

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

PAR SYLVIE BOUCHARD

B.A.

***LA PIRE DES DÉFAITES :
IDENTITÉ ET LITOST CHEZ SOPHOCLE, SHAKESPEARE ET GOETHE***

LE 22 FÉVRIER 2006



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Les fondations de ce mémoire reposent sur l'examen de trois figures de la littérature universelle : Lear, Œdipe et Werther. Fruits du génie de Shakespeare, de Sophocle et de Goethe, ces personnages, confrontés à une force qui leur est supérieure, entrent dans un processus d'autodestruction qui ne semble avoir pour fin que l'assouvissement d'une vengeance. En effet, que penser de ce vieux monarque respecté de ses sujets, qui, après avoir donné les clés de son royaume en héritage puis s'être fait spolier par ses filles aînées, persiste à vouloir se dépouiller et s'enfonce dans la folie ? Que dire de cet autre vieillard aveugle, roi jadis vénéré, que le désaveu de ses fils a poussé à l'errance et dont l'ultime volonté est d'offrir à Athènes sa dépouille, en guise de rempart et de protection aux assauts éventuels de sa Thèbes natale, cité où gouverne sa descendance ? Ou encore de cet amoureux qui se suicide avec le pistolet de l'époux de sa bien-aimée après s'être repu de la douleur et de la culpabilité que son geste causera inévitablement à cette dernière ? L'objectif principal de cette recherche est de démontrer que le phénomène d'autodestruction remarqué dans ces œuvres est fondamentalement lié à un concept élaboré par Milan Kundera, la *lítost*. Clochardisation, héroïsme et suicide ne seraient, du moins dans ces textes, que trois personnifications d'une seule et même chose : la pire des défaites, une vengeance que l'on s'inflige à soi-même dans le dessein inavoué d'atteindre et de détruire l'autre, celui par qui souffrances et humiliation sontvenues. Par ailleurs, et ceci constitue la seconde visée de la démarche, il s'agit d'établir que l'autodestruction ravageant Lear, Œdipe et Werther n'est en fait que la conséquence d'une crise d'identité subie par chacun d'eux. S'ils réagissent aussi fortement, c'est qu'ils ont été atteints dans ce qui représente pour eux le souverain bien de la vie. C'est que, selon Charles Taylor, à qui est empruntée la notion d'identité, il existe un lien indéfectible entre identité et orientation éthique. Pour le héros shakespearien, le Droit divin des rois, discours faisant du roi l'égal de Dieu, constitue l'assise éthique de son individualité. Le concept prémoderne des vertus d'Alasdair MacIntyre permet d'établir le cadre moral d'Œdipe et donc de discriminer les valeurs à la base de la société héroïque, tels le courage et la ruse, de celles qui prévalent au sein de la société athénienne du présent de l'auteur, sa créature chevauchant l'un et l'autre monde. Pour Werther, l'un des dignes précurseurs du discours romantique, le bien suprême se résume à être aimé par celle qu'il a choisi d'aimer. L'atteinte des objectifs formulés et les constats qui en découlent – les nuances dans la manière de gérer ce désir de vengeance et le questionnement relatif à la légitimité d'une cause présumant de la sagesse ou de l'immaturité des protagonistes – viennent reconnaître la pertinence d'appliquer et d'étendre à d'autres grands auteurs cette stratégie de lecture novatrice, amalgame des concepts de *lítost* et d'identité et à l'origine élaborée par Mustapha Fahmi pour la critique de titans shakespeariens.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance aux deux êtres qui ont fait en sorte de rendre possibles la réalisation d'un rêve que j'ai cru longtemps extravagant et l'aboutissement de ce travail. Je les remercie pour le soutien qu'ils m'ont prodigué tout le long de ce périple qui m'a grandie.

À mon directeur, le professeur Mustapha Fahmi, à qui je voue une admiration sans borne, je veux signifier toute ma gratitude pour avoir bien voulu m'accorder sa confiance et me faire profiter si généreusement de sa sagesse et de son savoir et, bien sûr, pour m'avoir transmis sa passion shakespearienne.

A mon tendre conjoint, Vincent Grégoire, je suis redévable pour avoir cru en moi, peut-être plus que moi-même, pour m'avoir incitée à persévérer, pour m'avoir guidée tout le long de ce chemin qu'il avait déjà parcouru avant moi. Merci pour cette minuscule phrase tant de fois répétée : «Ça fait partie du processus!» et qui agissait sur moi beaucoup plus que je ne pourrais l'exprimer. Merci pour l'allant que m'apportent encore maintenant tes encouragements en consacrant ce désir qui m'anime de poursuivre ma démarche.

Finalement, je ne saurais passer sous silence l'apport incontestable de deux professeurs exceptionnels que j'ai eu le bonheur et la chance de connaître, M^{me} Francine Belle-Isle et M. Jean-Pierre Vidal, qui, aux premières heures de mon baccalauréat, ont su, chacun à leur brillante manière, me conforter dans le sentiment que j'étais au bon endroit, au bon moment. Merci.

Marie-Blanche Sylvie

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : <i>LE ROI LEAR</i>	10
CHAPITRE II : <i>ŒDIPÉ À COLONE</i>	42
CHAPITRE III : <i>LES SOUFFRANCES DU JEUNE WERTHER</i>	71
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE	114

INTRODUCTION

Le présent travail se veut une contribution au débat actuel sur la question de l'identité, question qui préoccupe les philosophes et critiques littéraires depuis une vingtaine d'années. Il propose l'analyse des personnages principaux de trois œuvres majeures de la littérature universelle : *Le Roi Lear* de Shakespeare, *Œdipe à Colone* de Sophocle et *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe. À l'examen des trois cas, il est apparu que les personnages entrent dans un processus d'autodestruction qui ne semble avoir pour but que l'assouvissement d'une vengeance. Autant Lear, Werther, qu'Œdipe se trouvent à un moment donné confrontés à une force qui leur est supérieure et qu'ils ne peuvent vaincre. Alors, ils s'en prennent à eux-mêmes, se retournent contre eux-mêmes et se détruisent. Lear, au bout de sa colère et impuissant, se laissera couler jusqu'au fond de l'abîme, à dessein, afin que ceux qui l'ont banni, en l'occurrence ses filles aînées et leurs époux, voient jusqu'où ils l'ont poussé et finissent par regretter leur méchanceté. Œdipe est un père offensé par l'ignominieux laxisme dont ses fils ont fait preuve à son égard. En choisissant de mourir à Colone, il deviendra un «puissant défenseur» d'Athènes et causera la perte de Thèbes, mais, surtout, il s'assure ainsi que ses fils regretteront longtemps d'avoir manqué à leurs devoirs.

filiaux. Werther, parce que Lotte ne veut pas retourner son amour, optera pour le suicide, en empruntant les pistolets d'Albert, son époux, dans l'idée qu'elle le pleure à jamais. L'idée de l'autodestruction ici ne peut être séparée de celle de la vengeance.

Qu'est-ce qui pousse le personnage à vouloir en finir? Ou à se laisser sombrer à petit feu? À renoncer à tout désir de prendre sa place dans la société juste pour faire mal à quelqu'un? Comment comprendre le phénomène des kamikazes, par exemple? Pas un jour ne passe sans que nous entendions parler de ces volontaires de la mort. Les Palestiniens, entre autres, utilisent les attaques suicides pour se défendre contre une force irréductible qui, depuis plus de cinquante ans, occupe ce qu'ils n'ont cessé de considérer comme leur territoire. Loin de vouloir excuser le phénomène, peut-être y a-t-il un lien à établir entre l'incessante oppression et l'humiliation dont ils sont l'objet et l'exaltation qui anime ces «candidats à *la mort et au paradis*» (Wazir, 2004 : A-10).

L'autodestruction remarquée dans ces trois œuvres ressemble à la *litost*, qui, selon Milan Kundera, est une sorte de vengeance se manifestant à travers l'autodestruction. L'objectif premier de cette recherche est de démontrer que l'autodestruction, du moins dans les textes choisis, est soudée à cet état affectif, la *litost*. Son second objectif est d'établir que ce type de vengeance est la conséquence d'une crise d'identité que subissent les protagonistes. S'ils réagissent aussi fortement, c'est qu'ils ont été atteints dans ce qu'ils ont de plus fondamental : cela touche leur estime de soi, la façon dont ils se perçoivent.

Trempé dans sa propre culture, et à des époques éloignées, chacun des personnages de ces œuvres littéraires pense la vie à sa manière, s'est forgé une identité grâce aux échanges incessants qu'il cultive avec son entourage. Tant qu'il sent qu'on reconnaît les valeurs qu'il considère essentielles, c'est-à-dire tant que la base sur laquelle s'appuie son identité n'a pas été ébranlée, soufflée, il peut et sait jouer son rôle, celui que la communauté à laquelle il appartient lui a dévolu. Mais que ceux qui comptent vraiment pour le personnage en viennent à lui refuser carrément l'image qu'il se fait de lui-même, alors il est atteint au plus profond de son individualité, alors il commence à douter, à se demander qui il est.

Dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, par exemple, on assiste à un processus d'autodestruction qui est déclenché par le refus des filles de Lear de le voir tel qu'il se voit. Au début de la tragédie, Lear se pose en monarque accompli, craint et respecté de ses sujets, il ne doute pas que ce qu'il a l'intention de faire – diviser son royaume en trois parties équitables pour ses trois enfants – soit juste. Qui plus est, il s'imagine pouvoir garder certains des priviléges attachés à son titre. Mais, bien vite, ses filles de même que ses gens commencent à changer de comportement à son égard et cessent de le prendre au sérieux : sa parole n'a plus le poids de celle d'un roi. Lear s'apprête à basculer dans un monde d'incertitude, un monde où ses anciens repères ne tiennent plus. C'est un vieillard complètement désorienté qui demande : «Qui est-ce qui peut me dire qui je suis?» (1, 4, 202) Comme il lui est inconcevable de renoncer à la seule identité pour lui acceptable, à savoir qu'il est «le» roi, il lui est impossible d'accepter la proposition

de Goneril et de Régane, qui, de concert, s'ingénient à en faire «un père obéissant». (1,4, 206a) S'ensuit une colère démesurée où il profère des menaces effroyables à l'endroit de ses filles, menaces qui resteront lettre morte puisque ces dernières l'auront réduit à l'impuissance. Puisqu'elles sont les plus fortes, par quel moyen se venger, sinon en choisissant la pire des défaites? Sinon en étalant son tourment et sa misère et en leur montrant, par la déchéance dans laquelle il s'apprête à sombrer, leur turpitude?

C'est à la lumière du concept de la *lítost*, articulé par Milan Kundera, et de la notion d'identité, élaborée par Charles Taylor, que sera étayée cette recherche. L'idée de conjuguer l'un et l'autre à l'intérieur des limites d'une analyse d'œuvres littéraires n'a à ce jour qu'un précédent, lequel a constitué une source d'inspiration indéniable dans la conception de ce mémoire. C'est Mustapha Fahmi qui, de façon originale, les a amalgamés dans une étude portant sur *Richard II*¹. En plus de s'appuyer sur la philosophie morale contemporaine, la particularité d'une telle approche tient du fait que la *lítost* est un concept tiré, non pas d'un ouvrage spécialisé, mais d'un roman de Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*. Si l'auteur prend le mot tchèque pour traduire ce qu'il veut exprimer, c'est qu'il a cherché en vain son «équivalent dans d'autres langues, bien qu'[il ait] peine à imaginer qu'on puisse comprendre l'âme humaine sans lui.» (Kundera, 1985 : 199) La *lítost* «fonctionne comme un moteur à deux temps.» (Kundera, 1985 : 201) C'est d'abord, de définir Kundera, «un état tourmentant né du spectacle de notre

¹ *Shakespeare's Poetic Wisdom / Identity, Orientation, and Historical Providence in the Henriad*, 2003.

propre misère soudainement découverte» (Kundera, 1985 : 200), auquel succède un désir irrépressible de vengeance dont le but est de condamner l'autre, celui par qui vient le tourment, à un état «pareillement misérable». Kundera précise que :

Si notre vis-à-vis est plus faible que nous, nous trouvons un prétexte pour lui faire mal [...], s'il est plus fort, il ne nous reste plus qu'à choisir une vengeance détournée, une gifle par ricochet, un meurtre par le biais d'un suicide. (Kundera, 1985 : 245)

Alors qu'il n'est pas rare de reconnaître le premier des deux comportements dépeints dans «la vie des amants et des époux, poursuit-il, ce qu'il est convenu d'appeler la grande Histoire de l'humanité » (Kundera, 1985 : 245) regorge d'exemples de la seconde, et l'héroïsme, à certains égards, pourrait bien en être une manifestation. Celui qui en est possédé trouve sa vengeance dans son propre anéantissement.

Ce que la définition de Kundera laisse toutefois dans l'ombre, mais que les trois œuvres mettent au jour, c'est que la *lifost* peut être la conséquence d'une crise d'identité. En effet, parce que le personnage affronte une situation qui le laisse sans repère, il se tourne vers l'autodestruction. Ici, le mot «identité» est utilisé selon l'acception que Charles Taylor lui donne :

Mon identité se définit par les engagements et les identifications qui déterminent le cadre ou l'horizon à l'intérieur duquel je peux essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable, ce qu'il convient de faire, ce que j'accepte ou ce à quoi je m'oppose. En d'autres mots, mon identité est l'horizon à l'intérieur duquel je peux prendre position. [...]. [Ce que cela] met en lumière, [c'est] un lien essentiel entre l'identité et un type d'orientation. Savoir qui on est, c'est pouvoir s'orienter dans l'espace moral à l'intérieur duquel se posent les questions sur ce qui est bien ou mal, ce qu'il vaut ou non la peine de

faire, ce qui à ses yeux a du sens ou de l'importance et ce qui est futile ou secondaire. (Taylor, 2003: 46)

Cette citation met l'accent sur le lien indéfectible qui existe entre identité et orientation éthique. La crise d'identité est enclenchée chez un individu lorsqu'il constate que les gens de son entourage, plus précisément ceux qui comptent pour lui, refusent ou cessent de reconnaître ce qu'il considère être la quintessence de la vie, c'est-à-dire ce qui fait que pour lui la vie vaut la peine d'être vécue. Tourments, souffrance, impuissance et *litost* sont générés par le refus de l'Autre d'accepter ce qu'il veut être.

Le premier chapitre de ce mémoire sera consacré au *Roi Lear* de Shakespeare, où l'autodestruction prend les traits de la clochardisation. Comme un gant épouse une main, il est proposé de lire la pièce en entrant dans la peau de Lear. Avant d'aborder la façon dont ce personnage plus grand que nature vit sa *litost*, il faudra *a priori* établir son cadre de référence, ce qui permettra éventuellement de cerner les éléments qui ont déclenché la crise d'identité à laquelle il fait face. Bien plus que le seul examen des actions ou des actes manqués du personnage, l'outil privilégié sera l'analyse de son discours.

Le second chapitre abordera une figure qui pourra se révéler, du moins à certains égards, apparentée à celle de Lear. Dans la pièce de Sophocle, *Œdipe à Colone*, seront également précisés l'incontournable cadre de référence et le moment de la crise d'identité particuliers à ce cas où l'autodestruction épouse une forme plus subtile : c'est en choisissant de mourir loin des siens que le héros

accomplit sa vengeance. L'humiliation que lui ont infligée ses fils, formidable moteur de la vengeance d'Œdipe, constitue d'emblée une justification à l'acte héroïque. Aussi, sentant l'imminence de sa mort, bien qu'aveugle et réduit à quémander l'asile, trouvera-t-il le moyen de faire regretter éternellement à sa progéniture d'avoir mal agi envers lui. La trahison appelant la trahison, le père bafoué prend le parti des Athéniens contre Thèbes et fait de sa mort le symbole indélébile de cette vengeance. Cependant, pour analyser ce texte de Sophocle, puisqu'il s'agit d'un écrit antérieur à la modernité et que, par conséquent, la théorie de Taylor ne peut s'appliquer, il a fallu appeler à la rescousse Alasdair MacIntyre, dont l'ouvrage *Après la Vertu* aborde, avec le regard historiciste, la notion de vertu qui a accompagné l'homme au cours des âges successifs de son évolution et qui subit des mutations. Notamment, aux vertus prisées au sein de la société classique – berceau du tragédien –, s'opposent celles du monde héroïque – galère du personnage sophocléen – dont les structures fondamentales sont le foyer et la parenté et auxquelles correspondent des vertus particulières tels le courage et la ruse, qualités qui assurent à l'individu, selon qu'il en est pourvu ou non, au mieux, gloire et reconnaissance, au pire, opprobre et rejet de la part de sa communauté.

Au dernier chapitre, la *lîost* emprunte, avec Goethe et le héros des *Souffrances du jeune Werther* – artiste issu de la bourgeoisie allemande en émergence, à qui, également, on refusera le seul rôle apte, pour ce fougueux défenseur de l'individualisme, à pourvoir la vie d'une finalité –, un visage plus radical, celui du suicide. Encore là, il faudra d'abord situer le personnage à

l'intérieur de son cadre qui s'avérera celui du discours romantique. Werther, dont l'orientation semble somme toute plus proche de la quête de sens qui nous obsède, nous, contemporains, questionne les avenues possibles à l'exaltation de sa *lifost*, comme il semble en observer les manifestations, sans la nommer bien sûr, chez d'autres de ses semblables.

Dans le rang des spécialistes, on croit entendre une voix s'élever, laquelle soulève une mise en garde portant sur la nécessité, pour toute analyse littéraire digne de ce nom, d'être fondée sur une connaissance approfondie de la langue d'origine de l'œuvre. À cette objection, Milan Kundera a répondu :

Est-ce que je veux dire par là que pour juger un roman, on peut se passer de la connaissance de sa langue originale? Bien sûr, c'est exactement ce que je veux dire! Gide ne connaissait pas le russe, G.B. Shaw ne connaissait pas le norvégien, Sartre n'a pas lu Dos Passos dans le texte. Si les livres de Witold Gombrowicz et de Danilo Kis avaient dépendu uniquement de ceux qui connaissaient le polonais et le serbo-croate, leur radicale nouveauté esthétique n'aurait jamais été découverte. (Kundera, 2005 : 51)

Une telle déclaration, si elle est étonnante quand on connaît les relations pour le moins chaotiques que ce romancier a entretenues avec le monde de la traduction, vient donc ajouter à la pertinence – sans toutefois dénigrer le travail qui peut se faire grâce à la connaissance de la langue d'origine d'un texte – d'une lecture qui s'attache à une perspective plus contextuelle que textuelle. D'une lecture qui se permet d'établir un dialogue entre, d'une part, la pensée actuelle – avec des auteurs tels Kundera, MacIntyre et Taylor – et, d'autre part, trois œuvres nées de trois époques éloignées – l'Antiquité, la Renaissance et le XVIII^e siècle. D'une

lecture qui, en définitive, réaffirme qu'une identité qui transcenderait le social s'avère inconcevable.

*En cela tu as raison, car le secret de l'existence humaine consiste, non pas seulement à vivre, mais encore à trouver un motif de vivre.
Sans une idée nette du but de l'existence, l'homme préfère y renoncer.*
(Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*)

CHAPITRE I

LE ROI LEAR

Dans *Le Roi Lear* de Shakespeare, on assiste à un processus d'autodestruction qui est déclenché par le refus de ses filles de voir Lear comme il se voit. Parce que la fascination qu'exerce cette tragédie sur nous prend racine dans le terreau de la folie de Lear, celle-ci s'est imposée d'elle-même pour défendre le propos du présent travail. Apporter une autre lecture du *Roi Lear* et oser la qualifier de nouvelle ou de différente peut paraître un geste d'une extrême prétention, la vanité des vanités, ou d'une naïveté déconcertante, à en juger par le flot incessant des critiques de cette immense pièce de Shakespeare. Mais, et justement à cause de sa richesse incommensurable, il est dérisoire d'endiguer l'irrépressible émoi que la poésie du Barde, dans son éternelle contemporanéité, suscite toujours aujourd'hui, comme ce l'est de retenir la plume d'une amoureuse qui voudrait signifier et transmettre au monde la force de son sentiment, faire savoir qu'il traversera le temps et restera à jamais actuel, parce que l'objet de son amour procède de l'essence, du sens, du sel de la vie, bien au-delà de l'amour humain qui charrie avec lui autant le mal que le bien. Alors, que l'amoureuse, de la fenêtre de son XXI^e siècle, raconte.

En lisant les premières répliques de la *Tragédie du Roi Lear*, nous, lecteurs du XXI^e siècle, songeons à un conte. Pourquoi? Sans doute sommes-nous portés à expliquer cela par l'attitude de Lear : il soumet ses filles à une épreuve qui consiste en une prouesse oratoire (*love test*) dont le prix est le tiers du royaume. Un tel enjeu, pour une épreuve qui paraît dépourvue de sens, il n'y a que dans les contes que cela peut se produire! Cependant nos illusions, et celles de tous les spectateurs qui ont abordé cette œuvre depuis plus de quatre cents ans, tombent rapidement et la tragédie, la plus douloureuse que Shakespeare ait jamais écrite, prend forme. Lear passe de la figure d'autorité suprême à celle d'un vieil homme ruiné, «un zéro sans chiffre devant» (I, IV, 164), comme le proclame son Fou; de roi prospère et respecté qu'il était, il devient une loque humaine, plein d'une fiévreuse rage, un fou pour qui le fantasme de l'omnipotence est un leurre. Entre les deux, une série d'événements, tous de cause humaine, frappent, à l'instar de la Fortune ou des catastrophes naturelles, les protagonistes. La chute du roi Lear, intenable pour le spectateur, est à l'image de celle de l'humanité, et leur grandeur — autant celle de Lear que celle de l'humanité — réside dans le passage obligé par la souffrance. Mais que se passe-t-il entre le moment où Lear est «roi de la tête aux pieds» (IV, VI, 108) et celui où ces paroles sont proférées? Robert Ellrodt avance que Lear, après «av[oir] joué le rôle de monarque absolu et redouté, de père généreux et aimé», fait «la découverte d'une identité vraie à travers la destruction même d'une fausse identité.» (Ellrodt, 2002 : 1366) Certes, Lear joue un rôle, comme chacun des personnages joue le sien, à l'instar de tout individu

dans une société, mais ce rôle est le rôle de sa vie, par lequel cette vie a un sens pour lui. Et c'est sans doute ce que Northrop Frye veut exprimer quand il affirme que «dans le cas des souverains qui ont réussi, la manière dont ils apparaissent dans la société constitue leur existence réelle [...].» (Frye, 2002 : 33) La lecture proposée ici rend conséquent et intelligible le comportement du protagoniste et s'inspire particulièrement de la lecture de Mustapha Fahmi et plus généralement des tenants de la philosophie morale contemporaine qui mettent l'accent sur la part importante jouée par l'éthique dans l'individuation. Entre ces deux temps de la fable, il est indéniable que le héros a éprouvé l'une des plus bouleversantes expériences que puisse vivre un individu, si éprouvante qu'elle l'interpelle non seulement sur les plans personnel et familial, mais aussi sur les plans social et cosmique : une crise d'identité, elle-même conséquence directe de la perte de l'espace moral dans lequel Lear évoluait, grâce auquel il se définissait. Mais, cet espace moral, quel est-il?

