE</sup> FORME

Dis, quand serais-je revenu(e) ?  
 Dis, quand serais-tu revenu(e) ?  
 Dis, quand serait-il, -elle, -on, -ce revenu(e) ?\*  
 Dis, quand serions-nous revenu(e)s ?  
 Dis, quand seriez-vous revenu(e)s ?  
 Dis, quand seraient-ils, -elles revenu(e)s ?

### PASSÉ 2<sup>E</sup> FORME

Dis, quand fussé-je revenu(e) ?  
 Dis, quand fusses-tu revenu(e) ?  
 Dis, quand fût-il, -elle, -on, -ce revenu(e) ?\*  
 Dis, quand fussions-nous revenu(e)s ?  
 Dis, quand fussiez-vous revenu(e)s ?  
 Dis, quand fussent-ils, -elles revenu(e)s ?

## SUBJONCTIF

### PRÉSENT

Dis, que quand revienne-je ?  
 Dis, que quand reviennes-tu ?  
 Dis, que quand revienne-t-il, -t-elle, -t-on, -ce ?\*  
 Dis, que quand revenions-nous ?  
 Dis, que quand reveniez-vous ?  
 Dis, que quand reviennent-ils, -elles ?

### PASSÉ

Dis, que quand sois-je revenu(e) ?  
 Dis, que quand sois-tu revenu(e) ?  
 Dis, que quand soit-il, -elle, -on, -ce revenu(e) ?\*  
 Dis, que quand soyons-nous revenu(e)s ?  
 Dis, que quand soyez-vous revenu(e)s ?  
 Dis, que quand soient-ils, -elles revenu(e)s ?

### IMPARFAIT

Dis, que quand revinssé-je ?  
 Dis, que quand revinsses-tu ?  
 Dis, que quand revînt-il, -elle, -on, -ce ?\*  
 Dis, que quand revinssions-nous ?  
 Dis, que quand revinssiez-vous ?  
 Dis, que quand revinssent-ils, -elles ?

### PLUS-QUE-PARFAIT

Dis, que quand fussé-je revenu(e) ?  
 Dis, que quand fusses-tu revenu(e) ?  
 Dis, que quand fût-il, -elle, -on, -ce revenu(e) ?\*  
 Dis, que quand fussions-nous revenu(e)s ?  
 Dis, que quand fussiez-vous revenu(e)s ?  
 Dis, que quand fussent-ils, -elles revenu(e)s ?

## INFINITIF

### PRÉSENT

Dis, quand revenir ?

### PASSÉ

Dis, quand être revenu(e)(s) ?

## PARTICIPE

### PRÉSENT

Dis, quand revenant ?

### PASSÉ

Dis, quand revenu(e)(s) ?

## IMPÉRATIF

### PRÉSENT

Dis, quand reviens?!\*\*  
 Dis, quand revenons?!\*\*  
 Dis, quand revenez?!\*\*

### PASSÉ

Dis, quand sois revenu(e)?!\*\*  
 Dis, quand soyons revenu(e)s?!\*\*  
 Dis, quand soyez revenu(e)s?!\*\*

*Dis, quand reviendras-tu ?*, Barbara, 1964

Rem. 1: ce verbe est un verbe interrogatif inversé, ce qui implique un certain nombre de formes improbables.

Rem. 2: ce verbe est à rapprocher du verbe *Barbarer*.

\* Comme pour tous les verbes interrogatifs inversés, les auteurs utilisent exclusivement le pronom *ce*, au détriment du pronom *ça*.

\*\* La présence d'un point d'interrogation à l'infinitif impose de le conserver à l'impératif.



# Les Phares

*C. Baudelaire*

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,  
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,  
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,  
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Où des anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays,

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix décoré seulement,  
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules  
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits  
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules  
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;

Colères de boxeur, impudences de faune,  
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,  
Grand coeur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,  
Puget, mélancolique empereur des forçats,

Watteau, ce carnaval où bien des coeurs illustres,  
Comme des papillons, errent en flamboyant,  
Décors frais et légers éclairés par des lustres  
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;

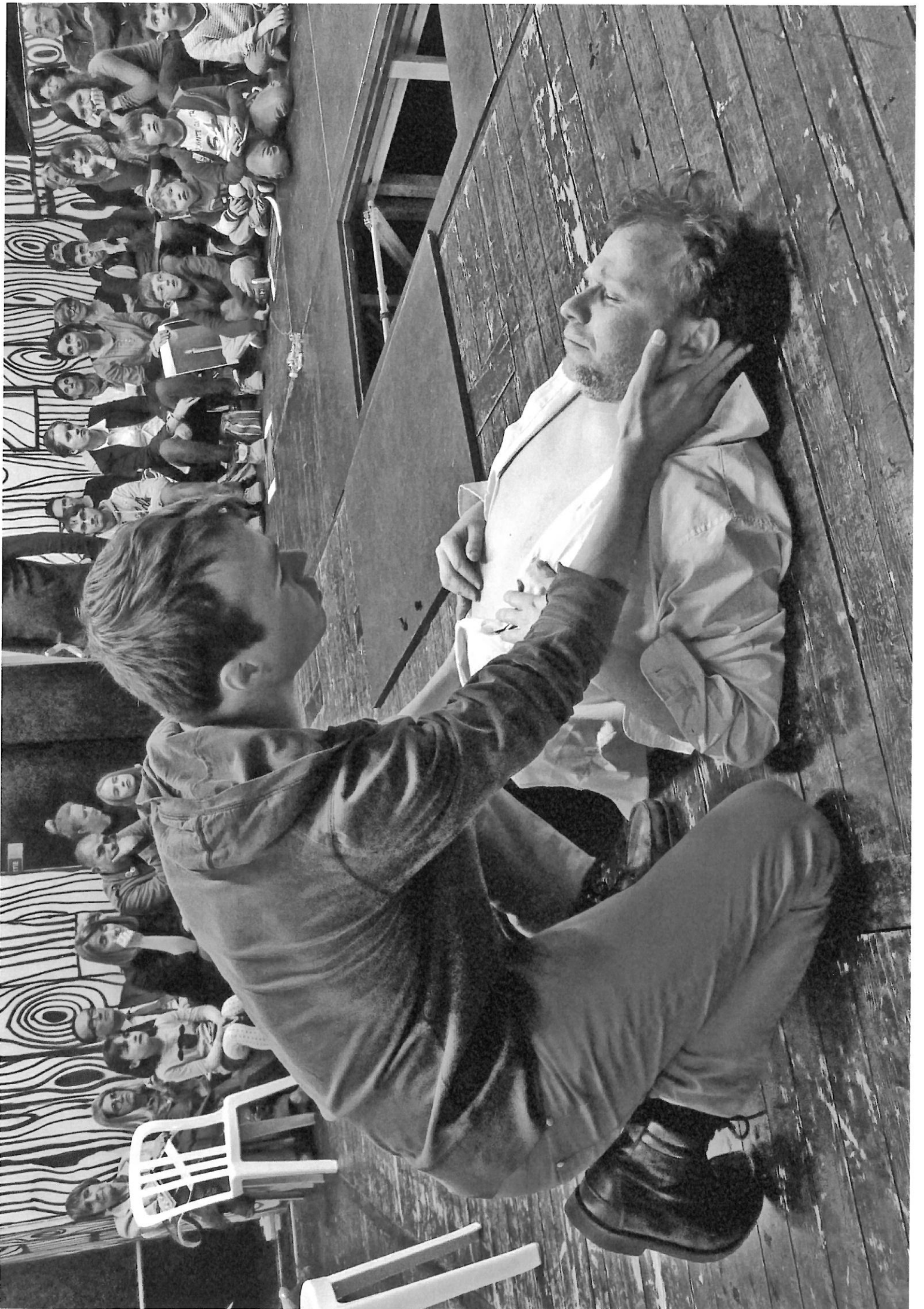
Goya, cauchemar plein de choses inconnues,  
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,  
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,  
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,  
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;  
C'est pour les coeurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;  
C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité !





P. P. PASIUNI, PYLADE

### ÉPISEDE 9

Forêt.

PYLADE

Et me voici ici, seul.

Seul avec un garçon descendu de la montagne

au pas de course, comme s'il allait à son premier bal

- fort, aimable, et joyeux même quand il apporte les nouvelles

de notre tragédie - et avec un vieillard

venu de la ville à petits pas,

ruminant la tragédie dans son cœur,

plein de pudeur.

Pourtant, l'enfant a la sagesse du vieillard,

et le vieillard doute comme un jeune homme...

Vous ne partez pas, vous deux ? Vous ne me laissez pas ?

LE GARÇON

Où devrions-nous aller ?

LE VIEUX

Je suis fatigué, je voudrais me reposer un peu, avant de décider...

PYLADE

Restez ici, tant que vous voulez, alors...

et laissez-vous interroger par mon regard.

Parce que votre présence ici ne signifie rien,

elle échappe à tout dessein, semble une faible trouvaille,

se joue de tout sens et contrevient - avec une délicatesse

humaine - à toutes les règles d'une histoire.

LE VIEUX

Donc nous sommes ici, mystérieusement, comme tu dis, pour te tenir un peu compagnie, ensuite, nous partirons...

PYLADE

Et vous irez où ?

LE GARÇON

J'ai ma maison, Pylade, avec ma mère, et mes petits frères... et lui aussi, il doit en avoir une, avec ses fils...

LE VIEUX

La vie est plus longue que nos rêves, c'est sûr.

PYLADE

Voilà, là-bas, à droite, les montagnes - où tout a commencé - noires dans l'azur. Mais elles sont encore hautes et nettes à l'horizon, comme des autels ; bientôt, quand on verra la lune, elles seront encore là, masses dures, hostiles et rêveuses. Et à gauche, il y a la ville, où on revient.

IL EST UNIQUE - à présent je le sais -, l'endroit où on naît et où on meurt.

Notre ville est là pour le dire. Quoi qu'on fasse, on recompose son unité,

parce que le monde de la conscience est UN.

Ceux qui défendent la ville

et ceux qui l'attaquent

font une seule et même chose. La miette

qu'est notre âme n'a jamais qu'un seul salut.

(Le garçon s'endort.)

Il dort...

LE VIEUX

Il est fatigué. Il a fait tant de chemin aujourd'hui, et tout en courant...

PYLADE

Il vaut mieux que je le couvre de mon manteau ;  
le soir descend...

Quelle grâce innocente ! Dans le sommeil qui lui colle  
les boucles sur le front, il paraît encore plus jeune.

Qui sait quel futur il a dans son cœur !

LE VIEUX

Nous ne le saurons jamais : et ça,  
c'est une question que lui ne se pose pas.

PYLADE

Penses-tu qu'il soit nécessaire  
que nous le lui apprenions ?

LE VIEUX

Nous le ferons même sans le vouloir.

PYLADE

Mais pourquoi troubler son innocence ?

LE VIEUX

Il paraît que nous avons lutté pour lui !

