



MESURE ET DÉMESURE dans *Le Roi Lear*, de W. Shakespeare

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 outrancier¹ 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] sert 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^e 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 :

¹ 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 Goneril 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 : Goneril 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 Leir*, 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 » [AYLI. 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 légateurs 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 reconnaîtrait 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'illégitimité 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'égale valeur et se conformer ainsi aux usages du droit coutumier, comme le rappelle Charles Spinosa² [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 soeurs) 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

² 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,
Obey 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 démesure, 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 contre-nature 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 Tennenhouse [1986 : 61-62] montre comment Shakespeare a adapté *The True Chronicle History of King Leir* pour transformer une pièce historique élisabéthaine en tragédie jacobéenne³ :

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 Leir 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

³ Tennenhouse 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 Tennenhouse, 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 Tennenhouse [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 congrue⁴ du royaume, est littéralement réduit à zéro. Le châtement 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 fretful 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

⁴ J'emploie ce terme dans son sens originel – une portion à la juste mesure des sentiments.

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 [*1H4.* 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

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.
- SPINOSA, 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. Kiernan Ryan. *King Lear*. Houndmills: Palgrave, 1993. 60-72.