Pour le spectateur jacobin², le début de la pièce ressemble aussi à un conte, à un conte folklorique qui est inscrit dans sa mémoire, un peu à la manière d'un mythe, déformé, flou, mais vivant. On a dit de *La tragédie du Roi Lear* de Shakespeare qu'elle pourrait être l'amalgame de «Cendrillon» et d'un autre conte, celui d'une fille qui est tombée en disgrâce pour avoir déclaré à son père qu'elle l'aimait autant que le sel. Ce conte était encore raconté au temps de Shakespeare

² « Jacobin » est employé au sens de « Jacobean : of, relating to, or characteristic of James I of England or his age. » (Webster's, 1987 : 645)

comme étant une pièce authentique du très ancien passé (800 av. J.-C.) de l'histoire britannique et constituait un avertissement pour les pères de se méfier des flatteries de leurs enfants quand ils avaient à prendre la décision de se retirer. Mais encore. Quand Shakespeare entreprend de faire du roi Lear le sujet d'une tragédie, l'histoire de ce dernier avait été racontée à maintes reprises (Greenblatt, 1997 : 536). Cependant, l'écart est grand entre l'histoire que raconte la pièce de Shakespeare et celle qui circule. Ainsi, *The True Chronicle History of King Leir*, pièce anonyme datée de 1594, raconte que Cordella, résolue fille de Leir, avait émis le vœu de n'épouser qu'un homme dont elle serait amoureuse, alors que Leir, qui avait d'autres visées, désirait la marier au prétendant qui servirait le mieux la dynastie. Il organise ce concours, anticipant que Cordella, en compétition avec ses sœurs, l'emporterait par sa déclaration d'amour à son père. Cela étant accompli, Leir prévoyait demander à sa favorite de lui prouver cet amour, dont elle venait de vanter les mérites, en épousant le prétendant que lui-même aurait choisi. Mais, hélas, son stratagème aurait échoué. Force est de constater que, sans ce motif pour justifier l'épreuve, le comportement du personnage de Lear nous paraît bien étrange. Et, alors que cet amour que Cordélia éprouve pour son père la mènera à la mort dans la version que Shakespeare fait vivre sur scène, dans celle de *The True Chronicle*, comme dans toutes les autres sources, il sera récompensé : Lear, détrôné par ses deux méchantes filles et leurs époux, reprend la couronne grâce à l'armée du roi de France, mari de sa chère Cordélia. Son règne ne prend fin qu'avec sa mort, moment où Cordélia lui succède et occupe le trône plusieurs

années, jusqu'à ce qu'elle soit destituée et emprisonnée par ses neveux, puis, désespérée, se suicide. Comme le public jacobin connaît cette version de l'histoire, il est donc facile d'imaginer sa stupéfaction en voyant, à l'acte V, Lear arriver avec Cordélia morte dans ses bras! Pourquoi avoir ainsi dévié de la source? En amalgamant ces histoires et en accélérant de la sorte la fin de Cordélia et celle de Lear, Shakespeare avait une intention bien précise : ce qui l'intéressait, c'était de représenter l'effondrement physique et moral d'un roi. Pour être en mesure de saisir le dessein du poète, il faut nécessairement cerner l'espace moral de Lear, car toutes les actions, toutes les décisions de ce personnage reposent sur la façon dont il envisage son rôle, sur l'idée qu'il se fait de la royauté et sur le rapport qu'il entretient avec sa communauté, ce va-et-vient d'échanges avec les individus qui la constituent et qui valident ou infirment l'image qu'il se fait de lui-même. Lear est le produit d'un discours, celui du droit divin des rois³, dont l'idée a été à l'origine développée par Aristote et que des auteurs tels Jean de Salisbury et Thomas d'Aquin ont entretenue et peaufinée dans la chrétienté du Moyen Âge. Cette vision, selon laquelle Dieu a désigné le prince pour le représenter et imposer Sa volonté aux hommes, est toujours fort répandue chez le politique de la Renaissance. Sur le plan juridique, cela se concrétisait par la théorie «Des deux Corps du Roi», statuant que le roi possédait deux corps, indivisibles, l'un, mortel, le Corps naturel, l'autre, immortel, sans âge et supérieur au premier, le Corps politique ou

³ On serait par ailleurs tenté de regarder cette idée de haut, à l'aube de ce XXI^e siècle, comme s'il s'agissait de quelque chose de totalement étranger à notre monde. Pourtant, des stigmates de celle-ci affleurent sur le visage d'une société qui se targue d'être le parangon de la démocratie.

mystique⁴. Le premier des sujets, celui qui est en charge de l'État, est, bien sûr, le roi. Il est plus que le chef de la nation puisque son pouvoir, s'il est aussi légitime et naturel que celui exercé par le père, réplique du roi au sein de la famille, s'étend au-delà de la juridiction de l'État. Il est au-dessus de lois humaines et, qui plus est, rien ne l'oblige à s'y soumettre. Le souverain est investi d'un pouvoir absolu et perpétuel auquel tout sujet doit répondre par une obéissance absolue. Nul ne peut critiquer sa façon de régner, nul ne peut juger et encore moins s'élever contre sa volonté, quelle qu'elle soit, parce que son pouvoir émane de Dieu. Il suffit de prendre connaissance des instructions que James 1^{er} adresse à son fils, le prince Henry, dans le *Basilicon Doron*, pour constater à quel point il était profondément convaincu de la justesse de la suprématie royale, de son droit divin comme de celui de son héritier. Il faut rendre grâce à Dieu, lui écrit-il, car «Il a fait de toi un petit dieu pour t'asseoir sur Son trône afin de gouverner les autres hommes.»⁵ (Pinciss, 1998: 134) La philosophie du droit divin, plusieurs années après la création du *Roi Lear*, est toujours une constituante de la trame sociale, une notion commune, bien que contestée en sourdine, véhiculée par les homélies que les fidèles entendent résonner entre les murs des lieux de culte. En condamnant la désobéissance et en faisant de la rébellion contre le prince le pire des crimes qu'on puisse perpétrer contre Dieu et l'humanité – le péché englobant tous les

⁴ Dans son ouvrage *Les Deux Corps du Roi :Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Ernst Kantorowicz fait une remarquable démonstration de la violente double destitution que subit le Richard II de Shakespeare.

⁵ Ma traduction de : «He made you a little God to sit on His throne and rule over other men.»

autres –, on cherche à dissuader toute hétérodoxie qui pourrait menacer la communauté. Il est prescrit que, même gouvernés par un tyran, les sujets n'ont d'autre choix que de se soumettre, de lui obéir inconditionnellement et de prier pour sa postérité. C'est de cette façon qu'est préservé l'ordre. Agir, penser autrement, c'est mettre en danger l'équilibre de la société et les contemporains de Shakespeare, qui se souviennent du chaos dans lequel l'Angleterre a été plongée au moment de la guerre des Deux-Roses, aspirent par-dessus tout à conserver l'ordre et l'harmonie dans leur pays, ordre politique et social qui, pour les Jacobins, s'emboîte dans un ensemble plus grand, celui de l'univers, alors que la famille est un microcosme où se perpétuent les valeurs qui ont cours dans le royaume, où jusqu'à ce qu'il meure le père est roi, moment où le plus vieux de ses fils prend la relève.

Lear, que Shakespeare a sacré roi de Grande-Bretagne, est le fruit du discours du droit divin des rois. Le personnage croit en sa nature divine, à l'instar de James 1^{er} qui, s'adressant au Parlement ce 21 mars 1610 – quelques années après que cette pièce a été écrite –, proclame que :

La MONARCHIE est l'état suprême sur Terre : car les rois ne sont pas que les lieutenants des DIEUX sur Terre, et ne font pas que s'asseoir sur le trône des DIEUX, car DIEU lui-même les appelle DIEUX.⁶

De là découle l'importance que l'autorité, représentée par le roi et le père, accorde à la courtoisie et aux préséances qui priment dans cette société féodale : suzerain,

⁶ Ma traduction de : «The state of MONARCHIE is the supremest vpon earth : for kings are not only GODS lieutenants vpon earth, and sit vpon GODS throne, but even by GOD himselfe they are called GODS.» (Fahmi, 2003a : 30)

vassaux, chevaliers, serviteurs, chacun y tient son rôle, observe ses devoirs, exerce ses droits légitimes.

Avant que Lear, accompagné de ses enfants, n'entre en scène, des trompettes annoncent son arrivée et tous, interrompant leur commerce, se taisent pour l'accueillir. Il se pose en monarque accompli, craint et respecté de ses sujets, tel que le laisse découvrir ce premier passage en même temps qu'il nous fixe sur ses intentions :

Pendant ce temps nous dévoilerons notre plus ténébreux dessein.
 Donnez-moi cette carte. Sachez que nous avons divisé
 En trois notre royaume : et c'est notre ferme intention
 De décharger notre âge de tous soins et affaires,
 Les conférant à des forces plus jeunes, tandis qu'allégé
 De ces fardeaux nous nous traînerons vers la mort. Notre fils de
 Cornouailles,
 Et vous, notre non moins aimant fils d'Albany,
 Nous avons à cette heure la volonté déterminée d'annoncer
 publiquement
 Les différentes dots de nos filles, afin de prévenir
 Dès maintenant toute dissension future. Ces princes, France et
 Bourgogne,
 Grands rivaux pour l'amour de notre fille cadette,
 Longtemps en notre cour ont prolongé leur séjour amoureux,
 Et je dois ici leur répondre. Dites-moi, mes filles
 (Puisque à présent nous voulons nous dépouiller à la fois du pouvoir,
 Des biens territoriaux, des soucis de l'État),
 De laquelle d'entre vous pourrons-nous dire qu'elle nous aime le plus,
 Afin que nous puissions dispenser nos plus grandes largesses
 Là où la nature le dispute au mérite? Goneril,
 Notre aînée, parle la première. (I, I, 35-53)

La langue que parle Lear dans ce passage est tout entière imprégnée de la philosophie du droit divin des rois. Elle est à la fois impérative, tranchante, ferme et assurée. La façon dont il donne ses ordres traduit sa certitude qu'ils seront

exécutés sans délai, que ses sujets le respectent et se soumettent à ses volontés, quelles qu'elles soient. La manière dont il livre ses intentions procède de son assurance quant à la suite des choses : sur la carte, le royaume est déjà divisé. Dans ses paroles, transparaît aussi la bienveillance du roi pour le bien-être de ses sujets et du père aimant et généreux pour ses enfants, qui veut «prévenir toute dissension future» au sein de son royaume, comme au sein de sa famille : c'est un père-roi conscient de son grand âge qui s'adresse à ses enfants et sujets, qui annonce publiquement son intention de se retirer et de laisser «à des forces plus jeunes» les «soins et affaires» de l'État. Cette préoccupation l'amène cependant à outrepasser le pouvoir dont les dieux l'ont investi. En effet, bien que cette décision de diviser le royaume en trois parties équitables entre ses héritiers puisse paraître sage à un public du XXI^e siècle, pour celui du XVI^e siècle, elle est loin de l'être. Dans cette société gérontocratique et patriarcale, où, officiellement, selon la volonté de Dieu et l'ordre naturel des choses, l'autorité appartient à l'aïeul (Greenblatt, 1997 : 535), si un roi lègue son royaume avant que la mort ne l'y force, il intervient dans un processus qui ne lui appartient pas⁷. Le droit qui lui est consenti se limite à gouverner et ne l'autorise d'aucune manière à concéder, encore moins à diviser le royaume. Lorsque Lear dévoile, sans préambule, à peine quelques secondes après son apparition sur scène, son «plus ténébreux projet» – et cette expression même le sous-entend –, il n'ignore pas qu'il enfreint cette loi fondamentale garante de l'immunité qui le place au-dessus des lois des hommes.

⁷ Élisabeth I^{re} n'a-t-elle pas attendu d'être sur son lit de mort avant de nommer son successeur, Jacques 1^{er}?

Pour conserver ce droit et parce qu'il ne saurait être autre chose que le roi – cela reviendrait pour lui à cesser d'exister –, à ces legs, il attache une condition : «nous retiendrons seulement / Le nom, et toutes les prérogatives d'un roi» (I, I, 133-4). Par ailleurs, avec les grandes affaires de l'État, il concilie celles, plus personnelles, de la famille et, en tant que père, il juge qu'il est grand temps pour lui de marier sa fille cadette, courtisée par les princes France et Bourgogne.

Voilà donc ce roi de quatre-vingts ans, occupant le trône depuis plus d'un demi-siècle et conscient que l'heure de sa mort approche. Après un si long règne, tout ce que le pouvoir a d'attrait doit commencer sinon à s'émousser du moins à lui peser puisque le seul agrément qu'il puisse encore en retirer réside dans «le nom, et toutes les prérogatives». Et ce «jeu» qu'il a organisé pour se départir de «l'autorité», des «revenus» et du «gouvernement», il en appréhende le plaisir. Il s'adresse d'abord à l'aînée, Goneril, ensuite à la puînée, Régane, lesquelles lui confirment, par leurs paroles flatteuses, son autorité, son statut et ce qu'il s'imagine être leur amour inconditionnel. Mais le faîte de sa jubilation, croit-il, est à venir :

À présent, notre joie,
Bien que notre dernière et la plus petite ; pour le jeune amour de qui
Les vins de France et le lait de Bourgogne
Rivalisent, que saurez-vous dire pour gagner
Un tiers plus opulent que celui de vos sœurs? Parlez. (I, I, 81-85)

N'y a-t-il pas, cachés dans ces quelques vers, derrière la solennité empruntée pour les rendre, toute la douceur, toute la tendresse, tout l'amour, toute la confiance que puisse exprimer un père envers sa favorite? «Parlez» : dans l'esprit de Lear, à ce

moment précis, tout cela n'est qu'une simple formalité que, très certainement, Cordélia remplira docilement et avec brio. Mais, alors que Goneril et Régane acceptent l'une après l'autre de se prêter au jeu du roi, leur père, pour mériter leur dot et, ce faisant, respectent les liens d'allégeance, Cordélia – sa « joie » – s'y refuse :

Malheureuse que je suis, je ne sais pas éléver
Mon cœur jusqu'à ma bouche : j'aime Votre Majesté
Conformément à mon lien, ni plus ni moins. (I, I, 90-92)

«Ni plus ni moins»? Lear est étonné de l'attitude de Cordélia. Qu'est-ce que cette réserve que manifeste Cordélia? Peut-être est-elle intimidée? Voyons! Il faut qu'elle se reprenne et qu'en prenant exemple sur ses soeurs, elle fasse, devant l'assemblée, l'apologie de son sentiment. Faisant acte de mansuétude, il réitère donc sa demande. En vain. Cordélia reste intractable. La position qu'elle prend s'avère inadmissible pour Lear : pour une question d'«orgueil, qu'elle appelle franchise» (I, I, 127), elle transgresse les conventions, bafoue l'autorité suprême. En agissant de la sorte, en refusant de jouer le jeu, la cadette, toute sincère qu'elle puisse être, tient tête à son père. Le silence, ce «rien», de Cordélia blesse le père qui croit y voir un manque d'affection, de piété et de réconfort. Grande est sa déception : «C'est elle que j'aimais le plus, et misant **tout** sur elle j'espérais confier mon repos / À ses tendres soins.» (I, I, 121-123) C'est dire qu'il voyait en Cordélia le bâton de sa vieillesse, voulait en quelque sorte qu'elle joue le rôle d'une mère qui veillerait sur lui jusqu'à ce que, «allégé de ces fardeaux», il s'éteigne doucement. Toutefois, ce qui déclenche chez lui cette terrible colère et le fait si

prestement réviser son plan initial, c'est que Cordélia désobéisse au vu et au su de tous à l'ordre qu'il lui intime, qu'elle enfreigne le premier devoir de tout enfant et de tout sujet. Lear ne peut passer outre à l'affront. Pour une telle faute, il n'y a pas d'autre arrêt possible :

Soit, que ta vérité soit donc ta dot,
 Car, par les rayons sacrés du soleil,
 Les mystères d'Hécate, et la nuit,
 Par toute l'influence de ces astres,
 Qui nous font exister et cesser d'être
 J'abjure ici toute ma tendresse paternelle,
 Toute parenté, tout lien du sang,
 Et te tiens pour étrangère à mon cœur et à moi
 Dès à présent et à jamais. Le Scythe barbare,
 Ou celui qui fait de sa progéniture des mets
 Pour assouvir son appétit, trouvera dans mon cœur
 Autant d'affection, de pitié, et de réconfort,
 Que toi naguère ma fille.

(I, I, 106-118)

Cordélia, bien malgré elle, a été la première à s'attaquer au nœud identitaire de Lear. Le mouvement que traduisent ces derniers vers est celui de la colère à son paroxysme, subséquente de l'effritement du sentiment de Lear pour Cordélia : de la tendresse paternelle à l'étonnement, à la déception, à l'amertume, voilà qu'émerge une vague de fond qui fauche tout, qui signe l'arrêt de mort du lien qui les unissait. Cependant, même si c'est le père qui exprime ici toute sa hargne à la fille, c'est du roi investi du droit divin qu'émane la punition. Que les personnages shakespeariens aient tous en commun un fond élisabéthain, on l'admet sans réticence, mais ce sont des élisabéthains qui évoluent dans une Grande-Bretagne antérieure au christianisme. Ainsi, en prenant à témoin le soleil, la nuit – sa personnification divine, Hécate – et les astres pour désigner le plan supérieur où il

pense se tenir et d'où il fait dégringoler sa fille, Lear réitère son pouvoir et le rang qu'il occupe dans la hiérarchie du royaume; alors qu'en évoquant le Scythe barbare et Cronos, il révèle et montre à tous (sujets et spectateurs) la teneur du diktat et dénonce la conduite dénaturée de Cordélia. Cette imagerie rend également compte de l'appui présumé que les dieux lui consentent et de la croyance païenne de Lear, de sa «foi polythéiste naturaliste»⁸, qui subira de graves assauts – symptôme que l'on peut raccrocher à la crise identitaire – au fur et à mesure de l'évolution de la pièce, tel que le démontre William R. Elton dans son ouvrage *King Lear and the Gods*.

Robert Ellrodt, dans la toute dernière traduction que *La Pléiade* consacre aux œuvres complètes de Shakespeare, émet l'hypothèse que c'est un «désir incestueux qui provoquerait l'intensité de la réaction» et que «le refus de Cordélia de s'exprimer [serait] ressenti comme un refus de se donner» (Ellrodt, 2002 : 1365), ce que Harold Bloom réfute en faisant pertinemment remarquer que Lear est incapable de refouler quoi que ce soit⁹. Qui plus est, pourrait-on ajouter, cette colère n'est que la première d'une série dont toutes ont pour déclencheur le même motif : Lear se sent attaqué dans ce qu'il est, dans son identité. Par ailleurs, il faudrait ici apporter un distinguo¹⁰ : Cordélia ne refuse pas d'exprimer son

⁸ Ma traduction : «La scène d'ouverture nous dévoile un roi ferme dans sa foi polythéiste-naturaliste, un souverain convaincu de sa sujétion aux forces supérieures, qui le supportent et desquelles dérivent son être et sa fin.» (Elton, 1968 : 172)

⁹ Ma traduction : «Lear, peu importe comment, semble incapable d'aucun refoulement quel qu'il soit.» (Bloom, 1998 : 509)

¹⁰ La nuance n'existe pas non plus chez Freud : «Les deux ainées, Goneril et Régane, s'épuisent en protestations et exaltations de leur amour, la troisième, Cordélia, s'y refuse. Lear aurait dû reconnaître et récompenser cet amour discret et muet [...].» (Freud, 1985 : 68)

sentiment envers son père – si les mots avaient un quelconque poids, à en juger par les performances de chacune, Cordélia l'emporterait (12 vers) contre Goneril (7 vers) et Régane (8 vers) – et son amour n'est pas si discret qu'elle ne sache ou ne puisse le défendre lorsque Lear lui demande de s'amender :

Mon bon seigneur,
 Vous m'avez engendrée, élevée, aimée. Et moi
 Je vous rends en retour les devoirs qui s'imposent,
 Vous obéis, vous aime, et vous honore entre tous.
 Pourquoi mes sœurs ont-elles des maris, si elles disent
 Qu'elles n'aiment que vous? Peut-être, quand je me marierai,
 Le seigneur dont la main recevra ma foi prendra-t-il avec lui
 La moitié de mon amour, la moitié de mes soins et de mon
 dévouement,
 Assurément, je ne me marierai jamais comme mes sœurs.