PYLADE

Et un autre a gagné...

LE VIEUX

Pourtant, dans son sommeil, tu ne vois pas ?  
il n'y a ni vaincus, ni vainqueurs,  
tout recommence à nouveau...

PYLADE

Et tout ce que j'ai fait - ma victoire,  
ma défaite -, tout est léger comme un rêve...

LE VIEUX

Tout est léger, sauf notre âme...

PYLADE

Moi, j'ai lutté comme un saint de la Raison.  
Mais Oreste a fait la même chose.  
Maintenant seulement je sais que la Raison  
était sa Divinité, non la mienne !

308

LE VIEUX

Et alors ?

PYLADE

Et alors maintenant je devrais me demander  
quelle est la nouveauté  
à la fin de toute mon histoire.

Je devrais me demander comment ça se fait,  
si c'était une tragédie,  
qu'elle ne se termine pas avec encore du sang.

Je devrais me demander quel sens cela peut avoir  
qu'une existence qui s'est tant vouée  
à chercher un peu de vérité  
puisse à présent se délayer  
dans une *incertitude pure et simple*.

C'est vrai :

tout ce qui ne finit pas finit selon la vérité.  
Mais je ne puis comprendre cette fin suspendue  
de mon histoire ; ni les nouveaux sentiments  
avec lesquels, bien ou mal, sans conclusion,  
je continue à vivre.

Pourtant je sens... que même si mon *incertitude pure et simple*  
voudrait prendre la forme d'un blasphème...  
même ce blasphème...

ne pourrait être que doux, élevé et raisonné !  
(*Le vieux s'endort.*)

Eh, je le sais, le son de mes mots

- litanie d'erreurs commises et admises -  
t'aide à te reposer, parce que c'est un son  
que la conscience émet

quand tout est fini, et qu'il n'y a plus rien à faire.  
Dors, ultime ami.

Parce que j'aurais peut-être de la pudeur à prononcer  
mon dernier hymne  
devant des gens comme toi.

309

Mais je dois oublier qu'il existe des bons, les innocents - sur lesquels, comme sur vous deux, maintenant, des aubes merveilleuses continueront à se lever. Le monde est coupable, et fausse la lumière de ces aubes.

*Entre Athéna.*

ATHÉNA

Tout finit donc en une élégie nocturne ?

PYLADE

Ah non, ce n'est pas vrai !

Dans ce coin retranché du monde c'est plutôt une protestation qui s'exprime (je l'aurais voulue violente mais elle sera douce).

ATHÉNA

Oh ! Et de quelle façon s'accomplit cette protestation ?

PYLADE

Dans le fait d'être ici, justement, dans ce coin du monde, où on n'a plus besoin d'être consolé.

ATHÉNA

Certes, mon ami, je dois tout à la vérité.

Par conséquent, je ne peux que te le confirmer :

toute heuristique est consolatrice, certes, et toutes mes inventions sont kitsch.

Mais il me reste la connaissance de cela (ainsi, celui qui en réalité est le rhétoriqueur, est le vaincu, c'est toi).

PYLADE

Mais pourtant je me suis libéré de toi, sache-le, au moment même où j'ai compris ceci :

TOI, LA RAISON. TU ES TOUJOURS ET SEULEMENT CONSOLATRICE.

ATHÉNA

Ça, moi, je ne l'ai jamais caché...

PYLADE

Oui, mais Oreste

310

(le sachant et feignant de ne pas le savoir) a construit là-dessus la stabilité de son monde.

ATHÉNA

Et tu ne penses pas que toute stabilité du monde se fonde toujours sur ma fonction qui est apparemment celle de comprendre, en réalité celle de consoler ?

PYLADE

Si.

ATHÉNA

Alors, que veux-tu faire ?

PYLADE

Etre en dehors de toi.

ATHÉNA

Ah, comme tu raisonnes doucement !

PYLADE

Aimer Electre !

Comme un saint, j'ai poursuivi une lumière qui me distrairait !

Et maintenant la voilà là, dans le corps.

ATHÉNA

Aimer Electre ? Rien d'autre qu'une contradiction.

PYLADE

Non, c'est quelque chose de bien pire qu'une contradiction, qu'une belle contradiction, lucide, consolante.

ATHÉNA

Parà tèn doxan : pas à ma lumière.

PYLADE

Aimer Electre !

Quelle chose que la nature refuse,

311

# Jamais adieu

Marceline Desbordes-Valmore

Ne t'en va pas, reste au rivage ;  
L'amour le veut, crois-en l'amour.  
La mort sépare tout un jour :  
Tu fais comme elle ; ah ! quel courage !

Vivre et mourir au même lieu,  
Dire : « Au revoir ! », jamais : « Adieu ! »

Quitter l'amour pour l'opulence !  
Que faire seul avec de l'or ?  
Si tu reviens, vivrai-je encor ?  
Entendras-tu dans mon silence ?

Vivre et mourir au même lieu,  
Dire : « Au revoir ! », jamais : « Adieu ! »

Leur diras-tu : « Je suis fidèle ! »  
Ils répondront : « Cris superflus,  
Elle repose, et n'entend plus.  
Le ciel du moins eut pitié d'elle ! »

Vivre et mourir au même lieu,  
Dire : « Au revoir ! », jamais : « Adieu ! »



~~pose des problèmes concernant le développement de la société de consommation transnationale à un conseil régional communiste, lequel, au moment même où elle résout ces problèmes, les accepte. Et en acceptant ces problèmes dans la pratique, qui est toujours une théorie encore non formulée, elle accepte aussi l'univers qui les pose : l'univers de la seconde et définitive révolution bourgeoise. Ce qu'une ville italienne est devenue – que cela soit bon ou mauvais – est ici accepté, assimilé, codifié. Au moment même où je suis, à la fois, une ville développée et communiste, non seulement je suis une ville où il n'y a pas d'alternative, mais une ville où il n'y a même pas d'altérité. Je préfigure donc l'Italie éventuelle du compromis historique, où, dans le meilleur des cas, c'est-à-dire dans le cas d'un pouvoir administratif communiste effectif, la population serait entièrement composée de petits bourgeois, les ouvriers ayant été anthropologiquement éliminés par la bourgeoisie... »~~

Mais, cher Gennariello, nous nous arrêtons plus longuement sur ce point lorsque je te parlerai des jeunes de ton âge, chez qui nous allons découvrir, en même temps qu'un embourgeoisement psychologique, des phénomènes de régression à cette sorte de barbarie qu'on a toujours considérée comme étant la culture populaire, et par conséquent des phénomènes d'une différenciation, par rapport à la norme, qui est historiquement inédite.

8 mai 1975

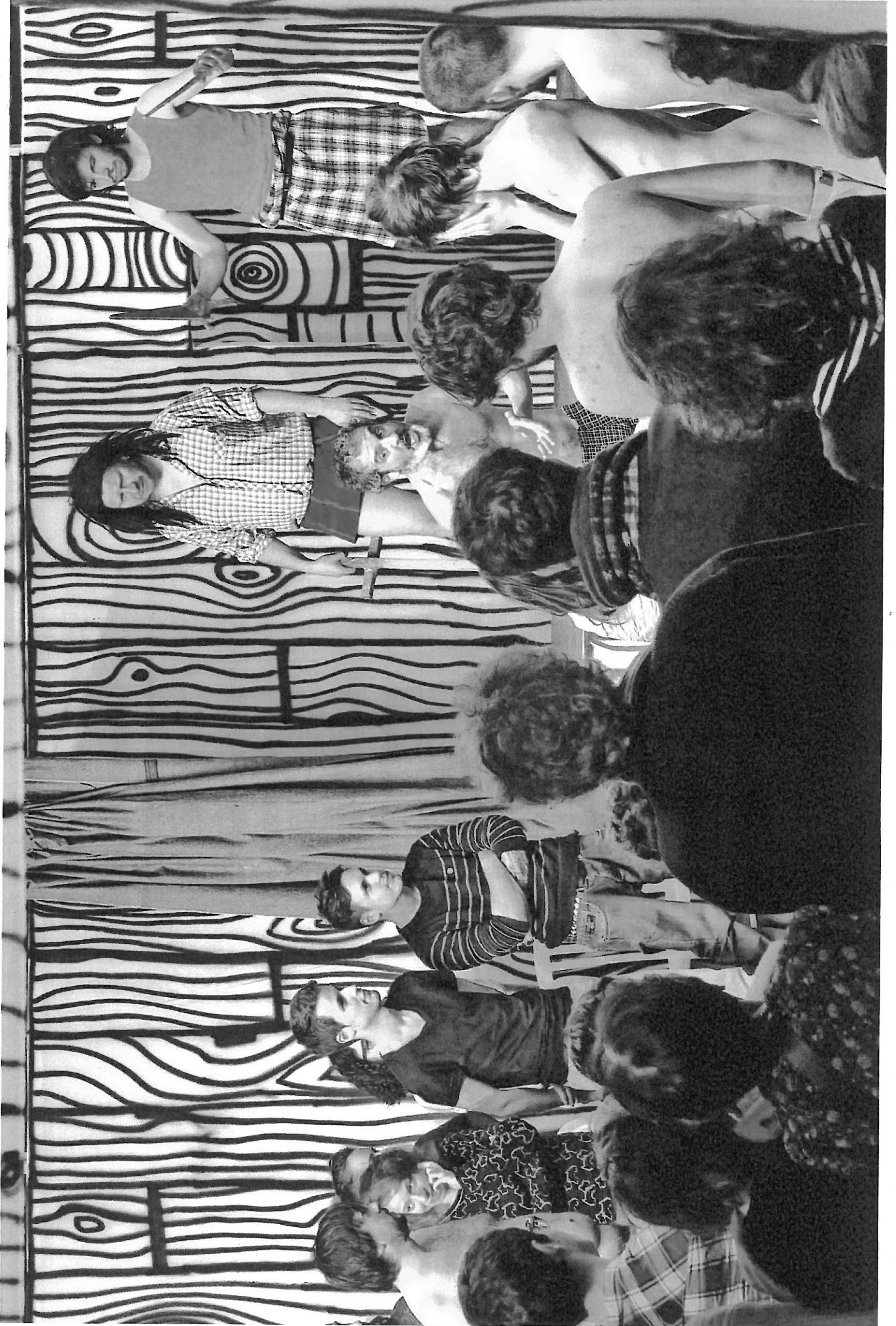
Les jeunes sont doublement conformistes

Nous commençons aujourd'hui la deuxième partie de notre traité. Après le langage pédagogique des choses, qui a eu une influence si grande et si définitive dans le processus qui t'a fait tel que tu es, passons au langage pédagogique des adolescents de ton âge, qui, à cette époque de ta vie (à quinze ans), sont tes éducateurs les plus importants. A tes yeux, ils privent de leur autorité aussi bien la famille que l'école. Ils transforment les pères et les maîtres en des ombres muettes et haletantes. Pour atteindre ce résultat, il ne leur faut pas un grand effort. Bien plus, ils n'en sont même pas conscients. Pour détruire la valeur de toute autre source d'éducation, il leur suffit simplement d'être là : d'être là tels qu'ils sont.