(I, I, 94-102)

Lear comprend que Cordélia s'engagerait à ne pas se marier pour ne pas aliéner l'amour qu'elle lui porte. Si le sentiment que Lear éprouve pour sa fille comportait une part d'inceste, alors pourquoi n'a-t-il pas été flatté par ce discours? Pourquoi l'a-t-il chassée? Ce que Lear perçoit, c'est que l'enfant qu'il préfère refuse une seconde fois de se soumettre à l'autorité parentale et royale, ce qui ne peut échapper à l'assemblée («L'obéissance, vous l'avez chicanée» (I, I, 278), serine Régane) et qu'exacerber l'humeur de Lear. «Assurément, je ne me marierai jamais» : que ces paroles de la cadette traduisent ses véritables intentions ou qu'elle les dise pour renforcer son propos – ce qui serait somme toute contre-nature, puisqu'elle abhorre ce procédé employé par ses sœurs – est bien loin d'émouvoir son père qui, venant à peine de proclamer publiquement sa volonté de donner une réponse aux deux royaux prétendants, subit ces mots comme un

affront supplémentaire. «Mais ton cœur est-il dans ces paroles?» (I, I, 102) lui demande-t-il en dernier recours, comme s'il voulait se faire confirmer ce qu'il vient d'entendre. Elle refuserait de se marier en sachant que lui, son père et l'ultime autorité de ce royaume, le désire! Drôle d'amour que celui d'une fille qui tourne en dérision l'autorité de son père en public : «Si jeune et si peu tendre?» (I, I, 104) L'amour que l'on porte à son père est bien mesquin, si en son nom, on n'est pas prêt à quelque sacrifice, à râver son «orgueil». Lear, si certain de l'amour de Cordélia, est blessé amèrement, comme le soulignent ses vers : «Mieux valait pour toi / Ne pas être née que de n'avoir pas su mieux me plaire.» (I, I, 232-4)

Parce que le crime lui paraît similaire, «un orgueil extrême», Lear réagit aussi violemment lorsque le comte de Kent, jusqu'à présent fidèle vassal, tente d'intervenir. D'abord, il lui intime de se taire : «Silence, Kent, / Ne t'interpose pas entre le dragon et son courroux.» (I, I, 14-15) Devant l'insistance de ce dernier, Lear gronde : «L'arc est bandé et tendu, évite la flèche.» (I, I, 141). Mais, malgré la sommation dont il est l'objet, Kent persiste:

Qu'elle s'abatte plutôt, dût sa pointe fourchue
Me transpercer le cœur. Kent peut être irrespectueux
Quand Lear est fou. Que prétends-tu faire, vieil homme?
Crois-tu que l'allégeance aura peur de parler
Quand le pouvoir s'incline devant la flatterie? À la franchise l'honneur
est tenu,
Lorsque la majesté tombe dans la folie. Garde ta souveraineté,
Et, par une sage réflexion, refrène
Ce hideux emportement. Que ma vie réponde de mon jugement :
La plus jeune de tes filles n'est pas celle qui t'aime le moins,
Et ils n'ont pas le cœur vide, ceux dont la frêle voix
Ne sonne pas creux. (I, I, 142-152)

Ce réquisitoire est pour le roi irrecevable. Aux yeux de Lear, Kent est en train de commettre le plus grave des manquements que l'on puisse perpétrer contre son roi, et Kent a beau dire des paroles qui lui paraissent tenir du gros bon sens, Lear ne les entend pas, comme il ne voulait pas entendre ce que les mots de Cordélia révélaient de son amour filial : tout ce qu'il voit, jusqu'à l'aveuglement, et cela lui est insupportable, c'est l'insubordination d'un vassal. On ne discute pas les décisions de son roi et maître. Débat-on de ce qu'un dieu ordonne? Ce «mécréant» l'insulte, le traite de «fou», de «vieil homme» ose critiquer sa façon de gouverner, questionne son jugement en l'accusant de succomber à la flatterie et a l'audace de lui demander de révoquer sa donation et le bannissement de Cordélia! Quelle sorte de roi serait Lear s'il laissait l'un de ses sujets lui dicter ce qu'il doit faire et, encore une fois, devant ses gens? Devant cette offense, une seule mesure s'impose, celle de chasser l'impénitent :

Écoute-moi, rebelle;
Sur ton allégeance écoute-moi.
Puisque tu as tenté de nous faire rompre notre serment,
Ce que jamais encore nous n'osâmes, puisque avec un
*orgueil extrême*¹¹
Tu t'interposes entre la sentence et l'exécution,
Ce que notre nature non plus que notre rang ne sauraient tolérer,
En vertu de notre autorité, reçois ta récompense.
Nous t'accordons cinq jours, pour te munir
De ce qui te protégera des malheurs de ce monde,
Et le sixième pour tourner ton dos exécré
À notre royaume; si le dixième jour
Ton corps banni est trouvé dans nos domaines,
Cet instant est ta mort. Va-t'en! Par Jupiter,
Ceci ne sera point révoqué.

¹¹ Je souligne.

L'épithète «rebelle» dont use Lear pour interpeller Kent nous remémore les homélies de l'époque élisabéthaine. C'est un crime jugé impardonnable que celui de se rebeller contre son roi dans cette société et Lear ne fait qu'appliquer la loi qui protège l'intégrité du royaume en rendant sa sentence. L'obéissance de ses sujets, le respect qu'on lui porte, l'autorité indiscutable qu'il exerce sont des valeurs auxquelles la personne de Lear est très sensible, son cadre de référence, «cadre à l'intérieur duquel [un individu peut] déterminer [sa] position par rapport à ce qui est bien, digne, admirable, valable» (Taylor, 2003 : 46), étant d'être roi. Et les réactions violentes¹² que la désobéissance et le manque d'empressement à répondre à ses ordres déclenchent toujours chez lui en font foi. (C'est d'ailleurs en soulignant l'importance de telles valeurs que, plus tard, Kent, sous un déguisement, réussira à reprendre du service auprès de son seigneur : «il y a quelque chose dans votre allure qui me porte à vous appeler maître. [...] L'autorité.» (I, IV, 25-28)) Selon Lear, on ne peut discuter, encore moins révoquer la sentence qui est tombée – «Rien, j'ai juré; je suis inébranlable» (I, I, 244), répond-t-il à Bourgogne, son égal, qui tente de négocier une dot pour Cordélia –, pas plus qu'on ne peut changer la loi et l'ordre qui régissent le monde. Sauf que Lear a déjà, par «son plus ténébreux dessein», modifié le cours des choses¹³. Si le roi se donne des droits qui ne relèvent pas de son gouvernement et perturbe ainsi

¹² Parmi ces réactions, on observe sa répulsion à être regardé par la personne qui l'offense. Par exemple, à Cordélia, il dit : «Hors d'ici, fuis mes regards» (I, I, 124); à Kent: «Hors de ma vue!» (I, I, 155); et à l'intendant: «Vous échangez des regards avec moi, canaille?» (I, IV, 77)

¹³ «C'est également vrai de l'action du *Roi Lear*, où la figure de l'ordre, en abdiquant son titre de roi, a détruit son propre contexte social, et a par là commis essentiellement un assassinat sur sa personne.» (Frye, 2002: 36)

l'ordre que les règles inscrites à la base de la communauté défendent, comme le souligne William R. Elton¹⁴, sans doute, suivant son exemple, ses sujets s'estiment-ils autorisés à déroger à leurs devoirs.

Lear croit pouvoir garder les priviléges que lui confèrent son titre, sa «prééminence» et «tous les attributs fastueux / Qui escortent la majesté» (I, I, 129-131), sans devoir porter le poids de la charge. Avec Northrop Frye, on peut se demander «quelle est l'identité d'un roi qui n'est plus roi?» (Frye, 2002 :105) La réponse, Lear l'apprendra bientôt. Ses filles, mais en premier lieu, leurs gens, commencent à modifier leur comportement, comme l'observe le Chevalier qui en fait respectueusement état à son roi:

Mon seigneur, je ne sais pas ce qui se passe, mais à mon sens
Votre Altesse n'est plus traitée avec cette affection cérémonieuse à
laquelle vous étiez habitué ; il y a beaucoup moins d'égards envers
vous, cela se voit tant chez les domestiques en général que chez le
duc lui-même. (I, IV, 48-56)

L'intervention du Chevalier pousse Lear à ouvrir les yeux sur cette malveillance. Progressivement, il s'aperçoit qu'on cesse de le prendre au sérieux : sa parole ne résonne plus comme celle du roi dans l'oreille des autres. Lear s'apprête à basculer dans un monde d'incertitude : c'est le moment où les gens qui comptent pour lui ne reconnaissent plus l'identité qu'il a choisie pour lui-même. Tel que l'explique Mustapha Fahmi, on doit envisager les personnages shakespeariens comme des individus à part entière car, comme tels, ils évoluent grâce aux

¹⁴ Ma traduction : «Dans la scène d'ouverture, la mauvaise répartition faite par Lear viole les droits des personnes et de la propriété aussi bien que cette *Justice* qui peut restreindre les prérogatives sacrées des rois.» (Elton, 1968 : 226)

dialogues ou controverses qu'ils entretiennent avec les autres qui leur importent. (Fahmi, 2003a : 18) Mais encore, il se fait plus précis en établissant un rapprochement entre les héros du Barde et ce type d'individus que Charles Taylor a étiquetés «évaluateurs forts», qui agissent selon un cadre de référence bien défini, par opposition aux «évaluateurs faibles», qui se laissent ballotter au gré de leurs désirs. À titre d'exemple pris dans notre actualité, opposons l'environnementaliste qui, parce que la chose qui lui importe le plus au monde est le sort de la planète, est heureux de participer à l'effort de recyclage de sa municipalité («évaluateur fort») et son voisin qui ne le fait que par imitation ou encore parce que c'est un comportement à la mode («évaluateur faible»). Pour comprendre ces personnages, il faut donc arriver à saisir leur cadre de référence. À la question «Qui suis-je, monsieur?» lancée par Lear à l'intendant de sa fille Goneril, il se fait répondre du tac au tac : «Le père de ma maîtresse.» (I, IV, 73) Si Goneril avait rétabli la situation en punissant séance tenante «l'insolent», comme Lear s'attendait tout naturellement à ce qu'elle le fasse, elle aurait par ce geste réaffirmé à Lear la seule identité pour lui acceptable, à savoir qu'il est «le» roi. Au contraire, elle cautionne la parole de l'intendant et voilà, qu'en plus, elle reprend la façon d'agir de son père et réprimande ceux qui continuent à le traiter en roi. Que se passe-t-il? Les rôles ont-ils été inversés : «Êtes-vous notre fille?» (I, IV, 191). Lear est ébranlé :

Quelqu'un ici me reconnaît-il? Ce n'est pas Lear.
Est-ce que Lear marche ainsi? Parle ainsi? Où sont ses yeux?
Soit son intelligence a faibli, soit son discernement
Est tombé en léthargie. Ah! Éveillé? Non, non.

Qui est-ce qui peut me dire qui je suis?» (I, IV, 198-202)

Lear s'observe et se sent étranger à lui-même. S'il se regarde agir et ne semble plus se reconnaître c'est que Goneril a adopté un comportement différent, comme si son interlocuteur n'était pas le roi son père. Ce questionnement, où on sent poindre la détresse, traduit sa déroute et sa confusion. Si les autres ne le regardent plus de la même façon alors que voient-ils lorsqu'ils posent les yeux sur lui? Ce qui s'enclenche alors chez Lear :

C'est ce que nous appelons une «crise d'identité», une forme aiguë de désorientation, que les gens décrivent souvent en disant qu'ils ne savent plus qui ils sont, mais qui peut également s'entendre comme une incertitude radicale relativement à leur situation.

(Taylor, 2003 : 46)

Nous sommes au cœur de ce courant qui emporte Lear. Les visées politiques qui réunissent maintenant les deux sœurs et qui les incitent à concerter leurs efforts, nous faisant profiter d'une magistrale démonstration dans l'art de démolir un individu, sont absolument les mêmes qui, l'instant précédent («N'avez-vous pas entendu parler de guerre probable entre les ducs de Cornouailles et d'Albany?» (II, I, 10-11)), les séparaient. Ce que lui proposent tour à tour, puis à l'unisson, Goneril et Régane – réduire de moitié son escorte, symbole et relique de son ancien statut, puis congédier l'entièreté des chevaliers qui la constituent – et, par la suite, la mise aux ceps de son messager – «C'est pire qu'un meurtre / De faire au respect un si violent outrage» (II, II, 201-202), s'indigne Lear, qui cesse dès lors l'emploi du pluriel de majesté – achèvent de désorienter le vieillard. Comme il est inconcevable pour Lear de renoncer à sa position, il lui est impossible d'accepter

ces conditions imposées par Goneril et Régane qui le réduiraient à être ce que le Fou perspicace appelle «un père obéissant» (I, IV, 206a). Lorsque Régane le sermonne, ses paroles le confinent déjà dans ce rôle:

Oh! monsieur, vous êtes vieux,
La Nature touche en vous au bord extrême
De sa carrière : vous devriez être gouverné et conduit
Par une personne avisée, qui sache mieux que vous
Discerner votre état. [...] (II, II, 320-324)

À ce moment précis, Lear est à même de saisir le jeu calculateur qu'inspire l'ambition de ses filles aînées, mais il est conscient aussi qu'il est trop tard pour «reprendr[e] le personnage [...] [qu'il a lui-même] dépouillé à jamais.» (I, IV, 277-78) En le réduisant à la sénilité, les deux sœurs lui retirent toute légitimité quant à ce titre qu'il croyait pouvoir conserver. À l'époque élisabéthaine, c'était d'ailleurs le seul moyen légal qu'avaient des enfants de déposséder leur père du pouvoir et des biens avant son décès. Quoique légitime, sa colère, se traduisant par les menaces qu'il profère à l'endroit de ses filles, peut sembler démesurée :

Je me vengerai sur vous deux de telle sorte
Que l'univers entier... Je ferai de ces choses,
Quoi, je ne sais pas encore, mais qui seront
L'épouvante de cette terre [...] (II, II, 454-457)

Mais que fait-il? Quelles sont donc ces «choses» épouvantables qu'il promet, qu'il menace d'accomplir? «Au comble de la fureur» (II, II, 471), il sort dans la tempête. De quelle vengeance s'agit-il là? S'imagine-t-il que les dieux le vengeront? S'il l'a d'abord cru – n'était-il pas lui-même un dieu? – maintenant que le tonnerre gronde au-dessus de sa tête découronnée, pas plus bienveillant à son égard que

malveillant à l'égard de ses filles, c'est la violence des éléments qui lui crache à la figure son impuissance et sa folie :

Gronde à pleine ventrée, crache, feu! Jaillis, pluie!
 Ni pluie, ni vent, ni tonnerre, ni feu ne sont mes filles;
 Vous éléments, je ne vous taxe pas de cruauté.
 Je ne vous ai jamais donné de royaume, appelé mes enfants,
 Vous ne me devez aucune soumission. Que se déverse donc
 Votre horrible plaisir. Me voici, votre esclave,
 Pauvre vieillard, infirme, faible et méprisé;
 Et pourtant je vous appelle ministres serviles,
 Vous qui ligués à deux filles perfides
 Lancez d'en haut vos bataillons contre une tête
 Si vieille et si blanche. Oh! oh! C'est infâme!

(III, II, 14-24)

D'entrée de jeu, on est poussé à faire un parallèle avec la citation antérieure où Lear renie Cordélia (I, I, 106-118). On reconnaît le plan supérieur, celui des dieux, à la différence que Lear ne s'y tient plus – qu'il s'en est en quelque sorte auto-éjecté – et que, «d'en haut», les éléments déchaînés y font office de «ministres serviles» de ses «deux filles perfides». Pour accentuer la débandade, il se qualifie de «pauvre vieillard, infirme, faible et méprisé». Le chaos de la tempête est à la mesure de celui qui règne en Lear et qui bouleverse sa conception du monde¹⁵. Lui-même, plus tard, raccorde à ce moment la prise de conscience qu'il a été le jeu et le produit d'un discours, celui du droit divin des rois :

[...] Quand la pluie est venue me tremper, et le vent me faire claquer les dents, quand le tonnerre n'a pas voulu se taire à mon commandement, ce jour-là, je les ai débusqués, je les ai percés à

¹⁵ Ma traduction : «[L]a tempête se manifeste à tous les niveaux à la fois, cosmique, familial et personnel.» (Elton, 1968 : 261)

jour. Allez, **Ils** ne sont pas gens de parole. **Ils** me disaient que j'étais tout : c'est un mensonge [...]¹⁶. (IV, VI, 100-105)

Tout ce qui faisait de lui un dieu sur cette Terre, tout ce qui constituait sa force, sa puissance, s'avère être leurre, nourri par la société dans laquelle il évolue. Quant à ses méchantes filles, elles l'ont dépouillé de ce qu'il était, l'ont humilié et s'il souffre, il en est convaincu, c'est par leur faute. Lear est rongé par la *litost*. La dissolution de l'individu Lear passe par la folie qui s'insinue dans son esprit et qui se concrétise par les indices que sème le texte dramatique d'un Lear qui perd pied peu à peu et se débat pour ne pas sombrer¹⁷ : «Oh! Fais que je ne sois pas fou, pas fou, Ciel clément! / Laisse-moi ma raison, je ne voudrais pas être fou.» (I, V, 41-42) Cette folie, qui se manifeste par l'obsession de se venger de ses filles, le surprend à tout moment telle une ritournelle dont on ne peut se défaire : «Ô Régane, Goneril, / Votre bon vieux père, dont le cœur généreux vous donna tout, / Oh! C'est par là que guette la folie : fuyons cela; / Assez.» (III, IV, 19-22) Cela le conduit à se concentrer et à ne réfléchir que sur sa condition d'homme dépouillé et, paradoxalement, à se poser des questions d'ordre cosmique. Plus rien d'autre ne le préoccupe, pas même les menaces qui pèsent sur son royaume¹⁸. Par ailleurs, s'il appelle de tous ses vœux la vengeance sur ses filles, il n'a aucun

¹⁶ Les caractères gras mettent en évidence la nuance apportée par Lear : ce sont les gens en général, la société, qu'il accuse de l'avoir abusé en lui faisant croire en son pouvoir divin.

¹⁷ Le thème de la démence, consolidé par le personnage du Fou «amer», qui exaspère la folie naissante de Lear, et la contrefaçon d'Edgar d'un Tom de Bedlam, est, on le notera, une invention de Shakespeare, puisque «dans aucune des sources de *Lear* [...] le roi ne perd la raison.» (Shakespeare, 2002 : 1364)

¹⁸ «Sans nier l'intérêt historique et politique de la pièce, dit Robert Ellrodt, on peut toutefois maintenir que l'attention, dans *Le Roi Lear*, se concentre d'une part sur l'individu et ses relations avec ses proches, d'autre part sur la nature et la condition de l'homme.» (Shakespeare, 2002 : 1359)

moyen, hormis «une bande de désespérés» (II, II, 480) qui l'escorte, de la matérialiser. Il n'arrive plus à se faire obéir d'elles (ordonner au tonnerre rageur, au vent délivrant et à la pluie déferlante de poursuivre leur œuvre est acte dérisoire, quoique cela puisse procurer à Lear l'impression fugitive d'une incommensurable puissance, lui remémorant ce que le pouvoir lui procurait naguère, sentiment aussitôt gommé par l'écrasante matérialité de son impuissance) ni à se faire respecter, parce que l'obéissance et le respect procèdent, pour un roi et pour un père, du pouvoir qu'il exerce sur son royaume et sur sa famille, plus que de l'amour de ses enfants et sujets, l'ivraie germant inévitablement chez les uns et chez les autres. Fort de ce constat, si l'on peut dire, et jouet de «l'horrible plaisir» des éléments, il se perçoit dorénavant «Bien plus victime du péché que pécheur.» (III, II, 59) Dans l'éventualité où celui qui nous a humilié est le plus fort et qu'il est en ce sens vain d'espérer une revanche, le sentiment de vengeance qui nous anime doit tout de même trouver un exutoire. C'est par un moyen détourné, dit Kundera qui donne en exemple le suicide (Kundera, 1985 : 245), qu'on y parvient. Comme elles sont les plus fortes, comment Lear pourrait-il encore atteindre ses filles? Comment leur faire mal, leur rendre ce qu'elles lui ont fait subir, sinon en choisissant la pire des défaites : leur faire partager son tourment et sa misère en leur montrant, par la déchéance dans laquelle il s'apprête à sombrer, leur turpitude? Puisque Goneril et Régane, malgré les arguments déployés par Lear («Oh, ne discute pas le besoin! Nos plus misérables mendians / Ont quelque

pauvre objet en superflu. [...] Et quant au vrai besoin...» (II, II, 438-445)), persistent à vouloir le spolier, eh bien, il persévétera dans cette veine. Lear se tourne donc vers l'une des formes de l'autodestruction : il va se faire clochard¹⁹. Une rencontre fortuite avec Edgar, déguisé en Pauvre Tom, lui en fournit l'idée. D'abord, il projette son humiliation et sa souffrance sur le dément nu : «As-tu tout donné à tes filles pour en être arrivé là?» (III, IV, 46), s'enquiert Lear. N'obtenant pas de réponse, il reformule sa demande : «Quoi, ses filles l'ont-elles mis dans cet état-là? / N'as-tu rien pu garder? Leur as-tu tout donné?» (III, IV, 60-61) De manière empirique, il en arrive à la conclusion que : «Rien n'aurait pu rabaisser la nature / À pareille abjection hormis des filles ingrates. / Est-ce la coutume que les pères chassés / Voient si peu de pitié témoignée à leur chair?» (III, IV, 66-68) Sa logique (dorénavant, il ne peut plus être question de raison) le pousse à marcher dans les traces de ce pauvre hère : cela, pense-t-il sans doute, le conduira droit à cet état de déchéance qu'il a devant les yeux, celui qu'il veut donner à voir à ses filles :

L'homme n'est-il rien de plus que cela? Considérez-le bien. Au ver, tu n'as pas emprunté sa soie, à la bête sa peau, au mouton sa laine, au rat musqué son odeur. Ah? Nous trois ici sommes trois êtres frelatés; toi tu es la chose même. L'homme sans apprêt n'est rien de plus qu'un pauvre animal, nu, et fourchu tel que toi. Au diable, au diable, choses d'emprunt! Allons, déboutonnez-moi. (III, IV, 95-102)

À la suite de la perte de son identité, Lear, inévitablement, cherche un nouveau cadre de référence et cet homme qu'il a devant lui, par son grand dépouillement,

¹⁹ «Être clochard, affirme Patrick Declerck, c'est une folie particulière.» (Rioux, 2002 : A-1).

pourrait bien lui en fournir l'essence : quelque chose qui se rapproche de la pensée stoïcienne²⁰. Lear veut se faire disciple de celui qui est «la chose même». Ne l'appelle-t-il pas «ce philosophe», «sage grec», «noble philosophe», «mon philosophe», «cher Athénien»? N'insiste-t-il pas pour s'entretenir avec lui? «Quelle est la cause du tonnerre?» (III, IV, 147), lui demande-t-il. Cette question n'est que la pointe accessible de la réflexion ontologique que les derniers événements ont déclenchée dans l'esprit du vieux roi. Si Lear a d'abord craint de sombrer dans – et résisté à – la folie, il se jette maintenant à corps perdu dans ses bras. Seule Cordélia pourra l'en arracher. La scène VII de l'acte IV est un moment de grâce, une métaphore plurielle scénique fabuleuse : une accalmie dans la tempête, un cocon matriciel dans cet univers par trop masculin. La figure de l'amour maternel est absente de la tragédie soutient Bloom²¹. On la sent pourtant bien présente ici. Au paradigme de grandeur (Bloom, 1998 : 478) déployé à l'acte I s'oppose, dans celui-ci, la force tranquille et bienveillante de la mère. Elle s'impose à nous d'autant plus fortement que nous reviennent en mémoire les paroles d'Edgar déplorant que Lear «childed as I father'd» (III, VI, 70a), image que la traduction a perdue et qu'on pourrait poursuivre en disant que Cordélia *mother'd as Edgard father'd*; d'autant

²⁰ «Chaque fois que les vertus commencent à perdre leur place centrale, affirme MacIntyre, le schéma stoïcien de pensée et d'action reparaît aussitôt. Le stoïcisme reste l'une des possibilités morales permanentes dans la culture occidentale.» (MacIntyre, 1997 : 166) Lear, dans sa recherche d'un nouveau cadre moral, oscille entre la pensée aristotélicienne et le stoïcisme.

²¹ Ma traduction : «L'amour maternel est tenu à l'écart de la tragédie, comme si l'amour naturel, dans sa forme la plus puissante, avait été insupportable et ce, même dans cette sublime négation.» (Bloom, 1998 : 485)

plus puissamment aussi, qu'elle fait écho au soliloque de Lear qui, dans la scène précédente, vagissant, s'en prend aux traîtresses :

Que la copulation prospère : car le fils bâtard de Gloucester
 Eut plus de bonté pour son père que mes filles
 Conçues dans des draps légitimes. Vas-y, Luxure, pêle-mêle,
 Car il me faut des soldats. Regardez-moi cette mijaurée,
 Dont le visage annonce la neige entre ses cuisses,
 Qui fait la vertueuse, et qui hoche la tête
 Au seul nom du plaisir.
 Ni le putois, ni l'étalon fougueux, ne s'y rue
 D'un plus furieux appétit.
 Centaures au-dessous de la taille,
 Bien que femmes au-dessus.
 Jusqu'à la ceinture, c'est le règne des dieux;
 Le bas est tout entier au diable.
 Là, c'est enfer, et ténèbres, et gouffre sulfureux : brûlure, feu,
 puanteur, consomption. Fi, fi, fi! Pouah! Pouah! [...]

(IV, VI, 114-129)²²

Lear, complètement submergé par sa *litos*, construit une image extrêmement avilissante de la femme, digne du plus radical misogynie. En la réduisant à un être inférieur aux animaux, en la descendant au niveau des ténèbres, il se façonne un objet de haine si puissant qu'il en éprouve de la nausée. N'en déplaise à Harold Bloom, si on accepte, comme il le prétend, que Shakespeare est à l'origine de l'invention de l'humain, peut-être faudrait-il aussi lui imputer ce rapport belliqueux qu'entretiennent certains hommes avec les femmes! On préfère penser que la

²² Peut-on imaginer un acteur déclamer ces vers devant Élisabeth 1^{re}? Non, ils ne pouvaient advenir sur scène qu'après sa mort, au cours du règne de Jacques 1^{er}, qui avait tout un travail à faire pour surpasser son prédécesseur.

poésie du Barde travaille, tel le mythe, à nous donner à voir, via l'empirisme du protagoniste, l'un des travers du genre humain, aussi tenace que lui²³.

Mais, le retour de Cordélia fait plus que calmer l'imagination rageuse de Lear. En fait, elle lui redonnera, par l'amour et le respect inconditionnels et désintéressés qu'elle lui voulait, le sentiment qu'il est quelqu'un, qu'il est bien plus que l'ombre d'un roi ou «la chose même», qu'il est encore, qu'il reste un père aimé. C'est d'ailleurs ce qui peut, selon Kundera, nous guérir de la *litost*:

Parmi les remèdes habituels contre notre propre misère, il y a l'amour. Car celui qui est absolument aimé ne peut être misérable. Toutes ces défaillances sont rachetées par le regard magique de l'amour [...]. [Car l']absolu de l'amour est en réalité un désir d'identité absolu.

(Kundera, 1985 : 201)

L'espoir lui est rendu parce que reprend ce dialogue qui lui a tant manqué avec l'un des êtres qui comptent pour lui, Cordélia, devenue entre-temps reine de France. Cependant, il a irrémédiablement perdu la conviction que sa place dans le monde consiste à être le roi et il ne peut concevoir en occuper une autre dans cette société qui l'a rejeté. C'est pourquoi son désir, à l'encontre de celui de Cordélia, qui veut le réhabiliter – «Comment va mon *royal seigneur*²⁴? Comment

²³ Travers que déplore et relève la cinéaste Catherine Breillat et qui, d'un point de vue féministe, pourrait fort bien s'appliquer à Lear: «Les hommes font les lois [...] et ils rendent la sexualité bestiale afin de se protéger. L'émotion relève de l'humain et il faut passer par la faiblesse pour y atteindre. Or les hommes éprouvent en général plus de difficultés que les femmes à accepter leur faiblesse. Mais c'est cette faiblesse qui conduit à l'émotion, à la pensée et au langage. C'est elle qui nous fait atteindre à l'humanité par-delà l'animalité. La femme possède la connaissance et la donne à l'homme, comme le mythe d'Adam et Ève l'a démontré. Pour l'homme, ce transfert passe par la chute du pouvoir et se révèle insupportable (je souligne). » (Tremblay, 2004 : B-8)

²⁴ Je souligne.

se porte *Votre Majesté*²⁵?» (IV, VII, 41); «Ne verrons-nous point ces filles et ces sœurs?» (V, III, 7), lui demande Cordélia –, est un désir singulièrement marginal qui s'apparente à celui des clochards, aussi omniprésents et dérangeants aujourd'hui qu'ils le sont à l'époque du Barde²⁶ :

Non, non, non, non! Viens, *allons en prison*²⁷.
 Nous deux, seuls, nous chanterons comme des oiseaux *en cage*.
 Quand tu me demanderas ma bénédiction, je me mettrai à genoux,
 Et te demanderai pardon : ainsi nous allons vivre,
 Et prier, et chanter, et conter de vieux contes, et rire
 Aux papillons dorés, et écouter de pauvres hères
 Parler des nouvelles de la Cour, et nous aussi nous parlerons avec
 eux
 De qui perd et qui gagne, qui est en faveur, qui en disgrâce,
 Et nous prétendrons expliquer le mystère des choses,
 Comme si nous étions les espions des dieux; et nous survivrons
Entre les murs d'une prison, aux coteries et aux factions des
 grands,
 Qui fluent et refluent avec la lune. (V, III, 8-19)

Lear se reconstruit un monde idéal où la prison lui apporterait ainsi qu'à sa fille protection et asile en les plaçant en marge, en haut, près des dieux, loin des velléités de ce monde où il a fait souffrir autant qu'il a souffert. Si on voulait bien se permettre, pour un instant, de sortir de l'univers de Lear et tenter, en plongeant dans celui non moins tragique des clochards²⁸, de faire un parallèle entre ces deux

²⁵ Je souligne.

²⁶ «Les fous vagabonds étaient nombreux en Grande-Bretagne. [...] Ils se nommaient eux-mêmes «les hommes d'Abraham», ou «les mendians de Bedlam» ou les «Toms de Bedlam», etc. Bedlam [était d'ailleurs] le nom du principal hospice d'aliénés en Angleterre à cette époque.» (Shakespeare, 1995 : 413) «Le nombre des pauvres et des vagabonds s'est accru fortement à partir des années 1580 jusqu'en 1630. Il n'en est pas moins remarquable qu'un dramaturge ait appelé l'attention sur le dénuement et les souffrances des humbles dans une tragédie consacrée en principe à l'infortune des grands.» (Shakespeare, 2002 : 1358)

²⁷ Je souligne (tous les mots en caractères italiques de cette citation).

²⁸ Dans une analyse non publiée, j'ai poussé ce parallèle beaucoup plus loin.

réalités, on pourrait profiter du témoignage de Patrick Declerck²⁹, qui, au bout de 15 années d'exploration, conclut que :

Dans toute ma pratique auprès des personnes gravement désocialisées, des milliers de gens qu'il m'a été donné de recevoir tant en psychothérapie qu'en consultation médicale, je ne connais aucun exemple de réinsertion, si l'on entend par là l'évolution d'un sujet qui, de gravement et chroniquement désocialisé, parviendrait à un rétablissement stable dans un fonctionnement socio-économique autonome au long cours. Bref, un sujet qui, de clochard, deviendrait ou redeviendrait comme vous et moi, il n'y a point. Si l'état de clochard peut s'aménager et se stabiliser, plus ou moins longtemps, à *l'ombre asilaire des murs d'une institution*, je ne connais pas, en revanche, de cas de guérison. *L'état semble largement irréversible*³⁰.

(Declerck, 2002 : 319)

«À l'ombre asilaire des murs d'une institution» n'est-ce pas là la prison dont rêve Lear? Le seul rôle acceptable pour Lear dorénavant est celui que l'amour hautement désintéressé de Cordélia veut lui aménager, celui de père aimé : «Nulle ambition orgueilleuse n'incite nos armes, / Seulement l'amour, un tendre amour, et les droits de notre vieux père.» (IV, IV, 27-28) Cette nouvelle identité que Lear se forge, il ne la perdra pas à la mort de Cordélia.

Personne ne semble étonné de la force extraordinaire que déploie ce vieillard de quatre-vingts ans passés au cours de la rixe qui l'oppose à l'esclave qui s'affairait à la basse besogne de pendre Cordélia et dont il sera le vainqueur, non plus qu'on ne questionne le fait qu'il ait eu encore assez d'énergie pour soulever la morte, la porter dans ses bras avant de la déposer aux yeux de tous et de

²⁹ Diplômé en philosophie, docteur en anthropologie et membre de la Société psychanalytique de Paris, Patrick Declerck, «ira, à plusieurs reprises, jusqu'à revêtir des habits de mendiant [à l'instar d'Edgar!] pour se faire ramasser par la police et dormir incognito dans les refuges.» (Rioux, 2002 : A-1)

³⁰ Je souligne.

s'agenouiller devant elle. Il n'est pas ici question de relever l'une des nombreuses improbabilités qui se cachent dans cette pièce, ce que A.C. Bradley a su faire avec force détails, sans que personne ne puisse lui donner d'explication, puisque, de toute évidence, *Le Roi Lear* n'est surtout pas le lieu du réel³¹. Une telle vitalité prend sa source dans cette nouvelle identité que lui a offerte Cordélia avec son pardon. À l'instar de ce chevalier à la triste figure, prêt à défendre sa dulcinée contre tous les monstres à vent qui se présentent, le vieux roi a tenté l'impossible pour sauver son enfant chérie. C'est dans le même esprit que l'on se doit d'envisager le désir ultime de Lear de voir la vie se remettre en marche, s'accrocher à une plume que son propre souffle anime. On est bien loin de la conclusion tellement rassurante des fables où un couple se marie et engendre une descendance nombreuse, confiant en l'avenir. La tragédie de Lear est la nôtre :

L'homme est un créateur en tant qu'individu; en tant que membre d'une société ou d'une espèce, il est une créature. [...] La fin de la tragédie [nous] laisse seul[s] dans la désolation et le vide du chaos de l'expérience et avec un monde à reconstruire à partir de là.

(Frye, 2002 : 120-121)

Même si Cordélia n'a pas sombré dans la *lîtost* – France, en l'épousant, lui permet de sauvegarder son identité en reconnaissant la vertu sur laquelle se fonde celle-ci –, elle fait découvrir à Lear, alors qu'il croyait légitime qu'elle engendre et nourrisse un ressentiment contre lui qui l'avait bannie, qu'il est en quelque sorte le

³¹ Maynard Mack, dans *King Lear in our time*, en cherchant à préciser comment cette pièce pourrait et devrait être mise en scène et jouée (puisque jamais la pièce n'aurait eu, selon l'avis de Maynard, de représentation convenable au XX^e siècle), compare les impressions éprouvées par le spectateur-lecteur de *Lear* à celles

géniteur de sa propre misère et de sa souffrance. Elle l'aide à dépasser cette *litost* qui, d'autre part, semble extrêmement dérisoire, si on s'accorde au point de vue de Jan Kott :

Dans un monde grotesque, on ne peut justifier l'échec au moyen d'aucun absolu, ni faire porter à celui-ci la responsabilité de la défaite. L'absolu n'est doté d'aucune des raisons dernières; il est tout simplement *le plus fort*³². (Kott, 1978 : 113)

La *litost* de Lear avait une cause humaine, concrète : Goneril et Régane. Avec la mort de Cordélia, cette *litost* qu'a nourrie le vieux roi lui apparaît grotesque, absurde, puisque incommensurable. Il y a, dans les derniers gestes de Lear, concrétisation de cette vanité qui légitime le désir de vengeance, qui pousse à croire en la présumée justesse de notre cause. Ainsi, les paroles maternelles de Cordélia, toutes imprégnées d'amour qu'elles soient, prennent alors une couleur philosophique indéniable : «Aucun motif, aucun motif.» (IV, VII, 73)

qu'un rêveur peut expérimenter, un peu comme si – et là c'est l'auteur du présent ouvrage qui s'avance – le dramaturge avait accompli le même «travail» que le rêve, au sens où Freud l'entend.

³² Je souligne.

Tu n'ignorais pas, tu ne pouvais pas ignorer ce secret fondamental de la nature humaine [...] : il n'y a pas [...] de souci plus cuisant pour l'homme que de trouver au plus tôt un être à qui déléguer ce don de liberté que le malheureux apporte en naissant.
(Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*)

CHAPITRE II

OEDIPHE À COLONE

Dans *Oedipe à Colone* de Sophocle, l'autodestruction prend une forme plus subtile : c'est en choisissant de mourir loin des siens, en les trahissant, que le héros accomplit sa vengeance. Oedipe est un père offensé par l'ignominieux laxisme dont Polynice et Étéocle, ses fils, ont fait preuve à son égard il y a trente ans. Si, malgré son grand âge et un handicap majeur, il est forcé d'errer sans aides autres que le bras et les yeux de sa fille Antigone pour le guider, c'est leur faute. Si ses seules ressources sont les maigres dons suscités par la pitié qu'il fait naître chez ceux qui consentent à lui accorder leur hospitalité, si, depuis tout ce temps, il n'est plus que l'ombre de lui-même, c'est encore et toujours leur faute. Et cette offre faite au roi Thésée, par laquelle, en échange de l'hospitalité et de la protection qu'elle accordera à Oedipe, la cité d'Athènes s'assure, à sa mort, d'un «puissant défenseur», ce «petit service qui fera grand profit» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 72) – pour employer les mots d'Oedipe –, en causant la perte de Thèbes, lui procure en même temps une revanche sur ses fils. La mort prend pour Oedipe le visage séduisant d'un double repos. Comme pour le personnage du roi Lear, il appert ici que la force qui tend à l'autodestruction ne peut être séparée de l'idée de vengeance. Sans doute peut-on chercher à la source de cette autre manifestation

du phénomène de la *litost* l'indice d'une perte de l'espace moral du protagoniste. Pour s'en assurer, pour comprendre le personnage et, par le fait même, ce puissant désir qui va le pousser à anéantir sa progéniture, il est essentiel d'identifier les vertus qui font que pour lui la vie a un sens et celles, sensiblement différentes, qui prévalent à l'intérieur de l'univers où il évolue; alors qu'un survol du lieu où parle l'auteur participe à dégager la nature du conflit opposant la créature et son monde.

Avec la pièce *OEdipe à Colone*, son chant du cygne, l'auteur tragique, dit-on, pas peu fier de son dème natal, qui venait d'être la scène d'une récente victoire athénienne (407 a.v. J.-C.) aurait voulu rendre hommage à Colone, souligner l'apport de son bourg à la grandeur d'Athènes et à la notoriété de son hospitalité. En y intégrant la légende d'*OEdipe*, il ne faisait que mettre en rapport l'événement et ce qu'en disaient les gens du pays, qui en attribuaient la conclusion heureuse «à la protection d'*OEdipe*, le héros qui suivant une tradition locale possédait là une tombe mystérieuse.» (Sophocle, 1963 : 521) Par ailleurs, le tragédien aurait également eu l'intention de rectifier le sort échu à ce pauvre héros des Labdacides dans l'une de ses œuvres théâtrales antérieures, *OEdipe Roi* : au premier oracle auquel Laïos et Jocaste, ses parents, et lui-même auront vainement cherché à échapper, faisant de ce dernier le plus pitoyable des hommes, vient se greffer un second, cette fois en sa faveur, par les soins duquel ce roi, devenu vieux et aveugle, recouvre la dignité et s'élève au-dessus de la mortelle condition. En cela, Sophocle s'oppose à Shakespeare, dont la visée, on s'en souviendra, était de

représenter la dissolution d'un roi. Quoi qu'il en soit, que la version du mythe représenté par le tragédien ne suive pas l'homérique – où Œdipe meurt sur son trône à Thèbes – s'avérait secondaire. Ce qui importait, c'était que ces histoires qu'on présentait au peuple athénien tenaient «lieu de mémoire» et «d'arrière-plan moral au débat» (MacIntyre, 1997 : 119), débat qu'elles ne manquaient pas de susciter par le contraste qu'elles opposaient au présent de la société classique. En effet, le risque de rencontrer dans les rues d'Athènes un individu endossant les vertus des héros homériques était nul³³, comme on peut le déduire à la lecture de l'ouvrage de référence, *Après la vertu*, incontournable lorsqu'une analyse reposant sur le cadre moral est nécessaire. L'auteur, Alasdair MacIntyre, y précise que pour comprendre les vertus qui priment dans la société héroïque, que cette dernière ait ou non réellement existé, il faut les rattacher à la structure sociale à l'intérieur de laquelle elles apparaissent, car elles sont indissociables de leur contexte (MacIntyre, 1997 : 121). Quand on évolue dans le monde héroïque, les vertus sont les qualités qui font que l'homme excelle dans les rôles que la communauté lui a impartis. Les structures fondamentales de cette société sont le foyer et la parenté, à laquelle se greffent les amis avec qui on entretient des liens aussi forts que ceux qui nous unissent à la famille. À partir de ces deux structures, sont déterminés les rôles que chacun tient et ce, jusqu'à ce que la mort advienne. Voir profaner le corps d'un être cher ou ne pouvoir lui prodiguer la sépulture, les rites et l'affliction

³³ Peut-être est-il plus probable aujourd'hui de faire une telle rencontre, si on en juge par l'attraction qu'exercent les vertus héroïques chez certains jeunes, confirmée par les productions cinématographiques américaines tels *Troie* et *Le Roi Arthur*.

qui lui sont dus apporte à la famille et à la communauté, qui considèrent son cadavre comme faisant corps avec elles, des souffrances indicibles (MacIntyre, 1997 : 125). Par ailleurs, il faut souligner que l'importance accordée aux rites funèbres perdure chez les contemporains de Sophocle³⁴. Pour le démontrer, on relatera l'exemple de ce procès (406 av. J.-C.) où sont condamnés à mort dix généraux victorieux trouvés coupables d'avoir négligé de récupérer, en prétextant la tempête qui faisait rage, les corps des marins ayant péri au cours de la bataille des îles Arginuses (Lacarrière, 1960 : 63). Fort de son rôle, dans lequel il se doit d'exceller, l'individu héroïque évite l'isolement, état abhorré entre tous, synonyme de néant pour le soi qui «ne devient ce qu'il est qu'à travers son rôle : c'est une création sociale et non individuelle.» (MacIntyre, 1997 : 127) Le courage, associé à la force, et la ruse sont les premières vertus que la société héroïque reconnaît et glorifie chez un homme, parce que les plus aptes à assurer la protection desdites structures et de ses constituantes. Dans cette société où on parle le langage de l'honneur et de la vendetta, la fidélité est une autre de ces vertus appréciées autant chez les femmes, destinées à assurer l'unité du foyer, que chez les hommes, car elle est le gage du respect de leurs devoirs envers les êtres chers qu'ils sont tenus de protéger, sinon de venger. L'hospitalité, quant à elle, varie et

³⁴ Aussi étonnant que cela puisse paraître, on peut reconnaître ce même attachement, aujourd'hui, chez la communauté inuit de Montréal, comme le montre un dossier consacré par *Le Devoir* aux itinérants autochtones de la Métropole : «Un service funèbre célébré à la mémoire des deux victimes a attiré une centaine de personnes de toutes les conditions économiques à l'église Saint James. Des itinérants rencontrés par *Le Devoir* ont par ailleurs exprimé leur tristesse et leur colère. «C'est une communauté tissée serré. Ils ne peuvent compter sur personne d'autre qu'eux. Lorsqu'il y a un décès, c'est une lourde perte», affirme Annie Pisuktie.» (Myles, 2005 : A-6)

l'accueil réservé à l'étranger dans ce type de communauté dépend du degré d'humanité qu'on lui reconnaît. C'est pour cette raison que la vie des gens qui occupent des rôles marginaux, tels les esclaves et les mendians, justement de par le peu de valeur qu'on leur accorde, se trouve constamment menacée. La situation du suppliant est d'autant plus vulnérable qu'il est «à la merci d'un autre et se transforme ainsi en esclave ou cadavre potentiel. Ce rôle doit donc être tenu seulement dans la plus extrême des nécessités.» (MacIntyre, 1997 : 125) Parallèlement, que l'époque de Sophocle puisse évoquer l'avènement de la démocratie, que l'aristocrate Platon assure être «le moins bon des gouvernements et le moins mauvais des pires» (Alquié, 1998 : 107), ne doit pas faire oublier le fait que, dans la cité, les hommes n'y ont pas tous les mêmes droits, et l'esclave – état naturel pour certains et qu'Aristote, disciple de Platon, continue de justifier –, au bas de l'échelle sociale et partie prenante de la réalité athénienne, doit obéir à son maître, de la même manière que la femme doit se soumettre à son époux et l'enfant à son père. En somme, pour revenir à l'intérieur du cadre inviolable que constitue la société homérique, on juge l'homme à la valeur de ses actions et le plus exposé aux critiques et aux honneurs est le roi guerrier qui y assume le rôle élémentaire. De même que dans la société où évoluait Lear, les hommes y sont ballottés selon «le bon plaisir des dieux», commenterait Oedipe, telles «des mouches pour des enfants espiègles», renchérirait Gloucester. Cependant, ici, jamais l'existence des divinités n'est mise en doute. Ce que la plupart d'entre nous concevons et condamnons aujourd'hui comme superstition, revêt à l'heure

héroïque une importance majeure : le destin y fait corps avec la réalité sociale. Consulter les oracles – réponses sous forme d'énigmes que les dieux fournissent aux humains qui les consultent pour connaître leur avenir – ou faire appel aux lumières des devins – personnes compétentes pour trouver la clé desdites énigmes – constituent plus que des pratiques courantes dans l'univers homérique. Quant à Sophocle et à ses contemporains, les dieux et la cité sont devenus pour eux deux éléments indissociables. Car la piété et le sens du devoir que l'Athénien porte en lui assurent la sauvegarde de la cité, qu'il estime être un bien en soi : est reconnu comme bon citoyen, celui qui fait siennes ces vertus.