Ils ont dans leurs mains une arme très puissante : l'intimidation et le chantage – ce qui est vieux comme le monde. Chez les jeunes, le conformisme des adultes est déjà mûr, féroce, complet. Ils savent d'une manière très subtile comment faire souffrir les jeunes du même âge, et ils le font bien mieux que les adultes, parce que leur volonté de faire souffrir est gratuite : c'est une violence à



T.P. PASOLINI, LETTRES LUTHÉRIENNES



# La lumière jaillira

*Jacques Brel*

La lumière jaillira  
Claire et blanche un matin  
Brusquement devant moi  
Quelque part en chemin

La lumière jaillira  
Et la reconnaîtrai  
Pour l'avoir tant de fois  
Chaque jour espérée

La lumière jaillira  
Et de la voir si belle  
Je connaîtrai pourquoi  
J'avais tant besoin d'elle

La lumière jaillira  
Et nous nous marierons  
Pour n'être qu'un combat  
N'être qu'une chanson

La lumière jaillira  
Et je l'inviterai  
A venir sous mon toit  
Pour y tout transformer

La lumière jaillira  
Et déjà modifié  
Lui avouerai du doigt  
Les meubles du passé

La lumière jaillira  
Et j'aurai un palais  
Tout ne change-t-il pas  
Au soleil de juillet?

La lumière jaillira  
Et toute ma maison  
Assise au feu de bois  
Apprendra ses chansons

La lumière jaillira  
Parsemant mes silences  
De sourires de joie  
Qui meurent et recommencent

La lumière jaillira  
Qu'éternel voyageur  
Mon cœur en vain chercha  
Mais qui était en mon cœur

La lumière jaillira  
Reculant l'horizon  
La lumière jaillira  
Et portera ton nom

# When the music's over

## The Doors

Yeah, c'mon

When the music's over  
When the music's over, yeah  
When the music's over  
Turn out the lights  
Turn out the lights  
Turn out the lights, yeah

When the music's over  
When the music's over  
When the music's over  
Turn out the lights  
Turn out the lights  
Turn out the lights

For the music is your special friend  
Dance on fire as it intends  
Music is your only friend  
Until the end  
Until the end  
Until the end

Cancel my subscription to the  
Resurrection  
Send my credentials to the House of  
Detention  
I got some friends inside

The face in the mirror won't stop  
The girl in the window won't drop  
A feast of friends  
"Alive!" she cried  
Waitin' for me  
Outside!

Before I sink  
Into the big sleep  
I want to hear  
I want to hear  
The scream of the butterfly

Come back, baby  
Back into my arm  
We're gettin' tired of hangin' around  
Waitin' around with our heads to the ground

I hear a very gentle sound  
Very near yet very far  
Very soft, yeah, very clear  
Come today, come today

What have they done to the earth?  
What have they done to our fair sister?  
Ravaged and plundered and ripped her and bit  
her  
Stuck her with knives in the side of the dawn  
And tied her with fences and dragged her down

I hear a very gentle sound  
With your ear down to the ground  
We want the world and we want it...  
We want the world and we want it...  
Now  
Now?  
Now!

Persian night, babe  
See the light, babe  
Save us!  
Jesus!  
Save us!

So when the music's over  
When the music's over, yeah  
When the music's over  
Turn out the lights  
Turn out the lights  
Turn out the lights

Well the music is your special friend  
Dance on fire as it intends  
Music is your only friend  
Until the end  
Until the end  
Until the end!



l'état pur. Leur découverte de cette volonté est la découverte d'un droit. Ils y investissent toute leur vitalité intacte et aussi, bien sûr, leur innocence. Leur pression pédagogique sur toi ne connaît ni la persuasion, ni la compréhension; ni aucune forme de pitié ou d'humanité. C'est seulement au moment où tes camarades deviennent tes amis qu'ils découvrent sans doute la persuasion, la compréhension, la pitié, l'humanité; mais les amis ne sont tout au plus que quatre ou cinq. Les autres sont des loups, et ils t'utilisent comme un cobaye servant à expérimenter leur violence, et vis-à-vis duquel ils peuvent vérifier la validité de leur conformisme.

Leur conformisme est issu tel quel du monde des adultes. Le schéma est identique. Cependant, ils présentent toujours quelques caractères nouveaux par rapport aux adultes. Ils vivent dans leur existence concrète des valeurs nouvelles, différentes de celles que les adultes ont vécues et codifiées. C'est en cela que consiste leur force. C'est à travers ce quelque chose de nouveau que les jeunes, par leur manière d'être et de se comporter (puisqu'il s'agit d'un pur « vécu »), rendent vain le conformisme pédagogique des adultes et s'imposent comme les véritables maîtres réciproques. Leur « nouveauté » non dite ni même pensée mais uniquement vécue, puisqu'elle dépasse le monde des adultes, le conteste, même lorsqu'elle l'accepte totalement (ce qui arrive dans les sociétés répressives, voire fascistes). Tu te sens écrasé par cette « nouveauté », et cette « nouveauté » – que tu as peur de vivre imparfaitement, alors qu'à tes yeux tes camarades la vivent parfaitement – constitue le noyau de ton désir anxieux

d'apprendre. Les adultes (moi compris) ne peuvent te l'enseigner; c'est pourquoi, tout en écoutant les adultes et en mettant toute ta bonne volonté à assimiler le savoir des pères, tu as en fait dans ton cœur un seul désir qui te tourmente: partager cette nouveauté avec tes camarades, en l'apprenant par eux tous les jours d'une manière obsessionnelle. En somme, tes camarades sont les dépositaires et les porteurs de ces valeurs qui seules t'intéressent, même si elles ne sont que de très légères variantes, presque imperceptibles, des valeurs des pères.

Il y a toutefois des époques historiques, comme celle que nous vivons, où les jeunes croient savoir aussi quelles sont les nouvelles valeurs qu'ils vivent, ou bien ils croient savoir de quelle manière nouvelle ils vivent des valeurs déjà instituées. Dans ces époques, la force d'intimidation et de chantage des jeunes d'un même âge est encore plus violente. A l'intérieur du schéma du conformisme qu'ils ont puisé – comme à l'époque des hordes barbares – dans l'ordre social des pères, ils ajoutent une nouvelle dose de conformisme: celui de la révolte et de l'opposition.

Or, notre cas n'est pas celui d'une société explicitement répressive ou fasciste. Nous vivons, au moins nominativement, une époque de démocratie parlementaire, de bien-être et de tolérance. L'« en plus » que vivent les jeunes n'est donc pas un « en plus » fasciste, un « en plus » de dévouement à l'autorité. Ou du moins ce n'est pas seulement cela: il y a aussi un « en plus » de désobéissance, d'anarchie, ou de dévouement à la révolution ouvrière. A l'époque du fascisme, quand j'étais adolescent, mes camarades me donnaient quotidiennement des leçons non seu-

lement sur la manière d'être viril et vulgaire, mais aussi sur la manière d'être séditieusement loyal à l'égard de l'autorité fasciste. Aujourd'hui, tes camarades te donnent des leçons « répressives » non seulement de dévouement à l'autorité, de dévouement à l'autorité sous son aspect subversif (fasciste), mais aussi, et certainement surtout, d'esprit révolutionnaire, communiste ou extraparlementaire.

En même temps, ils te donnent tous, tous les jours, une terrible leçon sur la manière de se comporter et de penser dans une société de consommation.

Nous sommes, tu le vois bien, dans la fosse aux lions. Il y a une infinité de cas, toujours ambigus. Il n'est pas facile de t'aider dans la lutte que tu mènes - toi qui est complexe et faible - contre tous les autres, qui sont forts parce que individuellement ce sont des champions de la majorité. Mais je tâcherai justement de t'aider, même si le chemin que je t'indiquerai est plus difficile. Naturellement nous devrons nous arrêter longuement sur ce chapitre qui concerne les jeunes de ton âge, et chercher à mettre de l'ordre dans l'enchevêtrement qu'ils forment pourtant autour de toi, et d'où tu déduis cependant une unique manière d'être, qui est extrêmement évidente.

15 mai 1975.

Ils sont vivants,  
mais ils devraient être morts

~~Je vais énumérer sommairement les types de jeunes de ton âge que je décrirai dans cette section de notre « Traité pédagogique » : c'est une liste incomplète (mais si nécessaire, nous la mettrons à jour chaque fois que cela nous paraîtra opportun). Je te décrirai d'abord les jeunes qu'on peut appeler approximativement « obéissants » (et s'ils prennent parfois des attitudes de contestataires, de révoltés, d'extrémistes, etc., cela n'a aucune importance, de même que n'ont aucune importance leurs cheveux longs, désordrés mais figés dans les coiffures ridicules et un peu dégoûtantes qui caractérisent une initiation totalement conformiste). Je te décrirai ensuite les jeunes qu'on peut appeler approximativement « désobéissants », c'est-à-dire les quelques véritables extrémistes survivants, les inadaptés les déviant et enfin les « cultivés », très rares.~~

~~La liste des types du premier groupe, par où nous allons commencer, est à peu près la suivante : les « destinés à être morts », les « sportifs », les « futurs cadres dirigeants », les « communistes orthodoxes », les « refoulés non névrosés », les « voyous », les « fascistes », les « catholiques acti-~~



~~manité dépend de sa croissance démographique. Si tous les « fils » sentent donc que leur naissance n'est pas bérme (ce qui les rend ensuite si tristes et malheureux pendant toute leur enfance et leur jeunesse), ceux qui, de plus, ont été « attachés » à la mort innocente de l'enfance, ressentent encore plus violemment leur culpabilité d'être au monde, de prétendre à être nourris et soignés.~~

~~Il y a quelques années, on a eu plus ou moins l'illusion - l'une des nombreuses et stupides illusions d'il y a quelques années - que la « race » humaine, grâce justement à la science médicale et à une meilleure nutrition, allait en s'améliorer : que les enfants étaient plus forts, plus grands, etc. L'illusion fut brève. La nouvelle génération est infiniment plus faible, laide, triste, pâle, malade que toutes les générations précédentes dont on se souviendra. Les causes de cela sont nombreuses (et je tâcherai de les analyser toutes, au cours de nos leçons) : l'une d'elles est la présence, parmi les jeunes, de ceux qui auraient dû mourir. Ils sont nombreux : dans certains cas (le Sud et les classes pauvres) le pourcentage est très élevé. Ils sont tous soit déprimés, soit agressifs, cela toujours d'une manière pénible ou désagréable. Rien ne peut effacer l'ombre qu'une anormalité mystérieuse jette sur leur vie.~~

Le 22 mai 1975.

Nous sommes beaux,  
alors enlaidissons-nous

S'il est vrai, comme j'en ai fait l'hypothèse, que dans la catégorie des jeunes « obéissants » de ton âge se trouvent, à la première place, « ceux qui étaient destinés à mourir », c'est-à-dire ceux que la science médicale a sauvés de la « mortalité infantile » et qui sont des « survivants », quelle est donc leur fonction pédagogique à ton égard ? Que t'enseignent-ils simplement par leur existence et leur comportement ?

Leur caractéristique première, te disais-je, est le sentiment inconscient que leur venue au monde a été particulièrement indésirée : qu'ils sont « à charge » et « en plus ». Cela ne peut qu'augmenter immensément leur désir anxieux de normalité, leur adhésion totale et sans réserve à la horde. leur volonté de ne pas apparaître non seulement différents, mais même légèrement distincts.

Donc, ce qu'ils t'apprennent avant tout, c'est à vivre le conformisme d'une façon agressive - ce que, nous le verrons, t'enseignent presque toutes les catégories des jeunes « obéissants » de ton âge. Nous l'analyserons mieux en avançant dans notre discours. Je voudrais par contre m'ar-



réter sur trois points privilégiés de leur enseignement pragmatique (et donc si facilement assimilable).

Ils t'enseignent en premier lieu le renoncement. Un renoncement qui est rendu absolu, habituel, quotidien par le manque de vitalité, qui chez eux est une donnée réelle, physique, mais qui chez d'autres (par exemple chez toi) peut être une tentation. Ils devaient mourir, ou plus exactement, dans d'autres circonstances sociales, ils seraient sûrement morts. Ils doivent instinctivement réduire au minimum leur effort pour vivre : ce qui, en termes sociaux, signifie justement renoncer. Il est vrai, comme le dit un de mes amis de Chia, un jeune garçon qui se rappelle les proverbes des vieux, que « le monde est aux malins et les couillons en profitent ». C'est une des vérités les plus vraies que mes oreilles aient jamais entendues. Cependant moi, vieux bourgeois rationaliste et idéaliste, c'est-à-dire « malin », je continue toujours à détester de toutes mes forces l'esprit de renoncement. Qui est d'ailleurs désir d'intégration et *qualunquismo* ! Toi, ne crains pas d'être ridicule : ne renonce à rien. Laisse les couillons profiter du monde, et puis, après, tu pourras, comme moi, envier leur bonheur, douloureusement, toute ta vie.

La deuxième chose que les « destinés à mourir » t'enseignent, c'est une certaine tendance obligatoire au malheur. Tous les jeunes d'aujourd'hui, du même âge que toi, sont coupables de malheur, ce qui est impardonnable. A ce qu'il semble, il n'y a plus de couillons sauf à Naples ou à Chia.

1. Mouvement social et politique formé pendant l'après-guerre sous la direction de Guglielmo Giannini, comparable au poujadisme (Ndt).

Tout le monde est malin, et par conséquent tout le monde a sa bonne tête de malheureux. Être malin est le premier commandement du pouvoir de la société de consommation (dans l'univers mental et comportemental de laquelle tu es né, mon pauvre Gennariello) : être malin pour être heureux (hédonisme du consommateur). Résultat : le bonheur est entièrement et totalement faux, alors que se répand de plus en plus un malheur immédiat.

Mais tu dois savoir, Gennariello, que contrairement à ce que dit ce proverbe sublime de Chia, il existe aussi un bonheur des malins. Le proverbe de Chia dit en effet que « le monde est aux malins », en faisant allusion décidément à la possession, au pouvoir. Mais il faut alors ajouter qu'il n'y a pas seulement la possession du monde par les maîtres, mais aussi une possession du monde par les intellectuels, et que cette possession est réelle, comme d'ailleurs celle par les couillons. Il ne s'agit que d'un niveau culturel différent. C'est la maîtrise culturelle du monde qui donne du bonheur.

Ne te laisse pas tenter par les champions du malheur, de la hargne stupide, du sérieux joint à l'ignorance. Sois joyeux.

La troisième chose que t'enseignent les « destinés à mourir », c'est la rhétorique de la laideur. Je m'explique. Depuis quelques années les jeunes, les très jeunes font tout ce qu'ils peuvent pour apparaître laids. Ils s'arrangent d'une manière horrible. Ils ne sont pas satisfaits tant qu'ils ne sont pas tout à fait déguisés ou enlaidis. Ils ont honte de leurs cheveux bouclés, honte de l'éclat rose ou brun de leurs joues, de la lumière de leurs yeux, qui est due préci-



sément à la candeur de la jeunesse, ils ont honte de la beauté de leurs corps. Ceux qui triomphent dans toute cette folie, ce sont justement les laids, qui sont devenus les champions de la mode et du comportement. Les « destinés à être morts » ne sont certes pas rayonnants de jeunesse : et voilà qu'ils t'apprennent à ne pas rayonner. Mais toi, Gennariello, rayonne.

J'ai un peu sévi contre ces « destinés à être morts », au risque d'apparaître un peu lâche et raciste, c'est-à-dire de créer une catégorie de personnes à désigner pour la réprobation générale. Ce n'est pas cela. Parmi les « destinés à être morts » il y a des êtres aussi adorables que toi, qui est si manifestement destiné à la vie. Si j'ai polémique avec une violence toute particulière contre les enseignements que te donnent les « destinés à être morts », c'est parce que j'ai pris cette catégorie pour symbole de la moyenne. Car la moyenne t'enseigne justement ces mêmes choses, et sans cette part de désespoir qui les corrige, qui les justifie, qui les humanise.

29 mai 1975.



## De nos jours, les Saintes Vierges ne pleurent plus

~~Je me souviens toujours avec un plaisir intime, presque poignant, des matinées d'école où mes professeurs, au lieu de faire cours, se laissaient prendre par je ne sais quelle paresse et quelle liberté, et nous parlaient d'autre chose. C'étaient, au moins dans mon souvenir, des matinées comme celles-ci, en mai ou en juin, quand l'année scolaire touchait à sa fin. Il y avait ce soleil immobile, immense et doux, le soleil des poèmes où Sandro Penna parle de l'été...~~

~~Eh bien, Gennariello, aujourd'hui c'est justement l'une de ces matinées où les professeurs n'ont pas envie de faire cours, et parlent d'autre chose.~~

~~En plus de cela, nous sommes « sous » les élections, et c'est plus que naturel.~~

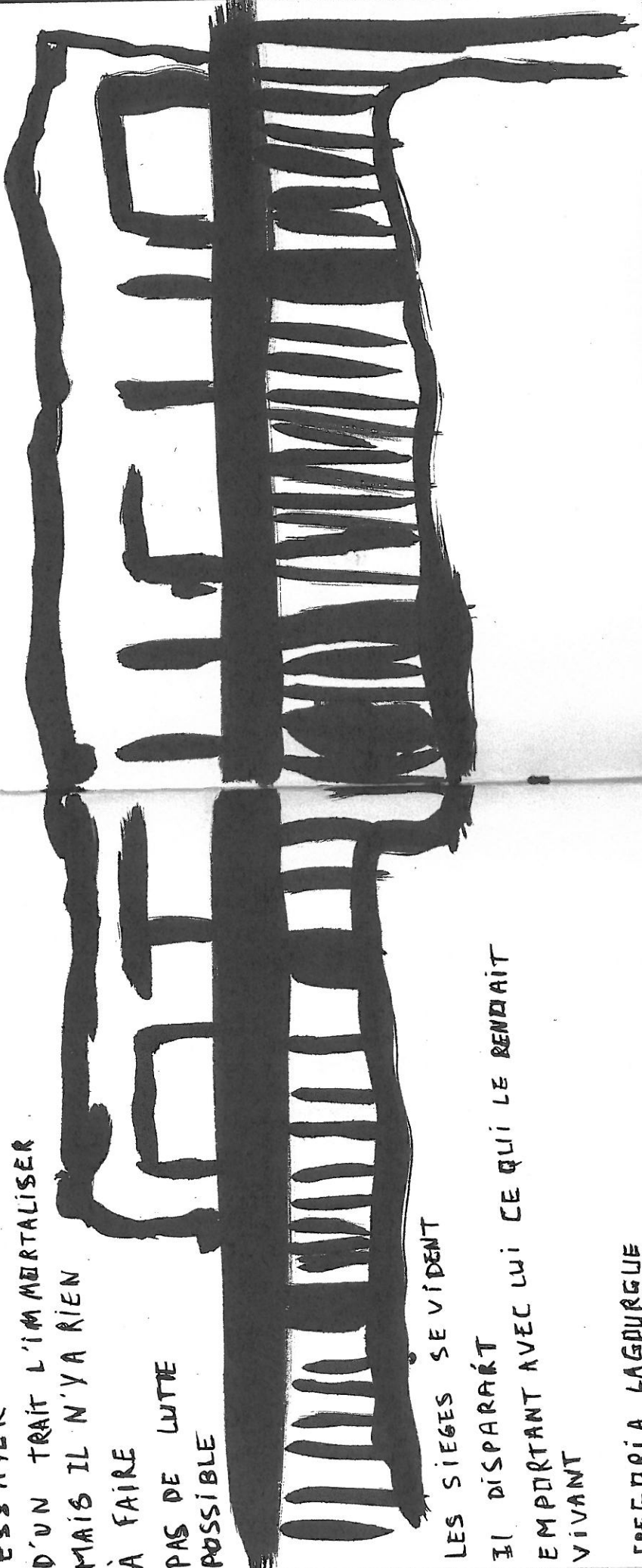
~~Les choses qu'il y a à dire sont très dures, bien qu'en matière de pédagogie je ne puisse qu'utiliser un langage paisible. Il s'agit de ceci : jusqu'à il y a une dizaine d'années, « sous » les élections les statues de la Sainte Vierge pleuraient, et aujourd'hui on enlève de hauts magistrats. Il y a un problème est le suivant : quel lien y a-t-il entre ces deux~~