Alors que l'individu héroïque n'a pas, lui, conscience de vivre à l'intérieur d'un cadre moral; qu'il ne peut, par conséquent, concevoir d'en sortir – ce qui signifie pour lui la mort, ou plutôt son anéantissement, car sa mort peut représenter, par la manière dont elle s'accomplit, la renommée, reconnaissance ultime de sa communauté –; alors qu'il n'a pas conscience d'être dans une grotte où l'on fait défiler des ombres sur les parois; qu'il n'a en somme aucun recul face à sa situation; l'Athénien, en revanche, s'il admet l'importance capitale de ses rôles social et familial dans son estime de soi, sait qu'il est plus que cela. En effet, il est conscient, grâce à la tragédie qui lui montre le héros se débattant avec ses fantômes, qu'il n'est pas lié par le même horizon moral, que les vertus auxquelles il est attaché peuvent même entrer en contradiction les unes avec les autres ou encore avec celles qui sont privilégiées dans cet univers mythologique, en partie parce que, de la structure de base qui prévalait antérieurement – du groupe

parental – on a embrassé une plus grande structure englobant la première, la cité-état (MacIntyre, 1997 : 130).

Maintenant qu'a été établie, à travers les structures sociales et les vertus, l'essence des sociétés héroïque et athénienne, il semble possible de situer le personnage d'*Œdipe* par rapport à ces mêmes critères. Est-ce qu'*Œdipe* appartient tout entier à la société héroïque? Représente-t-il plutôt l'amalgame de vertus propres aux deux mondes, celui d'Homère et celui de l'Athènes où vivait Sophocle? Au nom de quoi *Œdipe* est-il prêt à trahir ce qui est le plus important pour cette société, à savoir sa famille, son foyer? Il faudra se demander également si on peut aborder l'*Œdipe* dépeint par Sophocle de la même manière que les grands personnages de Shakespeare, c'est-à-dire l'envisager en tant qu'«évaluateur fort», à l'instar d'un Hamlet qui se débat dans une société où les gens sont attachés aux vertus héroïques, alors que lui-même est profondément convaincu de la nécessité de la réflexion philosophique (Fahmi, 2003a : 22); ou si l'on peut affirmer avec Jan Kott que, comme tous les héros de Sophocle, *Œdipe* reste le même du début à la fin de la tragédie (Kott, 1975 : 124); ou encore s'il s'agit du caméléon que Raphaël Dreyfus décrit dans son introduction au texte d'*Œdipe à Colone* de La Pléiade :

chacune de ces parties marque une transformation du protagoniste : c'est d'abord le mendiant suppliant et pitoyable; puis le père outragé qui se redresse et redevient pour un moment le monarque irrité qu'il fut jadis; enfin le héros élu se haussant au rang des dieux.

(Dreyfus, 1967 : 880)

Il s'agira, autrement dit, de vérifier si Œdipe traverse les épreuves qui lui sont infligées sans que ne soit bousculé son cadre moral et s'il reste convaincu jusqu'à sa fin de la canonicité de ce cadre ou si c'est l'effondrement de ce cadre moral qui active sa *lïtost*.

De roi sauveur, aimé et respecté de Thèbes, Œdipe est devenu la source des maux de la cité. Il a découvert, en même temps qu'il apprenait les circonstances de la mort de son père, qu'il était parricide, que la femme que Thèbes lui avait donnée comme épouse pour l'avoir délivrée de la sphinge meurtrière et avec qui il avait conçu quatre enfants était sa mère et qu'en définitive il ne servait de rien de vouloir échapper à son destin. Œdipe n'est que souillure. Selon les critères de la société héroïque, une souillure est engendrée par une faute non expiée, peut courir sur plusieurs générations et est prodigieusement contagieuse (pouvant contaminer lieux, objets, êtres, communauté entière). Cette souillure, en confinant à l'isolement celui qui en est la cause, devrait faire en sorte d'anéantir son être social. S'il «survit à cette désintégration, dit Lacarrière, [...] cela vient de ce qu'Œdipe appartient à une société plus évoluée, où l'individu physique ne se confond plus entièrement avec son être social.» (Lacarrière, 1960 : 48) Sans contredire Lacarrière quant à l'appartenance d'Œdipe à un monde plus éclairé que la société héroïque où il vit, peut-être faut-il affecter son affirmation d'un bémol. Se crever soi-même les yeux, poser un geste aussi draconien, à tout le moins, ne ressemble-t-il pas à ce qui peut être la marque de cet anéantissement? Mais tout cela est advenu dans une autre tragédie-vie, *Œdipe Roi*, qui constitue en quelque

sorte le préambule et le prétexte de celle-ci, et qu'Œdipe traîne toujours avec lui sur les chemins qu'il marque de son pas sans les voir. Alors, qu'est-ce qui peut pousser un homme qui s'est automutilé à continuer de vivre? Que peut-il espérer encore de cette vie quelque trente ans après? Œdipe seul peut nous l'apprendre.

Le chant des rossignols, imité par le joueur d'*aulos* (instrument à vent, ancêtre du hautbois), suggère les premières heures de l'aube. Côté jardin, Antigone entre, guidant les pas de son vieux père aveugle. Ils s'arrêtent aux abords de ce que le spectateur athénien assimile à un lieu sacré, grâce à une toile adossée au mur du fond de la *skènè* reproduisant un bosquet d'oliviers, de lauriers et de vignes, plantes respectivement associées aux divinités d'Athéna, d'Apollon et de Dionysos. Dans l'*orchestra*, une statue se dresse, celle du chevalier de Colone, à qui les habitants du patelin doivent leur nom. C'est le prologue. Les premiers mots prononcés sont ceux d'Œdipe :

Fille du vieil aveugle, Antigone, où sommes-nous ici? De quel peuple est-ce le pays? Qui accordera aujourd'hui à Œdipe le vagabond quelque misérable aumône? Je demande peu, j'obtiens moins encore – et cependant assez pour moi : mes épreuves et les longs jours que j'ai vécus m'apprennent à ne pas être exigeant; ma fierté fait le reste. Allons! ma fille, si tu vois un endroit où je puisse m'asseoir, soit en terre profane, soit dans l'enclos d'un dieu, arrête-moi et installe-moi là. Nous nous informerons ensuite de l'endroit où nous nous trouvons. Nous sommes là pour consulter, étrangers, les indigènes et pour faire ce qu'ils nous diront. (Sophocle, 1963 : 527)³⁵

³⁵ Trois versions de l'œuvre ont été visitées pour l'élaboration de la présente analyse : la première est la traduction de Paul Mazon (Sophocle, 1963), qui m'a été conseillée pour sa fidélité au texte grec, dans une réédition hors commerce de la Société les Belles lettres et de ce fait difficilement accessible; la seconde, choisie parce que versifiée et plus facile d'accès, est une traduction de Jean Grosjean (Eschyle, Sophocle, 1967), publiée chez Gallimard, La Pléiade; la troisième, faite par Robert Pignarre (Sophocle, 1964) est une publication de GF Flammarion.

Quelques mots suffisent au poète pour faire état de la grande vulnérabilité d'Œdipe – la vie et le bien-être du «vieil aveugle» et de sa fille dépendent entièrement des «indigènes», de l'hospitalité dont ils voudront bien faire preuve à leur égard –, et de la fierté intrinsèque du personnage qui reste palpable malgré l'humilité et la résignation propres à ce rôle, nourrie partiellement par le dévouement d'Antigone. Simultanément, il attire l'attention sur l'importance que revêt le lieu et sur les balises permettant de les définir. Virtuellement, pour un moderne, le lieu reste capital, comme le souligne Charles Taylor, qui, pour dépeindre un individu subissant une crise d'identité, reprend une métaphore amalgamant repères moraux et repères spatiaux usitée par les personnes mêmes qui en sont victimes : c'est quelqu'un qui ne sait plus où il est (Taylor, 2003 : 47). Cependant, autant la notion d'identité de Taylor – inapplicable dans le cas d'Œdipe puisqu'elle s'attache exclusivement aux modernes – que le «concept prémoderne des vertus» d'Alasdair MacIntyre – qui presuppose «un soi dont l'unité est celle du récit» (MacIntyre, 1997 : 200), lequel jumelle naissance à commencement, vie à milieu et mort à fin – sous-entendent à la fois le lieu d'où l'on parle et celui de l'interlocuteur. Toutefois, le personnage héroïque, s'il est permis de poursuivre l'analogie employée par MacIntyre, n'aurait accès qu'au premier niveau de son histoire. Somme toute, qu'Œdipe commence par demander où il est, s'avère, observera-t-on, une question fort légitime étant donné son handicap. Mais le thème du lieu est prégnant dans tout le drame et carrément obsessionnel dans les deux cents premiers vers, où on s'occupe même de faire déplacer le vieillard par à-coups.

Dans ce monde, le rapport au lieu importe dans la mesure où le héros n'est ce qu'il est que par – et au sein de – la communauté qui l'héberge. Œdipe, après avoir échoué dans son rôle de roi, a perdu le statut de Thébain et n'est, comme il le dit lui-même, qu'un étranger, un vagabond, sans port d'attache. Le rapport des hommes au lieu dépasse les termes de leur vie et dérive, deuxième thème important, de celui qu'ils entretiennent avec les dieux et qu'ils expriment dans la délimitation des frontières entre les deux mondes, de cette distinction importante qu'ils font entre «terre profane» et «enclos d'un dieu». Lorsqu'il apprend que là où il s'est arrêté résident les déesses d'effroi, les Euménides, Œdipe, vivement, s'exclame : «Hé bien donc! qu'elles accueillent avec faveur leur suppliant! Je ne bougerai plus de ce coin de terre où je suis assis.» (Sophocle, 1963 : 530) On comprend ce zèle quand il s'adresse à elles pour les implorer :

Ô puissantes et terribles déesses, puisqu'en ce pays
vous êtes les premières chez qui je me suis assis,
ne vous détournez pas de Phébus et de moi.
Quand il me prédisait d'innombrables malheurs
il m'a dit que ceux-ci cessaient enfin
quand je trouverais dans un dernier pays
l'hospitalité des déesses vénérables.
C'est là que finirait ma misérable vie
pour le bien de ceux qui me recevraient
et pour la ruine de ceux qui m'ont chassé.
Et il m'a dit les signes que je verrais alors :
tremblement de terre, tonnerre, éclair de Zeus.
Je comprehends que ce ne peut être que vous
dont un sûr présage m'ait conduit
à cet enclos sacré; sinon, jamais sur ma route,
je ne vous aurais rencontrées les premières
moi qui, comme vous, m'abstiens de vin,
ni je ne me serais assis sur ce siège vénérable
et non taillé. Accordez-moi donc, déesses,
selon la parole prophétique d'Apollon,

le terme et l'issue de ma vie
 à moins que vous trouviez insuffisant
 mon perpétuel asservissement aux pires peines humaines.
 Allons, douces filles de l'antique Obscur
 et toi qui portes le nom de la grande Pallas,
 allons, Athènes, la plus illustre des cités,
ayez pitié du pauvre fantôme d'Œdipe;
car ce vieux corps ce n'est plus lui.

(Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 84-110)

Parce qu'il sait sa destinée attachée à un lieu prédéterminé, le fils de Zeus, Phébus, aussi nommé Apollon, le lui ayant révélé dans un premier oracle, et devant ce qu'il perçoit comme l'évidence des signes, il n'hésite pas à sauter à pieds joints dans les sandales du suppliant, ce cas d'extrême nécessité dont parle MacIntyre. Bien que le personnage Œdipe ne puisse être envisagé en tant qu'individu au sens moderne du terme et que, par conséquent, on ne puisse pas parler de crise d'identité, il faudra cependant trouver un pendant à ce concept, sinon à ce terme, pour en arriver à faire la démonstration que la subjectivité appelée «Œdipe» est dans un processus d'autodestruction qui ne semble avoir pour but que l'assouvissement d'une vengeance. Dans ce cas particulier, on parlera donc d'un événement perturbateur qui, tout en l'expulsant du sein de la société héroïque, aurait changé son rapport au monde et serait à l'origine de la *litos* qu'il nourrit. On s'entendra *a priori* pour établir que cet événement perturbateur a déjà eu lieu et qu'il est antérieur au temps présent de la pièce, déduction que le personnage lui-même nous impose. En effet, Œdipe ne peut pas être plus clair sur ce qu'il estime être son état quand il se qualifie de «pauvre fantôme» et affirme que «ce vieux corps ce n'est plus lui» (et, de même, quand

plus tard, il demandera ironiquement : «Est-ce que quand je ne suis plus rien que je serais un homme?» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 393)). On comprend qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même, l'ombre de celui qu'il a été. Entre le suppliant qui s'adresse aux déesses redoutables et le roi qu'il a été, il y a cette longue errance causée par ceux qui l'ont chassé. Le moment où il s'assied sur «ce siège vénérable et non taillé», à la fois trône et tombeau, coïncide pour le «fantôme» Œdipe avec la fin tant désirée de «sa misérable vie», de ce voyage en apparence sans but. Cette prière qu'il adresse aux déesses, par qui sa destinée doit s'accomplir, nous renseigne aussi sur la foi ardente et inébranlable qu'il voue aux dieux et sur la soumission qu'il manifeste envers leur loi. N'est-ce pas aux vierges terribles qu'en dernier recours il laisse le soin de décider de l'échéance de son «perpétuel asservissement»? Cette ferveur, on voudra bien la mettre en parallèle avec la perte de foi éprouvée par Lear. Si Œdipe a connu un bouleversement qui puisse s'apparenter de près ou de loin à celui qu'a vécu Lear, il n'a pas sa source dans le rapport qu'il entretient avec l'ordre universel. Il ne saurait être question ici de remettre l'existence des dieux en cause, car ceux-ci dialoguent avec les hommes autant à travers les oracles que par les éléments naturels qu'ils utilisent aux moments opportuns. Dans le bois sacré de Colone, auprès des Érinyes, le suppliant s'accroche à son siège, à ce nouveau rôle qu'il s'est attribué. Derrière lui, pour l'appuyer, il y a la force que lui confère la prédiction de Phébus. Pour être en mesure d'établir la cohérence d'un récit, tout comme l'unité d'une vie, après en avoir bien défini le décor social, «nous devons connaître l'intention première, celle

sans laquelle l'acte n'aurait pas été accompli [...] connaître certaines de ses croyances [...] lesquelles ont une efficacité causale.» (MacIntyre, 1997 : 202) Derrière les mots «pour la ruine de ceux qui m'ont chassé», on voit se profiler cette intention première, sans laquelle Œdipe n'aurait pas accompli ce périple, ne serait pas passé à l'acte. Une telle expression indique sans équivoque une vengeance, une volonté de faire mal à ceux qui l'ont banni. Mais, avant de pouvoir réaliser ce qu'il a si longtemps porté en lui, Œdipe doit encore se battre pour conserver son nouveau statut de suppliant. Car, de sa capacité à prouver son humanité dépendent l'accueil et les priviléges qu'on lui prodiguerá. Pour l'heure, il sait qu'aux yeux des hommes, il est un «hors la loi»³⁶. Que ses actes aient été ou non intentionnels, la société héroïque dans laquelle il est prisonnier ne peut faire la nuance et la réaction qu'il déclenche chez les gens qui le reconnaissent ne fait que le lui confirmer. Malgré sa ferme intention, il devra pourtant se résoudre à sortir du lieu saint pour se soumettre à l'exigence de ses hôtes, les Coloniates, qui le pressent également de décliner son identité. Sitôt qu'ils savent, ces derniers, et Œdipe l'anticipait, veulent le chasser. Mais ce dernier trouve les arguments propres à soutenir sa cause :

À quoi servent la gloire ou la bonne renommée
quand elles disparaissent, qu'elles s'évanouissent?
On dit qu'Athènes est très religieuse,
qu'elle est la seule qui sache sauver un hôte,
la seule à le défendre des périls;
mais je ne m'en aperçois guère.
On m'arrache de mon siège, puis on me chasse

³⁶ L'expression «hors-la-loi» traduit le mot grec «anomos» : «a», pour en dehors et «nomos», pour opinion générale et même maxime, la doxa, la loi du nombre, la règle.

par la seule crainte qu'inspire mon nom,
 car il ne s'agit pas de moi, ni de mes actes
 puisque mes actes, je les ai plus subis que commis,
 s'il m'est permis d'évoquer mon père et ma mère.
 Pourtant vous m'avez en horreur à cause de mes actes,
 je le sais bien.

**[Et c'est pour ces mêmes actes qu'aujourd'hui tu me rejettes
 peureusement loin de toi, cela je le sais fort bien.]**

Est-ce que je suis mauvais de nature
 pour avoir rendu ce que j'ai subi?
 Même si j'avais su ce que je faisais je ne serais pas coupable.
 Mais c'est à mon insu que j'en suis venu où j'en suis.
 Or ceux qui me tourmentaient voulaient sciemment ma perte.
 C'est pourquoi, par les dieux, je vous en supplie, étrangers,
 puisque vous m'avez fait quitter ma place, sauvez-moi.
 Si vous révérez les dieux, ne les comptez pas pour rien.
 Songez qu'ils regardent l'homme pieux
 et qu'ils ont l'œil aussi sur l'impie;
 jamais un impie n'a échappé aux dieux.
 Ne voile donc pas d'actes impies
 la splendeur de l'heureuse Athènes.
 Toi qui m'as, en toute garantie, reçu pour suppliant,
 défends-moi, garde-moi. Ne me méprise pas
 à cause de l'aspect affreux de mon visage.
 Je viens, pieux et sacré, apporter un bienfait
 à ces citoyens. Quand sera là
 le prince, celui qui gouverne,
 vous m'entendrez et vous saurez tout.
 En attendant ne faites rien de mauvais.

(Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 259-291)

L'art de Sophocle consiste à faire se confronter les vertus propres à chacun des deux types de sociétés, tels la piété, l'hospitalité, le courage. Ici, Oedipe remet en cause un élément à la base de la société héroïque, à savoir qu'on juge l'homme exclusivement selon ses actes. Il demande à l'assemblée de vieillards venus pour le rencontrer de ne pas le juger sur ses actes qui font de lui un parricide incestueux car, dit-il, il les a «plus subis que commis». Cependant, en même temps qu'il revendique cette dérogation, il implore ses hôtes d'agir selon ce même principe, de

le respecter, de faire en sorte de garder intacte la renommée de piété et d'hospitalité d'Athènes en lui garantissant sa protection en tant que suppliant : «Ne voile donc pas d'actes impies / la splendeur de l'heureuse Athènes.» Cela prouve qu'il est habilité à regarder sa situation d'un point de vue extérieur, qu'il n'est pas (ou plus) à l'intérieur du cadre moral héroïque où cela lui serait impossible, et où le guerrier a le rôle élémentaire (MacIntyre, 1997 : 197), rôle que, par ailleurs, autour de lui, d'autres personnages endosseront totalement. Ainsi de Thésée, roi d'Athènes – déjà sympathique à Œdipe avant même que ce dernier n'ait ouvert la bouche – qui en assume pleinement le poids dans ses paroles : «Ce n'est pas par des mots que je veux voir donner quelque éclat à ma vie, ce n'est que par des actes.³⁷» (Sophocle, 1963 : 599) Ainsi également de Polynice, fils d'Œdipe qui, croyant sans doute enrichir son plaidoyer pour rallier Œdipe à sa cause, n'hésite pas à faire la longue nomenclature des sept chefs guerriers qui l'accompagnent dans son assaut contre Thèbes. Les vers en caractères gras, placés entre crochets, ont été intercalés dans le passage pour mettre en évidence ce qui a été perdu dans la version citée. En effet, le courage étant pour cette société archaïque la plus grande des vertus, alléguer que c'est par peur qu'on le chasse ne peut qu'enrichir l'argumentaire d'Œdipe, en plus de faire contrepoids à la crainte toute pieuse que l'on se doit d'éprouver à l'égard des dieux.

³⁷ Dans ce cas particulier, la traduction que nous offre la Pléiade apparaît moins «héroïque» («La gloire de ma vie, je l'attends / moins des louanges que de mes actes.») que celle proposée par GF Flammarion («Ce n'est point à des mots que nous confions le soin d'illustrer notre vie, c'est à nos actions mêmes.»)

Peu à peu, le protagoniste, à l'encontre de ce que d'aucuns affirment, au lieu de se transformer, se précise. L'arrivée d'Ismène, sa seconde fille, apportant des nouvelles de Thèbes, retarde l'apparition du «prince» à qui Oedipe fera une offre trop alléchante pour être refusée. La simple évocation de ses fils déclenche la hargne d'Oedipe. Il en a gros sur le cœur. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'a pas une haute estime de ses fils. Il les insulte en les rabaissant, les compare aux Egyptiens qui agissent comme des Thébaines. Dans ce pays, précise-t-il, ce sont les filles qui font preuve de courage, qui tiennent le rôle dévolu aux hommes, tandis que les hommes excellent dans celui des femmes. En somme, le sens du devoir filial qu'il reconnaît et loue chez Ismène et Antigone, il en réitère et déplore l'absence chez Étéocle et Polynice. Les propos d'Ismène lui racontant comment Étéocle a chassé Polynice pour régner sur Thèbes et comment ce dernier, ayant constitué une armée, s'apprête à reprendre la cité, n'auront pas suffisamment de charge pour déclencher une réaction chez Oedipe. Même lorsque Ismène lui aura dévoilé les nouveaux oracles, lui confirmant son destin supérieur – «un jour viendra où les gens de là-bas te chercheront partout, vivant ou mort, pour leur propre salut» (Sophocle, 1963 : 552) – et lui conférant un pouvoir certain, il n'éclatera pas encore. Pour que déferle hors d'Oedipe sa *litost*, cela prendra deux autres révélations : d'abord que les Thébains lui refusent le droit d'être enterré chez lui; ensuite que ses fils, étant informés de tous ces faits, encore une fois, lui «ont préféré la royauté » (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 418-19). Toute la patiente errance, toute la piété dont il a fait preuve apparaissent sous un clair jour :

Eh bien! que les dieux alors n'éteignent pas leur fatale querelle et me laissent décider, moi, du combat qui les met aux prises, à cette heure même, javeline au poing! Ni celui qui tient le spectre et le trône en ce cas ne le gardera, ni celui qui est sorti de sa ville n'y rentrera, puisque aucun d'eux, au moment où leur père était ignominieusement expulsé de son pays, n'a su le retenir ni le défendre, mais qu'ils l'ont vu tous deux chassé de chez lui, jeté sur les routes, proclamé banni. Tu me diras peut-être que c'était alors mon propre désir et que Thèbes n'a fait là que m'accorder une faveur normale. Non, non, comprends-moi bien; le jour même, quand mon âme bouillait encore, quand pour moi le sort le plus doux, c'était mourir, c'était périr lapidé, personne ne s'offrait alors à m'y aider, moi qui n'avais que cette envie... C'est plus tard, quand ma douleur avait mûri, quand je me rendais compte que ma fureur en éclatant avait trop durement puni mes erreurs passées, c'est à ce moment-là que Thèbes m'a chassé, par force cette fois, de son territoire – si longtemps après! – et qu'eux alors, eux qui pouvaient, fils de leur père, apporter leur aide à ce père, se sont refusés à agir; si bien que, faute d'un simple petit mot, depuis lors grâce à eux je n'ai cessé d'errer sur la terre étrangère, exilé, mendiant... À celles-ci, qui ne sont que des filles, je dois au contraire, dans toute la mesure où le permet leur sexe, le moyen de vivre, la sécurité de ma route et l'appui des miens, cependant que les deux autres ont préféré à leur père la puissance attachée au sceptre et au trône, le pouvoir absolu de leur ville. Mais sois tranquille, va, ils ne m'auront jamais pour allié, et nul profit jamais ne leur viendra de cette royauté thébaine. Cela je le sais, et quand j'écoute les oracles que me rapporte cette fille, et quand je songe en moi-même aux vieilles prophéties que Phœbos a enfin réalisées pour moi. Ainsi donc qu'ils m'envoient ici pour me ramener ou Créon ou tout autre puissant personnage de Thèbes : si vous voulez bien étrangers, vous joindre à ces Déesses Redoutables, souveraines de ces lieux, pour assurer ma défense, vous ménagerez à votre pays un puissant sauveur, et, du même coup, des revers à mes ennemis.

(Sophocle, 1963 : 555-556)

S'il avait été loisible de ne prendre qu'un seul passage pour faire l'analyse de la pièce, c'est celui-là qui aurait été choisi et plutôt dans cette version³⁸ que dans toute autre. Par la bouche d'OEdipe – qui le répétera dans des fragments

³⁸ Si on désirait les comparer, ce passage correspond aux vers 421 à 460 de La Pléiade.

subséquents –, on y apprend tout ce qu'il y a à savoir sur lui. Ce que nous dit le texte, c'est d'abord sa rage, la haine éprouvée à l'égard de ses fils, qui ne pourra s'apaiser qu'à leur mort, la raison de cette haine, les vertus qui font pour Œdipe que la vie avait un sens et celles qui font que sa mort en aura un. Œdipe aura subi pas une, mais deux humiliations. La première, le concept de la *litos* nous autorise à l'interpréter de deux manières : ou Œdipe fait porter le poids de l'humiliation éprouvée aux dieux et, dans son incommensurable impuissance à pouvoir se venger d'eux, il a eu ce geste d'autodestruction; ou c'est à lui-même, sur le coup, à son aveuglement et à son ignorance, qu'il fait porter le poids de ses actes et de l'humiliation qui en est la conséquence. Au moment où il se crevait les yeux, Œdipe s'est fait son propre juge. Il a jugé le roi protecteur qu'il était à travers ses actes, ainsi que le prescrivent les règles «qui assignent aux hommes leur place dans l'ordre social, et du même coup leur identité, [...] comment ils doivent être traités s'ils échouent et comment traiter autrui s'il échoue.» (MacIntyre, 1997 : 121-22) S'il n'en est pas mort, il a tué le monarque qui a échoué en lui, lui a survécu. Dans ce dernier cas, ce geste est un geste d'autopunition. Autodestruction ou autopunition, il lui aurait été alors très doux de mourir pour mettre un terme à ses souffrances. Comme le suicide est une avenue interdite au héros, il espérait que la cité se charge, par lapidation, de le libérer de cette vie qui n'avait plus de sens pour lui. Pourtant avec le recul, il s'aperçoit que les actes d'un homme, s'ils comptent pour beaucoup, ne sont pas les seuls à mettre dans la balance lorsqu'il s'agit de le juger. En cherchant à se justifier, Œdipe passe d'une pensée héroïque

à une pensée plus proche de celle de la société athénienne. S'il reconnaît être l'artisan de ses malheurs, le temps mûrissant sa douleur, il comprend que sa «fureur en éclatant avait trop durement puni [s]es erreurs passées». Il est clair que les Thébains n'ont pas évolué dans le même sens qu'Œdipe quant à la réputation d'un homme, car, alors qu'il s'est réconcilié avec lui-même, «si longtemps après», Thèbes, de force, le jette hors de ses murs. Sans doute, on peut l'imaginer, tenta-t-il de défendre sa cause auprès de sa communauté et auprès de ses fils (à l'instar du mouvement de Lear vers ses aînées), qui se seront ralliés au verdict général, soit par conviction (rappelons que s'ils avaient pris la défense de leur père, ils risquaient, à leur tour, de subir le même traitement et donc de se retrouver dans le même isolement), soit par intérêt (ainsi que Goneril et Régane), ou les deux à la fois. Sous le regard de sa communauté et avec l'assentiment de tous ceux qui comptaient pour lui, Polynice, Étéocle et Crémon³⁹, on lui enlève ce qui lui reste d'humanité en le chassant, en ne lui reconnaissant plus le droit d'être citoyen de Thèbes. Là réside la source de la seconde humiliation. Alors qu'Œdipe se croyait en droit d'attendre de ses fils qu'ils le protègent, comme le commande cette société où le plus fort se charge de défendre le plus faible, à plus forte raison s'il s'agit de son père, alors que ces derniers n'auraient eu qu'à prononcer «un petit mot», ils l'ont laissé subir cette humiliation devant tous ceux qui ont d'abord été

³⁹ Et ici on exclut sciemment Ismène et Antigone, car si celles-ci jouent subséquemment plus que leur rôle «dans la mesure où le permet leur sexe» en respectant leur devoir envers leur père, en continuant de lui apporter les soins qui auraient dû venir des fils, si «ces femmes sont des hommes pour me soutenir» (Eschyle, Sophocle, 1967 : 1369), concède Œdipe, ces êtres ne prendront de l'importance, et des plus relatives, à ses yeux qu'après ces événements; le fait qu'elles n'apparaissent pas avant dans son récit le prouve.

ses sujets. Mais de surcroît, il faut voir dans les revendications d'Œdipe, ces comptes qu'il demande aux fils, une attitude typiquement athénienne. En effet, alors que «chez Homère, la question d'honneur concerne ce qui est dû à un roi; chez Sophocle, il s'agit de ce qui est dû à un homme.» (MacIntyre, 1997 : 131) Il ne faut pas négliger de prendre en considération qu'Œdipe a d'abord été roi et qu'en tant que tel, il est le seul individu dans la société héroïque à avoir profité de ce dont tout Athénien libre jouit. Il en a la connaissance, à l'encontre de l'esclave qui, se voyant chassé de la cité, ne pensera pas à réclamer ce qu'il n'a à aucun moment de sa vie possédé. Comment un homme qui n'a jamais soupçonné même l'ombre de l'existence de droits qui lui seraient légitimes pourrait-il les revendiquer? Et pourquoi celui qui en a déjà pleinement profité ne chercherait-il pas par tous les moyens à les regagner s'ils lui étaient retirés? Les comptes qu'on devait lui rendre à titre de roi dans ce monde homérique, Œdipe continuera, alors même qu'il ne l'est plus, à les exiger, mais cette fois, en qualité de père, de parent, de citoyen. Maintenant, comme par le passé, il revendique que ses fils l'honorent en lui prodiguant le respect dû à un père au lieu de lui préférer «la puissance attachée au spectre et au trône». Aujourd'hui, il reproche à Créon, son parent, de lui offrir «du bonheur en paroles et du malheur en fait» (Eschyle, Sophocle : v. 782) et, hier, de l'avoir privé de la douceur du foyer, bien-être qu'il aurait pu se réapproprier : «quand j'ai été rassasié de ma fureur / et que j'aurais trouvé doux de vivre à la maison, / alors tu m'as chassé, rejeté, sans souci alors / de ces liens de parenté dont tu parles.» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 768-771) L'humiliation géminée à

l'impuissance, souffrance que lui infligent ses fils et Crémon, constitue donc un formidable moteur à la vengeance d'Œdipe. Cela justifie son allégeance à Athènes, cela excuse sa trahison (qui n'en est d'ailleurs pas une puisque pour lui ils sont «ses ennemis» en ne lui accordant pas ce qui lui était dû en tant qu'homme). Par ailleurs, si on était porté à voir dans l'attitude d'Œdipe trop d'inclémence et d'intransigeance, il reste à souligner que si ce dernier avait eu quelque intention de pardonner à ses fils, celle-ci a été fauchée et sa *litost* a décuplé à partir du moment où Ismène lui annonce comment Thèbes entend disposer de son corps. Si, comme tout exilé dans l'Antiquité (époques homérique et classique confondues), il a le souci d'être enterré en terre natale, pour la sauvegarde de son ancienne cité, on doit l'établir en périphérie du sol thébain. Aussi, le spectateur athénien éprouvera-t-il de l'empathie pour Œdipe face au blâme formulé à l'adresse de Crémon à ce propos : «Tu viens pour m'emmener, non pas m'emmener chez moi, / mais m'installer dans vos parages comme rempart de votre ville / contre les dangers qu'elle craint de ce peuple-ci.» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 747-749) La raison qu'invoquent les Thébains – la sauvegarde de la cité –, si elle lui a déjà parue impérieuse, ne sera jamais suffisante aux yeux d'Œdipe pour le priver de cet ultime droit à une sépulture décente.

Il faut se demander quelle définition le mendiant Œdipe donne au mot vertu. Est-ce que, pour lui, une vertu est «une qualité qui permet à un individu de tenir son rôle social»? (MacIntyre, 1997 : 181) Ou si c'est plutôt «une qualité qui permet à un individu de progresser vers l'accomplissement du *telos* spécifiquement

humain, naturel ou surnaturel»? (MacIntyre, 1997 : 181) En supposant qu'Œdipe, interdit de séjour, opte pour la seconde définition, on doit pouvoir identifier ce *télos*. Que se passe-t-il dans la tête d'un héros lorsque, après avoir excellé dans le rôle qui lui était imparti dans sa société et profité de la gloire et de la reconnaissance, il goûte à l'humiliation, n'est plus, aux yeux de cette communauté, que la marque d'un passé de souillure qu'on cherche à faire disparaître? Ne serait-il pas prêt à tout pour recouvrer son honneur et anéantir ceux qui lui ont fait subir une telle humiliation? Et si le *telos* de ce héros déchu passait par l'accomplissement de sa *litos*? En partie naturel et surnaturel, ce *telos* nous est révélé, dans le passage précédemment cité, par les derniers mots qu'Œdipe adresse aux Coloniates : «si vous voulez bien étrangers [...] vous ménagerez à votre pays un puissant sauveur, et, du même coup, des revers à mes ennemis». Il est réitéré devant Thésée à qui Œdipe offre son corps en rempart contre toute attaque thébaine future : «Alors, endormi sous la terre, / mon cadavre froid boira leur sang chaud» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 621-23); «Où je serai vainqueur de ceux qui m'ont chassé.» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 646). Par la suite, il apparaît à nouveau dans les paroles qu'Œdipe adresse à Crémon⁴⁰ venu l'arracher à son siège pour le ramener en marge du royaume thébain et ce faisant, le maintenir dans un état humiliant : «Ce que tu vas obtenir / c'est que mon génie vengeur demeure toujours ici, / et mes enfants n'auront comme part de mon sol / que ce qu'il en faut pour mourir.»

⁴⁰ On notera une autre ressemblance avec Lear dans ce reproche que Crémon adresse à l'aveugle : «Malheureux, on ne te voit pas encore de bons sens à ton âge? Tu déshonores ta vieillesse.» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 104-05)

(Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 787-90) Finalement, après qu'on l'eut forcé à entendre la prière de son fils Polynice venu en suppliant réclamer sa pitié, sa clémence et sa protection pour la bataille qu'il s'apprête à livrer contre son frère Étéocle, roi de Thèbes, Œdipe éteint une dernière fois sa *litost* et son *telos* :

Misérable, quand tu avais le sceptre et le trône
de Thèbes qui sont à présent à ton frère,
tu as toi-même chassé ton père,
tu l'as banni, réduit à porter ces haillons
que tu ne peux plus regarder sans larmes
maintenant que tu es dans la même détresse.
Il n'y a pas à pleurer. Je n'ai qu'à souffrir
jusqu'à ma mort et me souvenir que c'est toi qui me tues.
Oui, c'est toi qui m'a mis dans cette misère,
toi qui m'as chassé, toi par qui je vais errant
mendier chaque jour mon pain chez les autres.

[...]

Un dieu te regarde, et moins maintenant que bientôt
quand tes bataillons vont marcher contre Thèbes.
Tu ne la renverseras pas. Tu tomberas avant elle,
souillé d'un meurtre et ton frère également.
J'ai déjà proféré ces imprécations
contre vous et maintenant je les réitère
pour qu'elles me viennent en aide et que vous sachiez
honorier vos parents au lieu de mépriser
l'aveugle dont vous êtes les fils indignes;

[...]

Mes imprécations triomphent de ta prière
et de ton trône, s'il est vrai que l'antique Justice
siège toujours auprès des vieilles lois de Zeus.
Va-t'en, maudit, tu n'as plus de père.
Ô le pire des mauvais, emporte avec toi
mes imprécations. Que ta lance
ne triomphe pas de ton pays natal, ni que jamais
tu ne retournes à la vallée d'Argos, mais que tu meures
par la main de ton frère et le tues, lui qui te chassa.

[...]

Va annoncer
à tous les Thébains et en même temps
à tes fidèles alliés quels priviléges

Œdipe attribue à ses fils. (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 1354-96)

On sent dans le souffle d'Œdipe, mêlées aux formidables relents d'humiliation qui lui grugent l'âme, toute la puissance et l'assurance que lui confèrent les dieux et qui l'élèvent déjà auprès de Zeus en écrasant les prétentions de son fils au trône thébain, souffle identique à celui qui anime Lear lorsqu'il abjure Cordélia de «toute parenté, de tout lien de sang» (sauf que les vers sont situés aux extrémités opposées de chacune des tragédies). Dans ce souffle, passe une rage à l'égal de celle de Lear invectivant contre ses filles traîtresses mais de laquelle on aurait gommé l'impuissance ressentie par ce dernier quand déferlent sur lui les éléments insensibles à son humiliation. Qu'est-ce à dire? Grâce au caractère intemporel des grandes œuvres, qui nous autorise à jeter un pont entre *Le Roi Lear* et *Œdipe à Colone*, on a pu jusqu'à présent procéder à certains rapprochements. En effet, si distants qu'ils puissent l'être, les personnages d'Œdipe et de Lear, lorsqu'on les juxtapose, révèlent des traits de caractères communs : d'abord, tous deux sont rois et pères; à tous deux, on a reproché leur manque de sagesse; tous deux n'ont plus ni pouvoir, ni foyer et en font porter le poids à leur progéniture; tous deux, alors qu'ils auraient pu s'attendre à ce que la vieillesse leur soit douce, se sont retrouvés dans un état de mendicité avancé; tous deux ont été humiliés par leurs enfants, sont atteints par le même excès de souffrance et nourrissent un formidable ressentiment, ce désir de vengeance; tous deux sont victimes de leur *litost*. Cependant, là s'arrête la comparaison. Imaginons, un instant, Lear, accompagné de Cordélia, survivant loin de son pays, errant pour quémander sa pitance. Est-ce

que l'humiliation que ses ambitieuses filles lui ont fait subir l'aurait tourmenté et poursuivi tout le long de son périple, jusque dans sa tombe et au-delà? On ne peut tout simplement pas se poser cette question : elle frappe l'esprit par son incongruité. Parce que Lear, à la suite d'une crise d'identité, n'est plus le même individu, a transcendé sa *litost*. À l'encontre de Lear, Œdipe ne peut être abordé comme un personnage ayant une identité, au sens où les philosophes modernes l'entendent, et par conséquent ne peut ni questionner ni rejeter, selon ce même canon, un cadre moral. Par contre, il est permis de questionner le catalogue des vertus d'Œdipe pour constater qu'à la suite de la double humiliation dont il a souffert, certaines d'entre elles ont forcément changé de rang. Le courage ne se retrouve pas en tête des vertus, puisque les exploits de l'un ou de l'autre de ses fils ne le touchent guère, si ce n'est dans la mesure où ceux-ci contribueront à réaliser sa *litost* : «Tu tomberas [...] / souillé d'un meurtre et ton frère également». Ce qui importe, précise-t-il à Polynice c'est «que vous sachiez honorer vos parents au lieu de mépriser l'aveugle dont vous êtes les fils indignes». S'il méprise la ruse dont Créon a fait preuve (pour protéger, on le rappelle, Thèbes), ce n'est pas en tant que vertu, parce que lui aussi a su s'en servir habilement (pour convaincre les Athéniens de le protéger), mais bien parce que celui-ci en use pour une cause qu'il juge méprisable. La différence majeure entre les deux rois humiliés tient dans le fait qu'Œdipe ne renonce jamais au désir d'assouvir sa vengeance. Alors que l'amour et la piété que lui voue Cordélia cicatrisent la blessure béante laissée par l'humiliation dont a souffert Lear, il n'en est rien pour Œdipe qui utilise le

dévouement de ses filles, Antigone et Ismène, pour accomplir son *telos*. Pour faire reconnaître la justesse de sa cause aux hommes, Œdipe s'est servi de la puissance des dieux – comme cela se pratique encore aujourd'hui. Autrement dit, comme les dieux l'appuient, le message que les hommes en déduisent, c'est que la cause d'Œdipe était juste. Sans le secours du pouvoir surnaturel, de «l'antique Justice» que lui conféraient les dieux, Œdipe se serait sans doute retrouvé devant le même constat que Lear privé du regard des dieux, à savoir qu'il n'existe pas de cause juste, tout pouvant se ramener à une question de point de vue (et pour les Thébains, Œdipe trahit sa famille et son clan). En somme, alors que Shakespeare fait en sorte de réduire à néant tout espoir que pouvait nourrir Lear quant à la justification de sa vengeance, Sophocle donne à Œdipe la possibilité de croire jusqu'à sa fin et au-delà que la sienne est légitime. C'est la raison pour laquelle le texte, immédiatement après que le protagoniste aura en quelque sorte blanchi, aux yeux des gens qui comptent pour lui, et son geste futur et toute responsabilité le liant aux crimes passés, fait advenir sa mort.

Le vengeur est déjà mort pour lui-même. Venant après et trop tard, il ne survit pas au besoin de vengeance, une fois satisfait ce besoin, sa vie lui paraît privée de sens et de raison. Aussi choisira-t-il volontiers de faire de sa mort l'instrument de sa vengeance. [...] Lorsqu'un responsable (individuel ou collectif) est identifié (à tort ou à raison), l'accomplissement de la vengeance tient lieu de raison pour rester momentanément en vie.
(Géré, 2003 : 144)

Pour Œdipe, les responsables, ce sont ses fils et Créon et, avec eux, l'ensemble de la communauté thébaine. Sentant l'imminence de sa mort, bien qu'aveugle et réduit à quémander l'asile, de la même façon qu'il avait trouvé en lui la capacité de

survivre à la mort de son être social, il parvient à trouver le moyen de faire regretter éternellement à sa progéniture d'avoir mal agi envers lui : «Œdipe choisit de donner un sens à sa défaite.» (Kott, 1975 : 111) L'accomplissement de sa vengeance, en somme la façon dont (en fait, le lieu où) il choisit de mourir, reste en soi un geste héroïque, procède d'un conditionnement propre à cette société. Mais, en même temps, si Œdipe n'était pas sorti de cet espace héroïque, on peut se demander comment il aurait pu se poser une telle question : «Est-ce quand je ne suis plus rien que je serais un homme?» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 393) Pour lui comme pour l'Athénien, ces vertus héritées de la société héroïques que sont le courage, la ruse ou la justice (MacIntyre, 1997 : 132) ne font plus l'unanimité en tant que canons d'excellence. En dépit de l'importance que revêt, pour le citoyen athénien, son appartenance à la cité (grâce aux rôles qu'il y occupe et qui font de lui ce qu'il est), il peut toujours remettre en question ces rôles, tout en étant conscient de sa responsabilité quant au succès ou à l'échec de son existence individuelle et de sa participation à un ordre supérieur exigeant de lui «la poursuite de certaines fins» (MacIntyre, 1997 : 142). Par ailleurs, en poussant à la limite le concept de la *litos*, lequel, dit Kundera, ne peut «jamais se passer d'une pathétique hypocrisie» (Kundera, 1985 : 201), la qualité politique qu'on aurait pu prêter à ce geste est éclaboussée : s'il épouse la cause de la grande Athènes, c'est d'une manière détournée, dans la mesure où celle-ci lui permet de signifier son désaccord avec les valeurs du clan, sa perte de foi en sa communauté et

l'illégitimité de la dépossession dont il a été la victime, dans la mesure où il peut sublimer sa propre cause :

Je m'en vais cacher dans l'Hadès
 le terme de ma vie. Toi, très cher hôte,
 et ton pays, et tes serviteurs,
 soyez heureux. Et pour l'être toujours
 souvenez-vous de moi quand je serai mort.