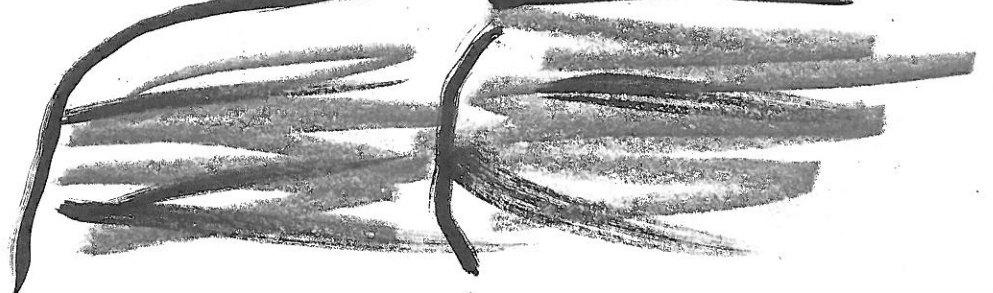
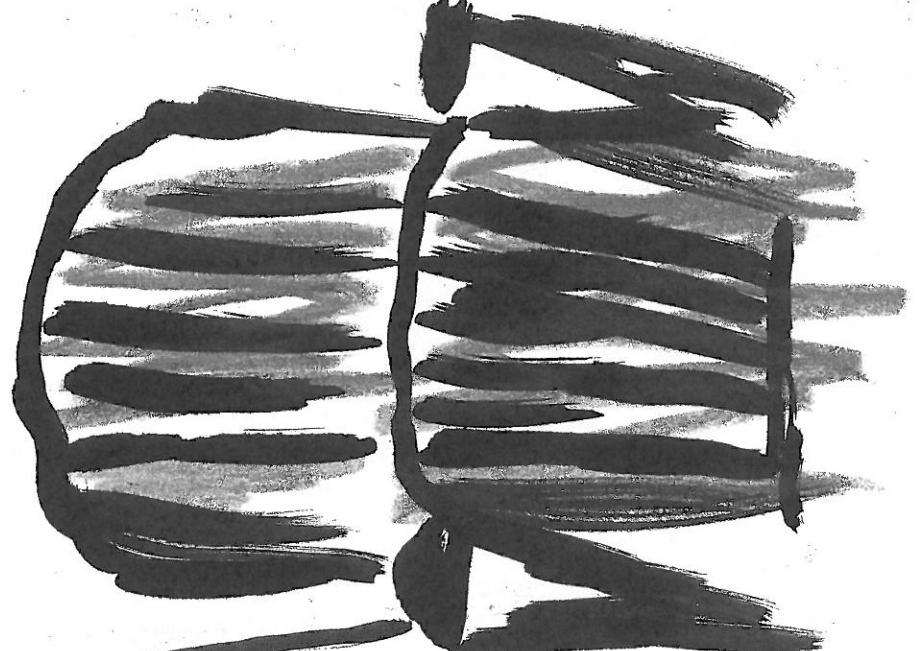
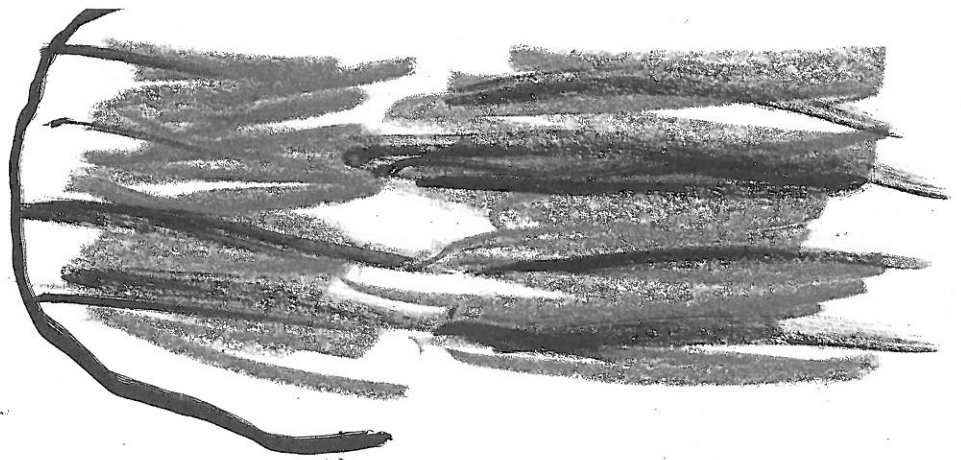
DESSINER DTHELLO ALORS QU'IL FINIT  
LE CAPTURER  
ESSAYER

D'UN TRAIT L'IMMORTALISER  
MAIS IL N'Y A RIEN  
À FAIRE  
PAS DE LUTTE  
POSSIBLE

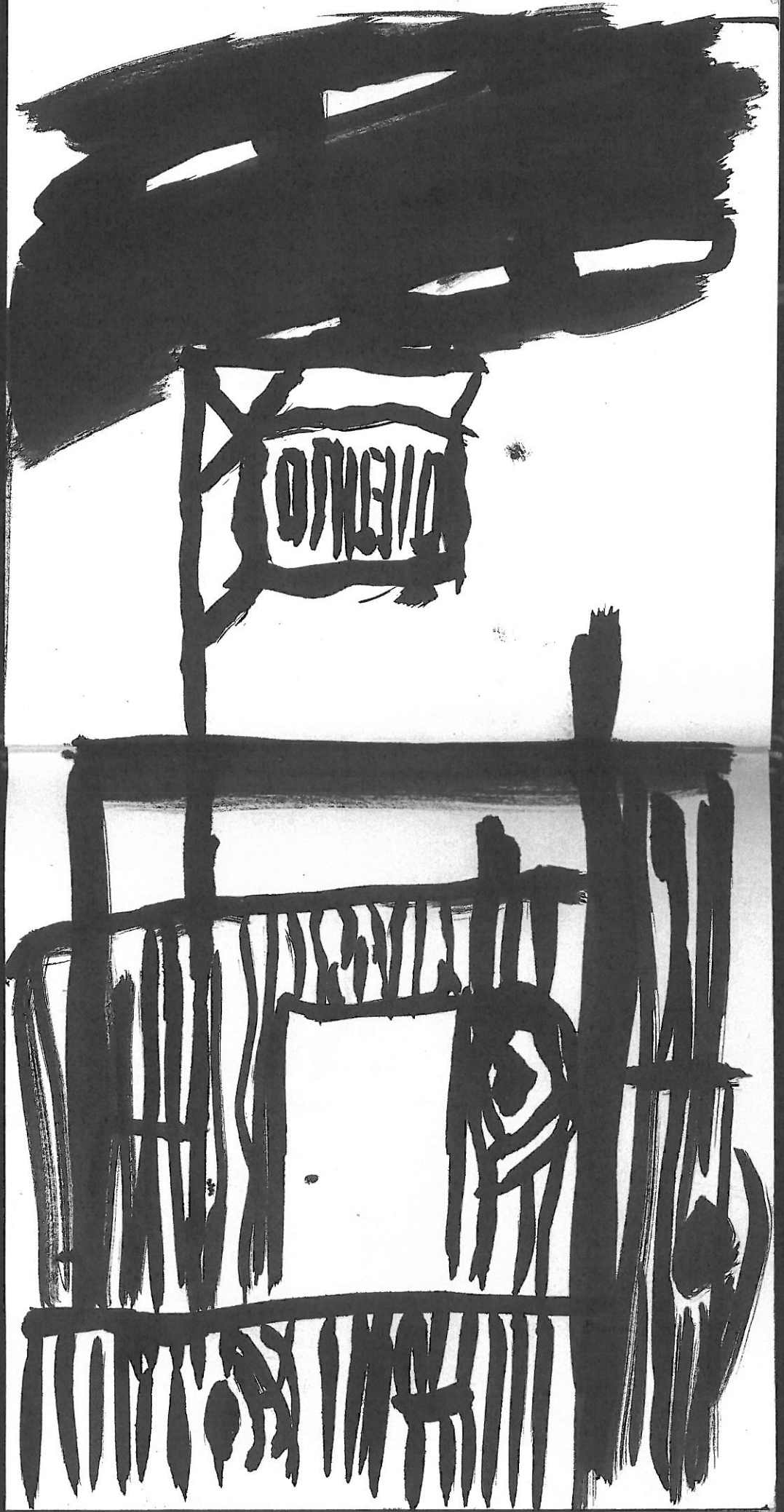


LES SIEGES SE VIDENT  
IL DISPARAIT  
EMPORTANT AVEC LUI CE QUI LE RENDAIT  
VIVANT

GREGORIA LAGOURGUE









# Tribune n°11 du 21 mars 2014

## King Lear, ou Mesure pour mesure

### Avec Geneviève Lheureux

Université Jean Moulin - Lyon 3

Il ne subsiste aucun témoignage direct de la réaction des contemporains de Shakespeare à *La tragédie du roi Lear* ; en revanche, il semble que dès la fin du dix-septième siècle, les éditeurs ou commentateurs aient souligné le caractère démesuré, excessif, parfois même outrancier<sup>1</sup> de l'œuvre. En 1681, Nahum Tate qualifie d'« extravagante » [1681 : 25] la folie réelle de Lear et celle feinte d'Edgar dans la dédicace de sa version remaniée de la pièce, qui comme le rappelle Maynard Mack [1965 : 55] servit de texte de référence pour la plupart des mises en scène du *Roi Lear* jusqu'en 1838, date à laquelle Macready donna l'original au théâtre de Covent Garden. Quoique considérée comme très inférieure, voire dénaturée, la version souvent mélodramatique de Tate dut sans doute en partie sa popularité au sentiment largement partagé que la pièce de Shakespeare n'était pas faite pour la scène, précisément du fait de ses excès. Samuel Johnson par exemple, décrit la mutilation de Gloucester comme « an act too horrid to be endured in dramatic exhibition » [1765 : 28]. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Charles Lamb est tout aussi catégorique : « The *Lear* of Shakespeare cannot be acted » [1810-1811 : 44], opinion qui semble encore prévaloir cent cinquante ans plus tard puisque selon Bradley, la pièce va au-delà des limites de l'espace théâtral – « *King Lear* is too huge for the stage » [1957 : 83]. Les metteurs en scène du vingtième siècle sont passés outre ces jugements, mais la critique récente insiste toujours sur la dimension « colossale » de l'œuvre, pour reprendre une expression de Foakes [1997 : 1] dont la préface s'ouvre sur ces lignes :

<sup>1</sup> Pour A.W. Schlegel, célèbre traducteur allemand des œuvres de Shakespeare, la folie prive Lear de toutes ses capacités mentales, hormis celle de souffrir au-delà de toute limite : « all that now remains to him of life is the capability of loving and suffering beyond measure » [1811 : 30-31]. Le sort de Lear et celui de Gloucester se conjuguent pour conférer à la pièce une dimension cosmique : « the picture becomes gigantic, and fills us with such alarm as we should entertain at the idea that the heavenly bodies might one day fall from their appointed orbits » [1811 : 32]. S.T. Coleridge décrit quant à lui comme « outrageous » [1811-1812 : 36] les personnages de Coneril et Regan.

*King Lear* stands like a colossus at the centre of Shakespeare's achievement as the grandest effort of his imagination. In its social range it encompasses a whole society, from king to beggar, and invites us to move in our imagination between a royal palace and a hovel on a bare heath.