(Eschyle, Sophocle, 1967 : v. 1583-87)

Œdipe a forgé ses propres règles et bien qu'il se soit plié aux lois des hommes, tel que le lui enjoint le chœur : « Résous-toi, ô malheureux, / ô étranger sur une terre étrangère, / à détester ce que le pays n'aime pas / et à respecter ce qu'il aime.» (Eschyle, Sophocle, 1967 : v.184-87); et à celles des dieux : au lieu de chercher à éviter que ne s'accomplissent les oracles, à l'instar de ses parents et de lui-même par le passé ou de ses fils et de Créon dans le présent de l'histoire, il fait en sorte de laisser s'accomplir son destin; s'il obéit aux lois des dieux et à celles de la cité, ce n'est en définitive que pour réaliser sa vengeance. À l'innocence que proclame Œdipe peut répondre cette citation à saveur ironique de Jean Anouilh qui, pour définir la tragédie grecque, la met en opposition avec le genre *politically correct* qu'est le drame bourgeois où les bons ne sont que bons et les méchants très méchants : «Dans la tragédie, on est tranquille. D'abord on est entre soi. On est tous innocents en somme.» (De Romilly, 1982 : 175)

Deux voix sont un minimum de vie, d'existence.
(Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*)

CHAPITRE III

LES SOUFFRANCES DU JEUNE WERTHER

On pourrait présumer, en limitant l'analyse aux deux personnages sur lesquels s'est précédemment penché ce mémoire, que l'hypothèse qui veut voir en la *litost* une conséquence de la perte de l'estime de soi n'est applicable qu'à l'âge de la vieillesse et de surcroît qu'elle s'attache à des époques définitivement révolues. Mais la matière de l'œuvre qui sera abordée dans ce chapitre contribuera, en étendant le phénomène à d'autres âges – à la jeunesse et au (pré)romantisme –, à lui conférer un statut de permanence, et au-delà – qui sait? – à faire comprendre la nature profonde de l'homme, nature que les grands poètes de ce monde n'ont de cesse qu'ils nous la fassent découvrir. La *litost*, dans ce roman de jeunesse de Goethe que sont *Les Souffrances du jeune Werther*⁴¹, prend, avec son héros Werther, dont l'orientation semble somme toute plus proche de la quête de sens qui nous obsède, nous contemporains, un visage plus radical. Le personnage de Werther, jeune bourgeois, artiste et esprit libre, s'entiche de Lotte, qu'il sait pourtant promise à Albert. Peu lui importe, il lui fera une cour discrète mais assidue, jusqu'à ce que Lotte l'éconduise sans équivoque. Ce qui

⁴¹ On invitera ceux qui seraient tentés d'objecter que le fait d'aborder le texte dans une traduction peut biaiser l'analyse à relire *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, ouvrage dont la pierre angulaire est justement une traduction desdites *Souffrances*.

poussera Werther au suicide. Mais Werther meurt-il d'amour? Faut-il voir en ce geste, à l'instar de Van Eynde, une « ultime prétention à l'absolu »? (Van Eynde, 1999 : 60) Les gens meurent-ils d'amour? Ou meurent-ils d'autre chose, à l'instar de ce qu'en pense une certaine Rosalinde⁴² :

Le pauvre monde a presque six mille ans et dans tout ce temps-là il n'y a pas un homme qui soit mort en son nom – par amour s'entend. [...] Il est arrivé que des hommes meurent et les vers les ont mangés, mais ce n'était pas par amour. *(Comme il vous plaira*, IV, I, 75-85)

La mort de Werther ne pourrait-elle pas, elle aussi, être la concrétisation d'une vengeance?⁴³ En y regardant de près, Werther n'emprunte-t-il pas sensiblement le même parcours que Lear? D'abord le héros, qui a une forte personnalité, a une façon bien précise de se voir, ensuite, l'autre ou les autres, en somme ceux qui importent à ses yeux, en refusant d'entériner l'image de soi qu'il se construit, viennent semer le doute. Au doute, succède le sentiment d'être misérable et, pour finir, la *litost* s'empare du protagoniste. Cependant, identifier le cadre de référence d'un individu appartenant résolument à la modernité s'avère beaucoup plus difficile que de s'attaquer à une entité qui baigne dans un monde où il n'en existe qu'un seul, aussi difficile somme toute que peut être déconcertante la quête de sens à laquelle fait face un moderne à qui, plus tard, l'existentialisme a réussi à démontrer que tous les cadres possibles se valent ou, ce qui serait pire encore, qu'ils s'annihilent. À la limite, dans le monde moderne, on pourrait imaginer discerner

⁴² Shakespeare, *Comme il vous plaira*.

⁴³ Roland Barthes se demande : «Le suicide d'amour serait-il une humeur [court-circuit entre l'état et le signe] un peu poussée?» (Barthes, 1977 : 202)

autant de cadres ou d'horizons qu'il y a d'individus prêts à défendre inconditionnellement ce qu'ils considèrent comme la quintessence de la vie, ces évaluateurs forts dont parle Charles Taylor. Alors, préalablement, sans doute faut-il faire une incursion dans l'Allemagne où l'auteur évolue afin d'en tirer les éléments aptes à préciser le cadre de référence de Werther.

Le romantisme précoce que le lecteur croit reconnaître dans l'âme du jeune Werther est le même qui, quelques décennies après la publication de ce roman, enflammera l'Europe. C'est bien celui que Goethe a puisé dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, et dont il a tiré plus que la forme épistolaire : amour devenu héroïque par l'exaltation, la noblesse et la pureté des sentiments face aux contraintes sociales qui rendent impossible une union. C'est encore celui que Rousseau a importé d'Angleterre et par lequel il cherche à exprimer la nature sous l'éclairage de son monde intérieur; celui qui, assurément, prend sa source dans cette subjectivité à l'écoute de sa conscience intérieure que Shakespeare a enfantée et nommée Hamlet. Car ce romantisme, à l'origine du conflit qui opposera les «Anciens» aux «Modernes» et qui menace déjà en 1761 l'ordre classique, dépasse les seules limites des domaines littéraire, esthétique et politique : c'est tout d'abord un courant philosophique porteur d'une vision particulière de l'homme et de la nature. Derrière la lutte du romantique contre le classicisme, se dessine la révolte de l'individu contre la société, les classes et institutions qui la structurent (Wilson, 1979 : 9-10). En même temps que la communauté de goûts des classiques impose des normes esthétiques strictes, elle s'appuie sur l'ordre

monarchique absolu. S'il défend la primauté du sentiment sur la raison éclairée, l'artiste met non seulement l'accent sur son apport singulier, sur la valeur particulière de sa parole, mais il réclame en même temps le droit au développement de chaque individu au sein de cette société et, par conséquent, l'éclatement des classes qui la constituent (aristocratie, bourgeoisie et paysannerie) dont l'étanchéité perpétue l'esprit féodal, lequel par ailleurs ne considère que la somme des individus, que la masse au service d'un pouvoir suprême. Les règles promues par le classicisme sont vues comme autant de petits soldats au service de la monarchie. L'auteur classique ne peut être identifié dans son œuvre, puisque, selon cette école de pensée⁴⁴, ce n'est pas l'individu en soi qui importe, mais ce qu'il fait ou ce qu'il apporte à la société. En contrepartie, toujours, dans l'œuvre d'un romantique, on sent sa présence subjective⁴⁵ : il est son propre héros. Gunfold explicite :

Si Werther se précipite à l'abîme alors que Goethe ne l'a pas fait, cela signifie seulement que Goethe dans sa création a incarné comme réel ce qu'il avait en lui de potentiel, et dès lors qu'il se voyait et pouvait s'exprimer, il avait en lui précisément surmonté Werther et en avait triomphé.
(Gundolf, 1932 : 241)

⁴⁴ Pour reprendre les paroles d'Edmund Wilson, traduites ici par l'auteur de ces lignes : «[L'art de] la seconde période du classicisme moderne, [...] comme l'art des écrivains du dix-septième siècle, est scrupuleusement non personn[el] et objectif [...]» (Wilson, 1979 : 15)

⁴⁵ Le style romantique, tel que le décrit Edmund Wilson, que je me permets encore une fois de traduire, «est une chose beaucoup plus personnelle : il sied à l'auteur comme un costume qui se moule aux contours naturels de son tempérament et de son esprit» [...]. (Wilson, 1979, 44)

Pour cette raison, il ne serait pas totalement dépourvu de logique de prétendre faire de Goethe un romantique⁴⁶, quitte à contredire et Goethe lui-même, qui se réclamait du classicisme, et Gide, qui voyait en Goethe le seul Allemand classique. Par ailleurs, si Goethe a surmonté ce «potentiel» qu'il portait en lui et qu'il en a «triomphé», pour paraphraser Gundolf, ne serait-ce pas parce que le cadre de référence du poète diffère de celui de sa créature?

Entre le moment où *Les souffrances du jeune Werther* ont germé dans l'esprit de Goethe et celui où elles ont pris leur envol, le vent qui souffle sur l'Allemagne est préromantique et s'appelle «Sturm-und-Drang» (tempête et élan), du titre de l'un des drames de Klinger. S'inscrivant en faux contre le «goût» et le froid rationalisme importés de France qu'entretient le pendant allemand des lumières, l'«Aufklärung», mouvement à la base du système politique de despotisme éclairé personnifié par Frédéric II et Joseph II, le «Sturm-und-Drang» remet tout en question, des règles qui régissent la littérature classique jusqu'aux bienséances et à la lourdeur des conventions sociales des classes dominantes (Van Eynde, 1999 : 33), qui écrasent et le faible et l'artiste génial. Au nom du cœur et de l'imagination, en sécularisant le sentimentalisme des piétistes qui, pour pallier la sécheresse de la théologie luthérienne ont trouvé le moyen «d'aller à Dieu par le cœur et par la musique» (Angelloz, 1970 : 180), les pères du «Sturm-und-Drang», tels Herder (et derrière lui Hamann qu'il appelle son maître), Lessing, Wieland (de façon plus

⁴⁶ Herder aurait approuvé, qui affirmait, à propos de Goethe, qu'il ne pouvait «faire autre chose que de s'idéaliser lui-même et dire ce qui est en lui.» (Angelloz, 1949 : 156)

modérée) et Klopstock, s'opposent au culte de la raison et, en s'efforçant, d'une part, de promouvoir la poésie populaire et les littératures nordiques, notamment Shakespeare et l'Ossian de Macpherson et, d'autre part, en prêchant le culte de la nature, désignent le peuple, l'être sensible dans l'individu, l'artiste, comme centre de leurs revendications, comme solution à la fin de ce que Lukács a appelé «l'absolutisme de clocher semi-féodal de l'Allemagne d'alors» (Lukács, 1949 : 29) :

Vivre et aimer librement selon son cœur, dans une nature ramenée à sa pureté originelle, telle est la loi morale pour l'homme, reproduire la nature comme elle se présente dans la réalité sans soumettre l'œuvre d'art à des règles esthétiques, telle est la loi de l'artiste.

(Angelloz, 1970 : 179)

«La liberté contre la loi» est le cri de ralliement de ce mouvement dont Goethe fait partie entre 1770 et 1775 et qui fera des *Souffrances du jeune Werther* son œuvre phare. Si plus tard les biographes s'entendent pour faire de Goethe le sage de Weimar, à cette époque, le jeune romancier pouvait passer pour le double de son personnage, contestait l'autorité en place, se faisait le défenseur de ceux que la religion, l'histoire, la société et la morale condamnaient. Angelloz n'hésite pas à affirmer que si la Révolution française avait eu lieu à l'heure de la jeunesse de Goethe, celui-ci, très certainement, aurait été l'un de ses plus ardents laudateurs (Angelloz, 1949 : 185).

Alors que l'intention de Shakespeare dans la tragédie du *Roi Lear* était de montrer la désintégration d'un roi, on peut convenir avec Lukács et Van Eynde

(qui, sur d'autres points⁴⁷, s'opposent) que ce que le génie du jeune poète allemand nous montre à voir c'est le naufrage tragique de l'homme moderne que la société bourgeoise en émergence a engendré mais dont elle étouffe en même temps l'épanouissement, toujours engoncée qu'elle est dans les relents absolutistes d'une société à demi féodale.

Werther est le digne produit de cette époque largement influencée par un discours qu'on identifiera quelque cinquante ans plus tard au romantisme : le sentimentalisme qu'il affiche n'a d'égal que la virulence de la critique sociale qui s'épanouira au cœur du roman. Dès les premières lettres de cette correspondance qui court sur dix-neuf mois, on est fixé sur la nature toute romantique du personnage : Werther est un amoureux de la liberté, de l'art et de la nature, mais, surtout, un amoureux tout court! Qu'y a-t-il de commun entre l'individu libéré d'une amourette s'exclamant «Quelle joie d'être parti!» (Goethe, 1968 : 47) au début de cette correspondance adressée à un confident aussi discret et attentif qu'un lecteur, et celui qui, à la fin du roman, se tire une balle dans la tête avec l'arme appartenant à l'époux de sa bien-aimée? Pour le moment, rien. Le passage qui suit, en même temps qu'il exprime absolument l'esprit d'une nouvelle époque, nous dépeint un héros dont la singularité émerge des sentiments que la nature provoque en lui :

⁴⁷ Plus spécifiquement, Georges Lukács parle «d'une falsification réactionnaire de l'histoire de la littérature classique allemande» (Lukács, 1949 : 16) quand on veut faire du «Sturm-und-Drang» l'ennemi des lumières françaises et de son singe allemand l'«Aufklärung» et son essai sur *Werther* «traite de la prétendue opposition entre le sentiment et la raison. » (Lukács, 1949 : 18)

Il règne dans mon âme tout entière une merveilleuse sérénité, semblable à ces douces matinées de printemps que je savoure de tout mon cœur. Je suis seul et je goûte la joie de vivre dans cette contrée qui est faite pour des âmes comme la mienne. Je suis si heureux, mon très cher, je suis à ce point plongé dans le sentiment de cette existence paisible que mon art en souffre. Actuellement je ne pourrais pas dessiner, pas même tracer un trait et pourtant jamais je n'ai été un plus grand peintre qu'en ce moment. **Quand**⁴⁸ les vapeurs de ma chère vallée s'élèvent autour de moi, **quand** les feux du soleil au zénith reposent sur les impénétrables ténèbres de ma forêt, si bien que seuls quelques rayons épars se glissent furtivement à l'intérieur du sanctuaire; **quand**, allongé dans l'herbe haute, près du ruisseau qui dévale, et plus proche de la terre, je découvre des milliers d'herbes diverses; **quand** je sens plus près de mon cœur le grouillement du petit monde qui s'agit entre les brins d'herbe, les formes innombrables et insondables des vermisseaux et moucherons, et **quand** alors je sens la présence du Tout-Puissant, qui nous a créés à son image, le souffle de l'être d'amour qui, voguant dans une éternelle bénédiction, nous porte et nous soutient; mon ami! lorsque mes yeux sont noyés de brume et que le monde qui m'entoure et le ciel tout entier reposent en mon âme comme l'image d'une bien-aimée, **alors**, souvent je ne suis plus que nostalgie et je songe : ah! que ne peux-tu exprimer tout cela! que ne peux-tu insuffler au papier ce qui vit en toi avec tant de plénitude, tant de chaleur pour que cela devienne le miroir de ton âme, comme ton âme est le miroir du Dieu infini! Mon ami, ces pensées m'anéantissent, je succombe sous la puissance et la splendeur de ces apparitions.

(Goethe, 1968 : 48-49)

L'émotion qui émane de cette lettre tire son essence du «précieux *far niente*» d'un Rousseau⁴⁹, lequel aurait été agrémenté d'un chant de liberté et qu'un soupçon de culpabilité (laquelle n'est pas non plus étrangère à Rousseau) aurait exacerbé. En même temps que Werther y exprime son sentiment d'être en parfaite harmonie avec la nature, telle qu'elle se présente à lui, et l'apaisement que cela lui procure, comme le ferait «l'image d'une bien-aimée», il veut témoigner

⁴⁸ Les mots en gras dans cette citation font référence à des éléments de structure qui seront mis en évidence plus avant dans le chapitre.

⁴⁹ Celui, par exemple, de la *Cinquième promenade de ses Rêveries*.

autant de son impuissance à traduire exactement ce qu'il éprouve, de l'échec de son hymne à la vie, que de l'absence d'une bien-aimée qui pourrait partager cette exaltation. Est-ce nécessaire de faire observer que la forme épistolaire que prend le roman est en symbiose avec le caractère du personnage, puisqu'elle rassemble les conditions idéales à l'épanchement et à l'affirmation de sa subjectivité, qu'elle est l'avenue royale à l'étalage des sentiments et qu'elle aménage l'espace propice à l'émergence d'un riche langage d'expression? Ce langage évoluera d'ailleurs au gré des altérations qui entacheront cette première impression, à l'instar de moisissures qui maculeraient, jusqu'à la rendre méconnaissable, la miniature passée au vernis – ou la silhouette (genre du portrait pratiqué par Werther et très en vogue à cette époque) – d'une bien-aimée épinglée à un mur. Cependant, dans cette première citation, il est encore malaisé de préciser le cadre de Werther. Il convient ici de rappeler que, selon Charles Taylor, l'**«identité se définit par les engagements et les identifications** qui déterminent le cadre ou l'horizon à l'intérieur duquel je peux essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable [...].» (Taylor, 2003 : 46-47) C'est donc à partir de ces deux éléments, engagements et identifications, que sera dégagé l'horizon du protagoniste des *Souffrances* au fur et à mesure que se déroule son histoire : d'une part, en suivant l'évolution de ses lectures qui, à l'instar de la nature, servent à traduire les états d'âmes du jeune romantique, d'autre part, en repérant les personnages auxquels il s'identifie et ceux que, systématiquement, il critique, qui du côté de la froide raison, qui du côté du sentiment. Ainsi en est-il d'Homère, seul (avec le Tout-

Puissant) par son chant à pouvoir apaiser ce cœur bouillonnant enclin aux débordements de la passion, à l'instar du réconfort qu'apportent, puisé à même les images homériques, le spectacle de jeunes filles allant chercher l'eau au puits ou la «fraîcheur d'une fontaine» «après une pénible marche sous un soleil d'été». (Goethe, 1968 : 50-51) L'aède concourt à souligner le lien entre la nature et les sentiments. Le côté héroïque est estompé au profit de la prédilection de Werther pour une organisation sociale réduite à sa plus simple expression, dans laquelle se reflète l'harmonie. Ainsi également de cette remarque, relevant d'un engagement en apparence modéré, que Werther émet à propos des règles et par le biais duquel se dégage le fondement de l'amour qu'il éprouve pour la nature :

On peut dire à l'avantage des règles bien des choses, à peu près ce que l'on peut dire aussi à la louange de la société bourgeoise. En se conformant aux règles l'homme ne produira jamais rien d'insipide et de mauvais, tout comme celui qui se laisse modeler par les lois sociales et les bienséances ne deviendra jamais un insupportable voisin, ni un remarquable coquin; par contre, quoi qu'on en dise, toute règle détruira le sentiment vrai de la nature et son expression vraie.

(Goethe, 1968 : 54-55)

Werther se démarque de la pensée rousseauiste pour qui le contact de la société gâterait carrément l'homme dont la nature est fondamentalement bonne. Il déplore que les règles de la société bourgeoise fassent de l'homme un être bienséant mais indifférencié. S'il recherche le contact des gens simples, c'est que ceux-ci sont plus près «de la nature et [de] son expression vraie». Plus près de Goethe, c'est l'influence de Herder qui se fait sentir ici, lequel, selon Charles Taylor, s'est approprié une idée touchant l'idéal d'authenticité qui circulait déjà à l'époque et qui est inscrite au plus profond de la conscience humaine moderne. Selon celle-ci, «il

existe une certaine façon d'être humain qui est *la mienne*. Je dois vivre ma vie de cette façon et non pas imiter celle des autres.» (Taylor, 1992 : 44) En s'attachant aux impératifs de la raison ou en tâchant de me conformer aux règles, je risque donc de perdre mon originalité et de faire taire ma voix intérieure. Si Lear était l'incarnation du discours du droit divin des rois, il faut voir en Werther la personnification de ce que Taylor affirme être le fondement de l'idéal moderne d'authenticité, lequel idéal s'abreuve à la source du romantisme. Que sa rencontre avec un jeune campagnard épris de sa maîtresse lui ait laissé une si forte impression – tant lui apparaît pure l'inclination, le laissant dans un état tel qu'il se languit et se consume du désir de brûler lui-même de ce feu, révèle l'importance que Werther accorde à l'état amoureux. Sans doute cette rencontre laura prédisposé à vivre pareille idylle, laquelle lui permettra enfin de faire étalage de sa vraie nature. Car Werther est avant tout un amoureux. Il se définit par et à travers l'amour. « Wilhelm! écrit-il à son cher ami et correspondant, qu'est-ce pour notre cœur que le monde sans amour? Une lanterne magique sans lumière! » (Goethe, 1968 : 77-78) Dès la première rencontre, il verra dans cette jeune femme distribuant le goûter à une ribambelle d'enfants et qu'il devait conduire au bal l'«une des plus aimables créatures» (Goethe, 1968 : 58) qui soit; il reconnaîtra en Lotte une grandeur d'âme sans égale; dès les premières heures, il en sera inconditionnellement épris. « Elle m'aime! écrit-il. Et quelle valeur je prends à mes propres yeux, [...] quelle adoration j'ai pour moi-même depuis qu'elle m'aime.» (Goethe, 1968 : 76) C'est de Lotte que lui vient son estime de soi. C'est par elle

que la vie prend tout son sens, par elle que le bonheur est conceivable. Pour Werther, être amoureux constitue la seule orientation possible : ce «Elle m'aime !» – qu'il continuera à décliner jusqu'à son dernier souffle – nous dévoile le besoin impératif qui l'anime de voir réfléchi dans les yeux de Lotte le même amour qu'il éprouve pour elle. On a beau dire de Lotte :

qu'elle est un être naïf, satisfait de sa vie limitée, de son activité ménagère; le sentimentalisme de clair de lune qui l'amène à soupirer le nom de Klopstock n'est que celui de toute l'époque; Werther peut la troubler, il n'empêchera pas l'héroïne véritable de mener la vie normale et banale de l'épouse et de la mère de famille [...].