Tragédie de la démesure, *Lear* place pourtant au centre de son intrigue la question de la mesure. Dans la première scène de l'acte I, le roi prétend en effet quantifier l'amour que lui portent ses filles et ce, afin d'attribuer à chacune une part à la mesure de ses sentiments. Vouloir mesurer l'incommensurable est à l'évidence une entreprise paradoxale ; elle semble pourtant constituer la dynamique même de la pièce. Lear renonce ainsi au système successoral le plus répandu en Angleterre pour fonder la partition du royaume sur un concept en apparence parfaitement équitable – donner mesure pour mesure, procédé dont Cordelia révélera cependant les limites. Ce point fera l'objet d'une première partie. La décision initiale de Lear présuppose entre parents et enfants l'existence d'obligations réciproques, auxquelles il ajoute des dispositions contractuelles : Coneril et Regan lui offriront tour à tour l'hospitalité, ainsi qu'à ses cent chevaliers. Or, les deux sœurs, en rompant l'engagement auquel elles ont souscrit, précipitent un processus de désintégration qui conduit en particulier Lear à confondre autorité et pouvoir, comme j'essaierai de le montrer dans un deuxième temps. Mais la fragmentation progressive du personnage principal n'est pas seulement la conséquence de son erreur tragique, elle semble aussi renvoyer à la forme de la pièce. *Le Roi Lear* apparaît en effet comme une mosaïque qui condense en une seule œuvre des thèmes auxquels Shakespeare consacre une pièce tout entière dans le reste du corpus. Ces collages ou juxtapositions constituent pourtant un tout extrêmement cohérent. J'aborderai cette dernière contradiction dans une troisième partie, évidemment non exhaustive, à travers l'étude de quelques exemples.

Comme le rappelle Ronald W. Cooley [2008 : 329] dans son article « Kent and *King Lear* », les questions de succession ne cessèrent d'être débattues, tout au long des seizième et dix-septième siècles. C. J. Sisson [1962 : 229-233], dans « Justice in *King Lear* », fournit deux exemples qui permettent d'illustrer son propos. Il cite le cas de Ralph Hansby, gentilhomme de la région du Yorkshire, qui divisa ses biens au profit de ses trois filles et comme Lear, fut confronté à l'ingratitude des deux aînées. Sir William Allen, maire de Londres sous le règne d'Elizabeth, désira vers la fin de sa vie se défaire de son patrimoine, qu'il partagea lui aussi entre ses trois filles, à la condition qu'il serait accueilli tour à tour chez chacune d'entre elles. Très vite, elles manifestèrent du mépris pour ce qu'elles considéraient comme ses radotages, l'accusèrent de maltraiter leurs domestiques et rechignèrent à lui fournir de quoi se chauffer en quantité suffisante. L'affaire fut portée devant la cour de la Chancellerie en 1588 et ne fut résolue qu'au bout de plusieurs mois. Sisson suggère que *The True Chronicle History of King Lear*, l'une des sources de Shakespeare, qui remonte au début des années



1590, profita peut-être de la notoriété de ce procès. Les faits n'étaient évidemment plus d'actualité en 1606, mais peut-on penser que Shakespeare s'inspira malgré tout des déboires de William Allen ? Peu importe. En revanche, il paraît significatif que certains de ses contemporains aient tenté de trouver des solutions de remplacement au système de primogéniture qui prévalait à l'époque en Angleterre. Il semble en effet que la première scène du *Roi Lear* examine successivement différentes réponses au problème de la transmission du patrimoine.

Shakespeare avait déjà abordé cette question, à travers une critique des conséquences possibles de la primogéniture, dans *As You Like It*. Au début de la pièce, Orlando, le cadet, reproche à Oliver, son aîné, de le maintenir dans un état de servitude en des termes qui rappellent parfois le monologue d'Edmund à la scène ii. « The courtesy of nations allows you my better, in that you are the first-born » [AYLL I. i. 45-47] fait écho à « the curiosity of nations » [I. ii. 4]. La règle de la primogéniture attribue au premier-né des héritiers mâles l'intégralité de l'héritage, afin bien sûr d'en préserver l'intégrité. Les préférences des légataires n'ont aucune place dans ce système, qui ne tient compte que de critères objectifs : le sexe et l'ordre de naissance. Gloucester, dans notre pièce, semble vouloir se conformer à cet usage. Il affirme éprouver les mêmes sentiments à l'égard de ses deux fils :

Gloucester: But I have a son, sir, by order of law, some year elder than this, who yet is no dearer in my account. [I. i. 18-19]

Son impartialité semble incontestable puisqu'elle est confirmée par Edmund à la scène suivante :

Edmund: Our father's love is to the bastard Edmund  
As to the legitimate. [I. ii. 17-18]

Néanmoins, en vertu du droit coutumier, seul Edgar pourra hériter :

Edmund: Thou, Nature, art my goddess; to thy law  
My services are bound. Wherefore should I  
Stand in the plague of custom, and permit  
The curiosity of nations to deprive me?  
For that I am some twelve or fourteen moonshines  
Lag of a brother? [I. ii. 1-6]

Edmund oppose ici une loi naturelle universelle, qui reconnaît en tout enfant le lien qui l'unit à ses parents en lui accordant une part de l'héritage, à des dispositions légales particulières qui nient cette relation pour tous les puînés. La situation est certes rendue plus complexe par l'illegimité d'Edmund, mais son discours met en évidence l'une des failles inhérentes au principe de primogéniture, qui peut en partie expliquer l'attachement des habitants du Kent au « gavelkind ». Il s'agit d'un dispositif qui remontait à une époque antérieure à la conquête normande et qui permettait, dans certaines conditions, de partager l'héritage entre les descendants, de sorte que le comté avait pour surnom le « paradis des cadets » [2008 : 329].

Comme le remarque Cooley [2008 : 328], il peut paraître étrange, voire contre-nature, que le personnage de Kent se fasse l'ardent défenseur du système de primogéniture dans la pièce. Mais son nom suffisait sans doute à suggérer dans l'esprit des spectateurs jacobéens une alternative aux règles en vigueur partout ailleurs en Angleterre.

Or, c'est bien cela que semble chercher Lear en divisant le royaume entre ses enfants. Restent à déterminer les critères qui régiront ce partage. Le dialogue liminaire entre Gloucester et Kent suggère dans un premier temps que Lear éprouve une préférence pour l'un de ses deux gendres.

Kent: I thought the King had more affected the Duke of Albany than Cornwall. [I. i. 1-2]

Mais il apparaît aussitôt que cette prédilection n'a pas influencé la distribution des terres ; en d'autres termes, que Lear s'est laissé guider par sa raison plutôt que par ses sentiments :

Gloucester: It did always seem so to us; but now, in the division of the kingdom, it appears not which of the dukes he values most, for qualities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety. [I. i. 3-6]

Les textes du Quarto et du Folio proposent deux versions légèrement différentes de ce passage. Kenneth Muir dans son édition de 1972 suit le Quarto avec « equalities are so weighed » [I. i. 5], qui suggère que le royaume a été divisé en deux moitiés de valeur absolument équivalente. Foakes, quant à lui, semble plutôt insister sur le mérite respectif d'Albany et de Cornwall en reprenant le terme du Folio. Les deux personnages ont hérité de parts rigoureusement égales car ils sont de condition identique. Lear semble ici privilégier un critère objectif, qui lui évite de céder à la tentation de l'arbitraire.

Le roi cependant ne s'en tient pas à cette première solution. Il exige au moment d'abdiquer que ses filles s'affrontent pour remporter une part à la mesure de l'amour qu'elles lui témoignent. Il semble ainsi renoncer à trancher en faveur des diverses options qui lui sont offertes (diviser le royaume en trois parts d'égal valeur et se conformer ainsi aux usages du droit coutumier, comme le rappelle Charles Spinoso<sup>2</sup> [1995 : 160], ou privilégier l'une de ses filles aux dépens des deux autres ou au contraire léser l'une de ses filles au profit de ses sœurs) pour se cantonner à un rôle d'arbitre, en laissant à ses enfants la charge de la preuve. Ce procédé a l'avantage de suggérer de la part de Lear une parfaite impartialité, en dépit

<sup>2</sup> First by dividing his kingdom into three, Lear is following not royal custom, but simple common-law custom. Under the scheme of primogeniture as practised in England, when a man's heirs were solely daughters, they took equal portion of his state as co-parceners. This common-law scheme sways the thinking of everyone in the play since no character doubts that this tripartite division [...] makes sense.



de sa préférence clairement exprimée pour Cordelia : « our joy » [I. i. 82] ; « I loved her most » [I. i. 124]. Toutefois, malgré cette neutralité affichée, le roi semble déterminé dès le départ à utiliser deux poids, deux mesures :

Lear: [...] what can you say to draw

A third more opulent than your sisters? [I. i. 85-86]

Mais la scène ne se déroule pas selon ses plans car Cordelia, dans sa réponse, renvoie le roi à son critère d'évaluation initial : elle l'aime mesure pour mesure, c'est-à-dire à la mesure des obligations que lui confère son devoir filial,

Cordelia: [...] I love your majesty

According to my bond, no more no less. [I. i. 92-93]

obligations dont la nature est explicitée plus loin :

Cordelia: You have begot me, bred me, loved me. I

Return these duties back as are right fit,

Obeys you, love you and most honour you. [I. i. 96-98]

L'adjectif « fit » suggère une juste réciprocité dans les rapports parents-enfants, mais implique aussi que ces liens obéissent à une norme sociale qui en fixe les limites. Les devoirs de chacun sont établis d'avance et le comportement des enfants constitue une réponse proportionnée à la protection que leur ont assurée leurs parents. Une telle conception s'oppose bien sûr aux sentiments démesurés que professent Goneril et Regan à l'égard de Lear :

Goneril: Beyond all manner of so much I love you. [I. i. 61]

Regan: I find she names my very deed of love

Only she comes too short. [I. i. 71-72]

Cordelia pousse le raisonnement jusqu'à l'absurde pour dénoncer ces protestations hyperboliques :

Cordelia: Why have my sisters husbands, if they say

They love you all? Haply when I shall wed,

That lord whose hand must take my plight shall carry

Half my love with him, half my care and duty.

Sure I shall never marry like my sisters

To love my father all. [I. i. 99-104]

Son discours, qui suggère que l'on peut quantifier avec précision l'amour que l'on porte à autrui, le diviser par moitié, met Lear face à son désir contradictoire : être aimé jusqu'à la mesure, tout en étant capable de jauger cet amour assez rigoureusement pour qu'il puisse lui servir à mesurer équitablement la portion du royaume qui s'y rapporte. Du reste, malgré l'amour infini qu'elles prétendent éprouver, Goneril et Regan recevront une moitié, c'est-à-dire une portion bien finie du royaume. A l'inverse, Cordelia qui exprime un amour mesuré n'obtiendra rien en retour. L'attitude du roi

de France qui donne, lui, sans mesure, donne tout pour rien (Thy dowerless daughter, King, thrown to my chance / Is queen of us, of ours and our fair France, I. i. 258-259) sert évidemment à mettre en perspective celle de Lear.

La première scène de l'acte I semble ainsi mettre en balance deux méthodes de transmission du patrimoine : l'une, conventionnelle et largement majoritaire en Angleterre ; l'autre, imaginée par le roi, en apparence plus naturelle mais qui conduit cependant à une situation contraire puisqu'elle place Lear dans une position de dépendance vis-à-vis de ses filles et inverse ainsi les générations, comme le souligne le Fou, à la scène iv de l'acte I : « thou mad'st thy daughters thy mothers » [I. iv. 163-164]. Du reste, ce n'est pas seulement la chronologie qui est bouleversée. Dans tous les domaines, la réalité s'exprime sur le mode du paradoxe : Kent, banni du royaume, désigne l'Angleterre comme lieu de l'exil : « Freedom lives hence and banishment is here » [I. i. 182] ; pour le roi de France, c'est la pauvreté de Cordelia qui fait sa richesse : « Fairest Cordelia, that art most rich being poor, / Most choice forsaken and most loved despised » [I. i. 252-53]. La subversion d'un ordre perçu comme naturel est souvent, dans le théâtre shakespearien, le signe ou la conséquence d'une transgression, or c'est bien ce dont Lear s'est rendu coupable dans cette première scène. En effet, en partageant à son gré le royaume, il dispose d'un bien qui ne lui appartient pas en propre, dont il n'est que le dépositaire.

Dans son article « The Theatre of Punishment », Leonard Tenenhouse [1986 : 61-62] montre comment Shakespeare a adapté *The True Chronicle History of King Lear* pour transformer une pièce historique élisabéthaine en tragédie jacobéenne<sup>3</sup> :

Shakespeare's most telling revision of Elizabethan materials has to do with the division of the kingdom and the events that unfold as a consequence, for it is with this that he raises the whole issue of what the monarchy is. In King Lear the crown is merely property: it can be divided, willed, used as surety for a loan, and – as the play takes pains to demonstrate – treated as dowry to be divided equally among the three daughters for their jointure. As property, it could be subjected to laws governing the distribution of property or even be seized by force. [...] By way of contrast, Shakespeare's Jacobean version of the story interrogates the very notion of the Crown as a corporate essence in perpetuity. His Lear thus poses a threat to legitimate authority that had never been at issue before. Out of this historically later contest between the King's two bodies, a Jacobean thematics can be said to emerge. The metaphysics of the Crown itself is called into question so that it may be displaced onto the state as a ubiquitous presence which

<sup>3</sup> Tenenhouse semble ici impliquer que la question des deux corps du roi constitue une thématique exclusivement jacobéenne. Jacques Ier aborda certes le sujet à plusieurs reprises, mais avant même son accession à la couronne, Shakespeare avait en partie consacré l'une de ses tragédies à ce problème. Selon certains témoignages de ses contemporains, Elisabeth se serait du reste reconnue dans le personnage de Richard II.

exists prior to and ontologically different from any of its natural embodiments.

Au moment d'abdiquer et de partager la couronne entre Cornwall et Albany, Lear exprime une réserve particulièrement significative :

Lear: I do invest you jointly in my power.

[...]

[...]Ourselves by monthly course,

With reservation of an hundred knights

By you to be sustained, shall our abode

Make with you by due turn, only we shall retain

The name, and all th' addition of a king: the sway,

Revenue, execution of the rest,

Beloved sons, be yours, which to confirm

This coronet part between you. [I. i. 131-141]

Il conservera le titre de souverain et jouira des honneurs dus à son rang, tandis que les deux ducs gouverneront chacun une moitié du royaume. Lear semble ici commettre la même erreur que Richard II avant lui et croire que l'autorité royale peut continuer à s'exercer alors même qu'elle ne s'appuie plus sur aucun pouvoir. En d'autres termes, croire qu'il peut continuer à être roi alors qu'il a vidé son titre de toute substance. Kent, de retour sur scène déguisé, après sa condamnation, justifie son désir de servir Lear en faisant référence à l'autorité naturelle qu'il perçoit en lui [I. iv. 27-30]. Mais cette autorité, comme le déplore Gloucester, n'est à présent qu'apparence, illusion : « Prescribed his power / Confined to exhibition » [I. ii. 24-25], ce dont Lear lui-même semble prendre conscience à l'acte IV :

Lear: Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

Gloucester: Ay, sir.

Lear: And the creature run from the cur - there thou mightst behold the great image of authority: a dog's obeyed in office. [IV. vi. 150-155]

Le mendiant obéit au chien, qui lui est pourtant inférieur par nature, parce que sa fonction de gardien repose sur sa capacité à mordre, à disposer de moyens suffisants pour dominer autrui. Dans ce contexte, il semble que la taille de l'escorte royale ait une signification particulière. Une fois encore, c'est la mesure, ou plus exactement la notion de juste mesure, qui fonde le conflit entre Lear et ses filles. Goneril accuse le Fou et les chevaliers de la même faute : tous pèchent par excès.

Goneril: Not only, sir, this your all-licensed fool,

But other of your insolent retinue

Do hourly carp and quarrel, breaking forth

In rank and not to be endured riots. [I. iv. 191-194]

Mais si l'on peut s'accommoder d'une certaine licence chez le Fou, puisque la liberté dont il dispose est régie par des conventions qui tendent en fin de compte à renforcer l'autorité du souverain, il n'en va pas de même pour la garde rapprochée de Lear qui devrait représenter l'ordre public, et

non le mettre en péril. Le remède consiste à trouver la bonne mesure, « A little to disquantity your train » [I. iv. 240], à se plier à un marchandage avec Goneril et Regan. Cependant, Lear ne peut à l'évidence accepter cette solution puisque perdre son escorte, dernier vestige de ses prérogatives royales, reviendrait à admettre qu'il ne dispose plus d'aucun pouvoir.

Si Lear confond autorité et pouvoir, c'est sans doute, comme le suggère Temmenhouse, parce qu'il se méprend sur la nature de la personne du roi. A la fin des années 50, l'historien Ernst Kantorowicz a montré qu'à partir du Moyen-âge se développa en Europe une théorie selon laquelle le monarque possédait deux corps : l'un naturel, voué à la mort, l'autre politique, incarnation de la continuité dynastique, comme en témoigne la formule « Le roi est mort, vive le roi ». Ainsi, le souverain ne peut se déposer lui-même, sans risquer de perdre son identité. Dès la scène iv de l'acte I, Lear interroge les autres personnages : « Does any here know me? [...] Who is it that can tell me who I am? » [I. iv. 217-221]. La question est abordée un peu différemment dans *Richard II*. Lorsque ce dernier est contraint de remettre la couronne à son cousin Bolingbroke, il aspire à effacer de son corps terrestre toute trace de son corps mystique :

Richard: With mine own tears I wash away my balm,

With mine own hands I give away my crown,

With mine own tongue deny my sacred state,

With mine own breath release all duteous oaths. [*Richard II*.

IV. i. 207-210]

Il n'existe aucun passage équivalent dans notre tragédie. En revanche Lear, contemplant le corps nu de Tom à la scène iv de l'acte III, semble prendre conscience du fait que par son abdication, qui l'a dissocié de son corps politique, il a réduit le corps du roi à un corps mortel. Oter ses vêtements à ce point précis de la scène signifie sans doute qu'il admet ne pouvoir échapper à la condition humaine : « Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art » [III. iv. 105-106], ou comme l'écrit Temmenhouse [1986 : 67] :

When Lear strips off his clothes to reveal himself as "unaccommodated man," Shakespeare boldly reveals the natural body of the king as one that appears to bear little value in its own right. It has been stripped of retainers, patronage, patrilineal authority, the ability to raise an army, the power of the *pater familias*, and all the other features which attract the gaze of power. In and of itself, it is powerless.

Le processus de fragmentation, qui découle de l'éclatement de l'identité royale, se manifeste très tôt dans la pièce. Immédiatement après avoir renoncé au trône, Lear met en garde Kent :

Lear:

Come not between the dragon and his wrath [I. i. 123]

Dans ses notes (I. i. 121), Muir cite J.C. Maxwell, qui voit dans cette métaphore un signe précoce de désintégration, puisque l'on ne peut séparer le dragon de sa colère :

[The] notion conveyed here appears to be that of Lear's wrath as an extension of his personality – a sort of anthropologist's "mana" – his union with which must remain intact if he himself is to hold together. A dragon cannot be a dragon without his wrath. The kind of disintegration which Lear is afraid of is actually what takes place.

Dans la suite du passage, Lear se définit à travers la relation qui l'unit à Cordelia (« her father »), au moment même où il renie ce lien :

Lear: So be my grave my peace, as here I give  
Her father's heart from her. [I. i. 125-127]

Lear est donc réduit à néant, selon les termes mêmes du Fou : « Now thou art an O without a figure [...] thou art nothing » [I. iv. 183-185], qui font écho au constat de Richard II : « I must nothing be » [R2. IV. i. 201]. Il est toutefois significatif que l'évaluation du Fou soit de nature numérique. Lear, parce qu'il a tenté d'attribuer à l'amour filial une valeur spécifique en le rapportant à une portion congrue<sup>4</sup> du royaume, est littéralement réduit à zéro. Le châtimement est adapté à la faute, mais le héros tragique, confronté au néant, répond de manière caractéristique par la démesure :

Kent: [...] Where's the King?  
Knight: Contending with the fruitful elements;  
Bids the wind blow the earth into the sea,  
Or swell the curled waters 'bove the main,  
That things might change, or cease [III. i. 3-7]

Lear, souverain sans terre ni sujet, se mesure à la Nature et commande aux éléments, à l'égal d'un dieu destructeur qui en appellerait à un second Déluge. La tempête, qu'il faut sans doute interpréter comme une manifestation cosmique du désordre politique qui menace l'Angleterre (Kent mentionne pour la première fois les dissensions qui opposent Albany à Cornwall immédiatement après ce passage [III. i. 19-21]) est finalement intériorisée :

Lear: The body's delicate: this tempest in my mind  
Doth from my senses take all feeling else  
Save what beats here, filial ingratitude.  
Is it not as this mouth should tear this hand  
For lifting food to it? [III. iv. 12-14]

La dissociation des deux corps de Lear engendre une autre dissociation, celle de son corps terrestre et de son esprit, thématique largement développée dans *Macbeth*, tragédie contemporaine de *Lear*. Macbeth voit en imagination un poignard ensanglanté le conduire à la

chambre de Duncan, mais ne parvient pas à s'en saisir [Mac. II. i. 33-60] ; le médecin et la dame de compagnie qui observent à son insu Lady Macbeth pendant son sommeil notent qu'aucun de ses gestes n'est exécuté consciemment « You see, her eyes are open / Ay, but their sense are shut » [Mac. V. i. 23-24].

Ainsi, il semble qu'à la fragmentation qui affecte à la fois le corps de Lear et son royaume correspondent sur le plan formel une multitude de fragments apparemment empruntés par Shakespeare à l'ensemble de sa production. Certes, il ne s'agit pas là d'un cas unique. Même les pièces qui semblent porter sur un sujet défini, facilement identifiable (c'est ainsi que l'on est parfois tenté de réduire *Macbeth* à la tragédie de l'ambition, ou *Othello*, à la tragédie de la jalousie par exemple) se révèlent à l'étude infiniment plus complexes et développent elles aussi des thèmes récurrents dans le corpus.

Cependant, *Lear* semble occuper une place à part en ce qu'il condense un nombre particulièrement élevé d'éléments qui renvoient à des œuvres antérieures. J'ai déjà cité au cours des deux parties précédentes la question de la primogéniture abordée dans *As You Like It*, de la nature du pouvoir royal dans *Richard II*, à laquelle il faudrait sans doute ajouter le rapport du souverain au divin : Lear, qui croit pouvoir commander à la Nature semble attribuer à la dimension surnaturelle de sa fonction un pouvoir magique, à l'instar de Richard qui invoque des légions célestes pour combattre l'armée de Bolingbroke [R2. III. ii. 58-62]. De même, le miracle factice de la chute de Gloucester du haut de la falaise de Douvres rappelle d'autres fausses morts suivies de résurrections. Falstaff, dont le Prince vient de prononcer l'éloge funèbre, réclame une récompense pour sa prétendue bravoure [H4. V. iv.] ; Hero, blanchie de toute accusation, se relève du tombeau [MAN. V. iv.]. La décision de Lear de renoncer au pouvoir tout en conservant certaines prérogatives évoque en outre le début de *Measure for Measure*, lorsque le Duc confie sa charge à Angelo, qui s'avérera rapidement aussi tyrannique que Goneril et Regan. L'ingratitude que les deux sœurs manifestent à l'égard de leur père les rapproche aussi de certains personnages de *Timon d'Athènes*. Le processus de fragmentation qui en découle est en partie semblable à celui mis en évidence dans *Macbeth*, mais aussi dans *Hamlet* puisque la folie peut s'interpréter comme une forme ultime de dissociation. *Hamlet*, comme *Lear* met en scène un personnage réellement atteint de folie, Ophélie, et un autre qui prétend seulement l'être, Hamlet. Cependant, Shakespeare inclut dans notre pièce une troisième version de la folie, conventionnelle celle-là et progressivement perçue comme purement dramatique, à travers le personnage du Fou du roi, qui rattache du reste la tragédie à deux comédies : *As You Like It* à nouveau et son personnage de Touchstone et *Twelfth Night* et celui de Feste. Le Fou n'est pourtant pas le seul à correspondre à un type (au sens de « stock character ») du théâtre de la Renaissance. Edmund, le fils illégitime est en partie semblable au Don John

<sup>4</sup> J'emploie ce terme dans son sens original – une portion à la juste mesure des sentiments.

de *Much Ado About Nothing*, déjà mentionnée, en ce qu'il est mauvais par nature. J'interromps ici une liste d'exemples qu'il appartiendra à chacun de compléter.

Le foisonnement de thèmes ou de références ne constitue pourtant pas un obstacle à la cohérence de la tragédie. La pièce s'organise à travers une série de parallèles (c'est ainsi que l'intrigue secondaire, centrée sur Gloucester fonctionne comme une sorte de double négatif pour l'intrigue principale), d'oppositions (entre Edgar et Edmund, par exemple), d'images récurrentes fondées sur l'aveuglement ou la folie notamment, qui contribuent à structurer l'ensemble. Mais l'introduction par Shakespeare de certains personnages, qui n'apparaissent pas dans ses sources et semblent en quelque sorte transplantés dans l'œuvre, paraît aussi y participer. Le Fou est significatif à cet égard. Si, dans les comédies, il est relativement indépendant de son maître et prend part à des sous-intrigues, dans *Lear*, il n'apparaît jamais sur scène sans le roi et semble avant tout destiné à lui rappeler son manque de jugement.

Il semble, pour conclure, que l'on puisse qualifier *La tragédie du roi Lear* d'œuvre paradoxale, à l'image de son héros, condamné à une fragmentation qui le réduira au néant, parce qu'il a voulu sonder l'insondable. Cependant, c'est sans doute la capacité même de la tragédie à englober les contraires qui en fait sa richesse et sa grandeur.

## BIBLIOGRAPHIE

Toutes les citations de la pièce sont tirées de l'édition de R.A. Foakes, dont les références sont indiquées ci-dessous.

### Œuvres de Shakespeare citées

- SHAKESPEARE, William. *As You Like It*. Ed. Agnes Latham. London: Methuen, 1975.
- . *King Lear*. Ed. Kenneth Muir. London: Methuen, 1972.
- . *King Lear*. Ed. R.A.Foakes. London: Cengage Learning, 1997.
- . *King Richard II*. Ed. Peter Ure. London: Methuen, 1956.

### Articles ou ouvrages critiques

- BRADLEY, A.C. « *King Lear* », 1957. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 83-117.
- COLERIDGE, S.T. *Shakespeare and Milton*, 1811-1812. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 33-44.
- COOLEY, Ronald W. « Kent and Primogeniture in *King Lear* ». *Studies in English Literature* 48 (2008): 327-48.
- JOHNSON, Samuel. « Preface and Notes to *King Lear* ». 1765. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 27-30.
- KANTOROWICZ, Ernst. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton, 1957.
- LAMB, Charles. « On the Tragedies of Shakespeare », 1810-1811. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 44-45.
- MACK, Maynard. « Actors and Redactors ». 1965. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 51-82.
- SCHLEGEL, A.W. *Lectures on Dramatic Art and Literature*. 1811. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 30-33.
- SISSON, C.J. « Justice in *King Lear* », 1962. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 228-44.
- SPTNOSA, Charles. « 'The name and all th'addition': *King Lear's* Opening Scene and the Common-Law Use ». *Shakespeare Studies* 23 (1995): 146-86.
- TATE, Nahum. « Dedication and Prologue to *King Lear* ». 1681. Ed. Frank Kermode. *Shakespeare: King Lear*. London: Macmillan, « Casebook Series », 1969. 25-27.
- TENNENHOUSE, Leonard. « The Theatre of Punishment ». 1986. Ed. Kierman Ryan. *King Lear*. Houndmills: Palgrave, 1993. 60-72.



# CITATION DU JOUR

## OTHELLO

Yet she must die, else she'll betray more men.  
Put out the light, and then put out the light:  
If I quench thee, thou flaming minister,  
I can again thy former light restore,  
Should I repent me: but once put out thy light,  
Thou cunning'st pattern of excelling nature,  
I know not where is that Promethean heat  
That can thy light relume.

(Shakespeare, *Othello*, V,2)

## OTHELLO

Et pourtant elle doit mourir, sinon elle en trahira d'autres. Eteins cette lumière et ensuite, éteins cette lumière ! Toi qui me prête ta flamme : si je t'étouffe je peux toujours raviver ta lumière, en cas de regret. Mais quand j'aurai soufflé celle qui t'anime toi, toi en qui le génie de la Nature s'est surpassé, je ne sais pas où j'irais trouver le feu prométhéen qui pourrait le rallumer.

(trad. Julie Etienne & Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

## OTHELLO

Mais il faut qu'elle meure, sans cela  
Elle sera traîtresse à d'autres hommes :  
Soufflons la flamme, et puis soufflons la flamme :  
Si je t'éteins, toi, source de lumière,  
Je te rendrai ta flamme originelle  
Quitte à me repentir. Mais une fois  
Ta flamme éteinte, image insurpassable  
D'une excellence de nature, je ne sais  
Où prendre la chaleur prométhéenne  
Qui te rallumerait.

(trad. André Markowicz)

## OTHELLO

Elle doit mourir  
Sinon elle trahirait d'autres hommes encore...  
Que j'éteigne cette lumière, puis cette autre.  
Si je souffle sur toi, flamme ma servante,  
Je puis te rendre à ta clarté première  
Si repentir me vient. Mais éteins la tienne,  
Ô modèle de tous les biens de la nature,  
Où rechercher le feu prométhéen  
Qui redresserait ta lumière ?

(trad. Yves Bonnefoy)

# LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Vendredi 28 Mars

## Atelier de transmission :

Aujourd'hui, Mickaël est en charge de l'atelier. Une dizaine de participants sont là, dont quelques élèves d'option théâtre. Mickaël fait travailler surtout la scène 2 de l'acte V. On commence par une simple lecture et une discussion sur les personnages et leur caractère. Les participants sont très curieux du fonctionnement du théâtre permanent et posent beaucoup de questions : comment fait-on pour jouer quelque chose de différent tous les soirs ? Est-ce que les personnages semblent différents tous les soirs ? Mickaël fait aussi travailler les déplacements, qui sont cruciaux dans le début de la scène 1 et la fin de la scène 2, notamment la question des entrées et des sorties. Les participants se prêtent au jeu et n'hésitent pas à faire des propositions et à se frotter aux incertitudes du texte.

## Répétition :

Cet après-midi dans le hall a lieu la première lecture d'Ajax, de Sophocle, qui sera monté par le Théâtre Permanent au mois de juin. Le hall a été tapissé de velours noir pour l'occasion et toute l'équipe est réunie pour assister à cette lecture. Ajax, guerrier de la guerre de Troie, apparaît les mains maculées de sang. Ajax, victime d'une colère insufflée par Athéna, massacre des bêtes et se fait prendre par la folie. La lecture permet de faire entendre cette nouvelle traduction et d'anticiper le travail de répétition qui se déroulera en mai. La forme du chœur sera particulièrement au centre du travail sur cette tragédie grecque. Le reste de l'après-midi, les comédiens répètent à nouveau la scène 2 de l'acte V. La fin est légèrement modifiée, pour finir sur une note plus énergique. Le passage de l'arrivée de Iago est également retravaillé. Gwenaël Morin précise les déplacements et les entrées et sorties.

## Représentation : 83 spectateurs

### *Chronique du hall :*

De nombreux spectateurs assidus arrivent, fiers et réjouis, munis de quatre billets, on nous les tend en liasse : « On est venu à tous les actes ». Et comme promis, on leur tend en échange un PASS OFFERT et ce soir-là, ils entrent gratuitement. Noter aussi à la sortie qu'il faut rassurer quelques nostalgiques par anticipation qui demandent déjà comment ça continue et quand, ce qui se jouera, où est-ce qu'il faudra aller en avril : « Ah, il n'y aura plus d'atelier ? ». Pas d'inquiétude, dès le mois de mai, le théâtre réouvrira ses portes, et en avril, il ne va pas chômer.

### *Chronique de la représentation :*

La représentation d'hier, avant-dernière du cycle Shakespeare, se déroule sans encombres. La forme trouvée lors de la représentation de jeudi soir est réadaptée avec dynamisme, les comédiens ont le texte bien en main. Emilie prends à nouveau à partie une spectatrice pour pleurer avec elle sur le corps de Desdémone, qui se prête particulièrement bien au jeu. La fin de la scène 2 résonne avec beaucoup de force ce soir, et Iago en chien se fait plus féroce que jamais.

### *Chronique du public :*

Vendredi soir oblige, la jauge du public est importante ce soir, mais tout le monde a de la place. Le public semble de très bonne humeur ce soir, tout le monde accepte de prêter main forte pour tenir les bougies. Les spectateurs rient beaucoup et semblent contents. Il sortent un peu interloqués, certains s'exclament « C'est déjà fini ? »

Noémie Regnaut