(Angelloz, 1949 : 80)

On a beau dire, pour Werther, Lotte constitue l'idéal féminin. La différence entre Werther et Lotte – et en le découvrant Werther en sera profondément ébranlé – tient en une différence de priorité quant à la vertu qui surpasse toutes les autres, à l'instar de ce qui différencie une confession d'une autre. Avant même que lui soit présentée cette femme qui donnera un sens à sa vie, on le met en garde d'en tomber amoureux, on l'informe qu'elle est promise à Albert – détail qu'il s'empresse momentanément d'oublier –, «un brave homme, qui est parti en voyage pour mettre ses affaires en ordre, après la mort de son père et pour solliciter un emploi important.» (Goethe, 1968 : 59) En somme, un personnage, tout ce qu'il y a de plus conventionnel, de plus correct, de plus raisonnable. Ce fait n'est pas à négliger et a pu décupler l'attraction de Werther pour la demoiselle, puisque le jeune bourgeois nourrit un ressentiment à l'égard de cette société et de son organisation. D'après Van Eynde, Werther aime à la manière de Hamlet : en

moderne. Par ce personnage, le Barde, affirme-t-il, est d'ailleurs «l'un des premiers auteurs modernes» à avoir compris et personnifié comment fonctionne le sentiment amoureux chez un moderne :

Prenant acte de la révolution copernicienne et du bouleversement de la relation de l'homme avec son monde, autrement dit de la carence ontologique du monde moderne – dont la valeur de vérité se trouve ici remise en cause –, Shakespeare [...] concède la rupture entre l'amour et le monde et fait même de cette brisure la dignité du sentiment amoureux : la seule vertu qui reste à l'amour est de s'inscrire en faux contre la faillite du sens que provoque le paradigme moderne. [...] En somme, la prise de conscience de Werther est Shakespearienne.

(Van Eynde, 1999 : 53)

Et le sentiment amoureux qu'éprouve Werther envers Charlotte, de poursuivre Van Eynde, «est avant tout un acte par lequel le héros s'oppose.» (Van Eynde, 1999 : 57) Si Werther porte en lui les idéaux d'un humaniste révolutionnaire, il a placé tout en haut de ceux-ci Lotte. L'amour qu'il ressent pour elle, s'il devait être partagé, comme il le croit, comme il ose l'espérer, représente pour Werther le souverain bien, celui qui perdure quand tout le reste n'aurait plus de sens : «soleil, lune, étoiles peuvent bien continuer leur ronde à leur gré, je ne sais ni quand il fait jour ni quand il fait nuit, et le monde entier s'évanouit autour de moi.»⁵⁰ (Goethe, 1968 : 67) Par ailleurs, plus Werther se fait le détracteur de l'organisation sociale, plus il s'accroche à cet amour, plus son sentiment se fortifie : il y a un lien indéfectible entre cet amour et sa dénonciation du monde; entre cet amour et le

⁵⁰ Bien sûr, et Van Eynde les a immédiatement rapprochés, nous reviennent en tête ces vers que Hamlet a dédiés à Ophélie : «Doute que les étoiles soient ardentes,/ doute que le soleil suive son cours, /doute que la vérité soit constante,/ mais point ne doute de mon amour.» (II, II, 116-120)

sens qu'il donne à sa vie. Tout se passe comme si le héros cherchait dans cet amour un point d'appui pour ne pas perdre pied étant donné que tout le reste peut s'écrouler. Cependant, il se doute déjà que cet amour auquel il accorde tant de prix et qui le nourrit a quelque chose d'illusoire : «[Dieu] ne nous rend jamais plus heureux que lorsqu'il nous laisse aller droit devant nous, dans l'ivresse d'une aimable illusion.» (Goethe, 1968 : 75) N'empêche, il a beau en être conscient, le seul regard de Lotte sur lui ou son absence suffisent à le rendre heureux ou à le jeter dans un état mélancolique, moment où surgit pour la première fois Ossian, qu'il va immédiatement associer à Lotte : «Quel devrait être le genre d'homme à qui Lotte ne ferait que plaire, dont elle n'occuperait pas tout l'esprit et tout le cœur! Me plaire! Récemment on m'a demandé si Ossian me plaisait!» (Goethe, 1969 : 75) Ossian (ce légendaire barde écossais du III^e siècle remis à la mode au moment du *Sturm-und-Drang* par James Macpherson qui a prétendu l'avoir traduit du gaïlique et de l'erse), progressivement, prend le pas sur Homère jusqu'à le supplanter quand le désespoir aura définitivement gagné l'âme de Werther. Cependant, comme on n'en est qu'aux balbutiements de l'idylle, il lui emprunte, lorsque le doute le prend, la mélancolie et les motifs. Sentiment très en vogue à cette époque, la mélancolie est «ce qu'on éprouve lorsqu'on prend un certain recul par rapport à la tristesse et au malheur de sa propre vie, et que l'on considère comme un récit, dans une sorte d'isolement.» (Taylor, 2003 : 378) Si on admet un certain air de famille entre la mélancolie et la *litost*, ce qui différencie les deux

sentiments, c'est que la souffrance qui émane du premier, à l'encontre du second, inspire dignité et honneur.

Le retour du fiancé met quelque frein à son enthousiasme : «Albert est arrivé et je vais partir; même s'il était le meilleur et le plus noble des hommes, tel qu'à tout point de vue je serais prêt à me placer au-dessous de lui, il me serait insupportable de le voir [...].» (Goethe, 1968 : 80) Mais, en même temps, il continue à nourrir des espoirs et relativise la situation, fait en sorte de se tenir à égalité avec Albert en décrivant Lotte «aux prises entre deux admirateurs». (Goethe, 1968 : 80) Pourquoi, alors qu'il constate le ridicule de la situation et que sa «joie d'être auprès de Lotte a disparu» (Goethe, 1968 : 80), ne se résout-il pas encore à partir?

Être membre de cette aimable famille, être aimé du vieillard, comme un fils, des petits comme un père, et de Lotte!... Puis cet honnête Albert qui ne trouble ma félicité par aucune mauvaise humeur déplacée et m'entoure d'une cordiale amitié, pour qui je suis, après Lotte, ce qu'il a de plus cher au monde. (Goethe, 1968 : 82)

Le héros aime cette famille bourgeoise, parce que tous ses membres – jusqu'au fiancé – semblent l'autoriser à être ce qu'il veut être : l'amoureux discret de Lotte. L'espace d'un court instant, Werther s'est créé un environnement artificiel, ce qu'il décrit comme «d'aussi belles circonstances» (Goethe, 1968 : 82), une société idéale où amour et attention réciproques sont possibles, loin de la cour où pullulent égoïsme, ambition, cupidité et mépris. Mais cet équilibre est précaire et bientôt, Albert (re)devient pour Werther, bien qu'il prétende l'aimer beaucoup, son rival. S'il en vient à confronter Albert avec tant de virulence c'est que celui-ci est

l'incarnation de cette société bourgeoise en émergence qui accepte de se soumettre aux règles au lieu d'en dénoncer la corruption et de s'affirmer. Albert souscrit à ces valeurs : n'a-t-il pas déniché «une charge dotée d'un gentil revenu» (Goethe, 1968 : 83)? Comme ce dernier se conforme aux règles, rien de mal n'en sortira, mais rien de vrai non plus. Il y a, du moins du point de vue de Werther – de celui d'Albert, Werther n'est pas une menace, tant il est sûr de la conduite irréprochable de sa promise –, une joute entre eux deux, au bout de laquelle le vainqueur devrait remporter Lotte. Cette rivalité, qui perdurera jusque dans le geste ultime de Werther, transparaît dans les discussions que les deux hommes entretiennent, discussions où, parce qu'il s'y engage corps et âme, comme si sa vie elle-même en dépendait, il n'y a que Werther pour s'enflammer. Il rapporte l'une d'entre elles à Wilhelm où il est question du droit moral au suicide:

« – Ah! vous voilà bien, gens de raison! m'écriai-je en souriant. Passion! ivresse! démence! Vous êtes là dans une placide indifférence, vous, les êtres de vertu! Vous accablez l'ivrogne, vous exécrez l'insensé [...]. Je me suis plus d'une fois enivré, mes passions n'ont jamais été bien éloignées de la folie et de tout cela je n'ai nul repentir, car dans ma modeste sphère j'ai appris à comprendre que tous les hommes extraordinaires ceux qui ont fait une grande œuvre et réalisé l'impossible, ont de tout temps été proclamés ivres et insensés. Et même dans la vie courante il est insupportable d'entendre la réprobation qui poursuit presque tous les hommes capables d'un acte quelque peu libre, noble, inattendu : «Cet individu est ivre! il est fou!» Honte à vous, les sobres! Honte à vous, les sages!

– Voilà encore de tes lubies, dit Albert, tu pousses tout à l'extrême et, ici du moins, tu as certainement tort en assimilant le suicide, dont il est maintenant question, à une grande action, car on ne peut le tenir pour autre chose que pour une faiblesse, et il est certes plus facile de mourir que de supporter avec fermeté une vie pleine de tourments.»

Je fus sur le point de briser là, car lorsque je parle avec tout mon cœur aucun argument ne me met plus hors de moi-même qu'un insignifiant lieu commun dont on se pourvoit contre moi. Cependant je me contins : j'avais souvent entendu cela, plus souvent encore je m'en étais indigné et je répliquai avec quelque vivacité : «Tu nommes cela faiblesse! Je t'en prie, ne te laisse pas égarer par les apparences. Un peuple gémit sous le joug intolérable d'un tyran, as-tu le droit de l'appeler faible, si tout bouillonnant il se soulève et brise ses chaînes? [...]»
(Goethe, 1968 : 84-85)

Plaidoyer et réquisitoire de se poursuivre pendant encore quelques pages sans que toutefois les deux protagonistes n'arrivent à s'entendre. Werther est piqué au vif dans ses convictions et affiche son engagement en se faisant le défenseur de la sensibilité contre l'entendement à travers ce parti pris en faveur du droit au suicide. Pour lui, un homme qui se suicide est courageux, autant que l'attitude d'un peuple se révoltant contre un tyran est louable. Dans les deux cas, que ce soit dans la vie d'un individu ou dans l'existence d'un peuple, la passion est nécessaire : elle procède de leur singularité, de leur originalité, elle les élève au-dessus des sobres et des sages en les rendant authentiques. Ces sobres et ces sages – groupe d'individus duquel Werther s'exclut en veillant à y inclure Albert – devraient avoir honte de se soumettre à la raison en toute chose. Comment ébranler les sacro-saintes certitudes de ces gens? L'entièreté du discours de Werther est construite autour de cette idée maîtresse. Il cherche à convaincre ce tiède, et avec lui tous les autres, de la légitimité et de la justesse de son point de vue. La métaphore du peuple aux prises avec un tyran, si elle justifie à elle seule l'ensemble des lectures

sociologiques que cette œuvre a pu susciter, met aussi en évidence combien pour Werther son sentiment est lié indéfectiblement à sa révolte⁵¹.

Dans un pli du 18 août, Werther rend compte à Wilhelm du chavirement de son monde : « Était-ce donc fatal que ce qui fait la félicité de l'homme devint en retour la source de sa détresse?» (Goethe, 1968 : 89) Il repense aux premiers instants de contemplation qui l'ont trouvé «dans cette débordante plénitude [où il s]e sentai[t] devenir Dieu» (Goethe, 1968 : 89) et les compare au présent où il ne voit en cette même nature «qu'un monstre qui éternellement engloutit, éternellement rumine.» (Goethe, 1968 : 91) Que fait-il lorsque la mélancolie le submerge et qu'il affirme «ne voi[r] d'autre terme à cette détresse que la tombe»? (Goethe, 1968 : 93) Tente-t-il de mettre fin à ses jours? Récupère-t-il les pistolets qu'il vient de demander à Albert? Non. Il n'y pense pas sérieusement encore, non plus qu'à la fin à laquelle les armes seront destinées. Pourquoi? Parce qu'aucune des personnes qui comptent pour lui, ni la première intéressée, qui lui ouvre grandes les portes de sa maison, le laisse s'épancher, continue de nourrir son penchant par des présents gros de sens (tel ce ruban de corsage qu'elle lui offre à son anniversaire), ni Albert, qui n'interdit pas ses visites et dont l'amitié se concrétise par de «petites attentions», ni son grand confident ne mettent en doute ce qu'il aspire à être et l'importance qu'il accorde à l'amour. Il a toute la latitude pour faire l'amoureux transi. Seulement, cette situation – le fait d'étaler ses

⁵¹ Et Napoléon était effectivement dans l'erreur, malgré ses lectures répétées des *Souffrances*, qui reprochait au poète d'avoir encombré son histoire d'amour d'un conflit social. Cela dit, Goethe, en donnant raison à l'empereur, ne faisait qu'agir avec tact et diplomatie.

doléances, son sentimentalisme sans que nul n'y obvie – a quelque chose de ridicule, sinon de grotesque. Alors que l'éloignement, en faisant obstacle, ferait en sorte de redonner un certain vernis à sa conduite. Il remercie donc avec enthousiasme Wilhelm «d'avoir fixé [s]a résolution chancelante» (Goethe, 1968 : 93) de quitter Lotte. Il va pouvoir souffrir plus dignement, de loin.

La lettre du 22 août met fin au premier livre du roman. Werther y dessine pour Wilhelm le tableau de ses adieux au couple. Si on essaie de réduire au minimum l'impression hyper romantique que Werther a su donner à cette scène, vu la gravité qu'il lui accorde, on s'aperçoit que les intentions et les attentes sont fort différentes de part et d'autre. Bien qu'à mots couverts, ce que, de leur côté, Lotte et Albert tentent lors de cette entrevue en racontant les derniers instants de l'agonie de la mère de Lotte, c'est de faire comprendre à Werther la teneur morale de leur lien. Lotte ne peut absolument pas aller à l'encontre de la promesse faite à sa mère mourante «d'être la mère de ses enfants» et de celle, tacite, que les jeunes fiancés ont cru voir à travers les yeux de la moribonde touchant leur destin heureux en commun. Quant à Werther, obsédé, si l'on peut dire, par le fait que l'instant est le dernier qui le met en présence de son amoureuse, il tire à lui de la conversation tout ce qu'il peut interpréter de son point de vue amoureux pour, ultérieurement, attiser une mélancolie naissante. C'est pourquoi Werther, sur qui le poids de l'adieu inavoué – «de l'au-revoir», précise-t-il lui-même – pèse, contrit, revient, à la fin de l'échange, un peu à la manière d'une note discordante, pour

répondre à la question posée au tout début de l'entretien par Lotte⁵² et qui portait sur la possibilité qu'ont les morts de se reconnaître après leur disparition : «Nous nous reverrons, m'écriai-je, nous nous retrouverons, sous toutes les formes nous nous reconnaîtrons!» (Goethe, 1968 : 97) Ce qui est mis en évidence ici, c'est que Werther, loin d'être convaincu du caractère définitif de son départ, ne veut pas entendre le message pourtant clair du couple, à savoir qu'aucune considération plus haute ne saurait briser leur union et que le parti de Lotte reste celui de suivre les traces de sa mère avec, à ses côtés, Albert comme compagnon de vie.

À l'encontre de ce qu'Angelloz affirme, on ne doit pas regarder l'ensemble de l'épisode suivant comme un échec à additionner aux causes du suicide de Werther. Rien n'est plus faux. C'est oublier que pour Werther, peu importe l'argent, les honneurs, sa carrière, peu lui importe, scande-t-il de «compter des pois ou des lentilles. Tout en ce monde n'aboutit qu'à des vétilles.» (Goethe, 1968 : 78) Jamais Werther n'a eu le désir de s'intégrer ou de participer économiquement à cette société et ceux qui le font, il finit par les mépriser. En «ce monde, confie-t-il, rien ne rend un homme nécessaire, si ce n'est l'amour.» (Goethe, 1968 : 88) Cette période dite de la légation met d'ailleurs en évidence ce que Werther a en aversion par-dessus tout comme ce qu'il admire. Ainsi, il lui semble avoir beaucoup d'affinités avec le comte C. : «un homme pour qui ma vénération ne fait que croître de jour en jour, un vaste et grand esprit [...] un être dont le commerce révèle avec éclat combien il est sensible à l'amitié, à l'amour.» (Goethe, 1968 : 100) À l'opposé,

⁵² En fait, un voeu pieux de revoir sa mère pour lui montrer comment elle s'acquittait de ses promesses.

l'ambassadeur, son patron, ne lui arrache, comme il l'avait prévu, que des commentaires corrosifs : «C'est le sot le plus pointilleux [...]. C'est un supplice que d'avoir affaire à pareil être.» (Goethe, 1968 : 100) Autant Werther s'échauffait lors des discussions avec Albert, autant il restera indifférent et ne se formalisera pas des reproches réitérés que lui fait son employeur. Ce qui par contre le choque, c'est lorsque ce dernier s'attaque au comte C. pour le dénigrer (d'autant plus que C. n'est pas loin de partager l'opinion de Werther vis-à-vis de la personne de l'ambassadeur), auquel cas il recouvre sa verve d'avocat et s'empresse de le défendre. Par-dessus tout, il en vient à reprocher à Wilhelm et à sa mère de l'avoir poussé dans cette galère, au milieu de :

cette brillante misère, cet ennui qui règnent parmi les odieuses gens [...]. Cette recherche des honneurs qui les tient sans cesse en éveil pour guetter l'occasion de gagner un pauvre petit pas sur les autres! Ces misérables, ces pitoyables passions mises à nu!

(Goethe, 1968 : 101)

Au cours de l'interlude où il prend congé de Lotte et de sa famille, la catastrophe émotive lui vient de ce que les relations qu'il entretient avec le comte C. et une demoiselle de B., qu'il juge proche de Lotte de par sa grandeur d'âme, – «aimable créature qui a gardé beaucoup de nature au milieu de cette vie guindée», habitant chez une vieille tante dont «l'unique plaisir est de regarder du balcon de son étage par-dessus les têtes de bourgeois» (Goethe, 1968 : 102) – d'abord très harmonieuses et lui renvoyant une image flatteuse de lui-même, finissent par se détériorer. Pouvait-il croire en cette utopie que, pour ses beaux yeux, tomberaient «ces odieuses conventions sociales»? Comme il est lui-même conscient de la

nécessaire «différence des conditions», pouvait-il vraiment espérer que ces gens de la classe aristocratique l'accueilleraient à bras ouverts au sein de leur caste? Ou avait-il simplement besoin de se faire confirmer ce qu'il pensait : «qu'au fond ce n'est pas du tout la place qui compte, et que celui qui occupe la première joue bien rarement le premier rôle! Que de rois gouvernés par un ministre et de ministres par un secrétaire!» (Goethe, 1968; 103) Et s'il s'accommode mal de la lettre de réprimande que le ministre lui adresse à la suite des plaintes formulées par l'ambassadeur mécontent de son attitude, une seconde viendra en amenuiser les effets, où est reconnue et excusée «l'heureuse ardeur de sa jeunesse!» (Goethe, 1968 : 105) On doit prendre en compte une nuance entre le cadre de référence de Werther et celui du comte C. et de mademoiselle de B. quant à la primauté accordée à la vertu que représentent des sentiments tels l'amour et l'amitié. Sans doute pour ces deux patriciens cela importe beaucoup, mais pas au point de supplanter les considérations et privilèges attachés au rang. Finalement, l'ambassadeur n'est que plus pointilleux que B. et C.! L'humiliation qu'on lui fera subir aura servi à déclencher autre chose : «Je viens d'essuyer un affront qui me chassera d'ici. J'en grinche des dents!» (Goethe, 1968 : 106), écrit-il à Wilhelm. Quelque grande qu'ait pu être l'estime que lui auront portée ces deux représentants de l'aristocratie, il constate, lors d'une réception qui ne devait accueillir que des gens de haute condition et où il s'est maladroitement imposé, qu'elle n'a aucun poids face aux règles de l'étiquette. Qui plus est, dès lors, on le pointe du doigt et on se délecte de sa bavure :

J'étais anéanti, et j'en ai encore la rage au cœur. Je voudrais que quelqu'un eut le front de m'adresser tous ces reproches afin de pouvoir lui passer mon épée au travers du corps; à voir du sang, je me sentirais mieux. Ah! cent fois j'ai saisi un couteau pour donner de l'air à mon cœur oppressé.»
(Goethe, 1968 : 109)

Cette rage et cette impuissance, n'est-ce pas là ce qu'on pourrait appeler une manifestation de la *litosf*? Indubitablement. Sauf qu'ici, elle n'a pas comme élément déclencheur une crise d'identité. Werther, pour qui le bien ultime est l'amour de Lotte, ne se sent pas attaqué dans ce qu'il veut être. L'humiliation lui vient de ce que l'échec de sa tentative de contourner les règles inhérentes à la classe supérieure a été retentissant. Ce monde dont il se sent exclu pour de bon ne lui fait aucunement envie. Et puis, comme il l'a écrit à Lotte, ce rôle n'est pas le sien : «je joue mon rôle, avec eux, ou plutôt on me le fait jouer comme à une marionnette [...].» (Goethe, 1968 : 103) Derrière les efforts déployés pour s'éloigner de Lotte, se terre peut-être une autre intention, celle d'apporter la preuve irréfutable que la vie sans elle n'a pas de sens. Werther n'est pas encore désarçonné. D'autres avenues s'offrent à lui : il peut toujours fuir ce monde auquel il n'appartient pas. Il prend congé de la cour, s'offre, en guise de ressourcement, un pèlerinage dans sa ville natale avant de suivre un prince le temps que son désir de partir pour la guerre s'évanouisse, désir, fait-il remarquer, tenant plus du caprice que d'une ferme intention, et auquel il serait par conséquent inopportun de prêter un caractère suicidaire.

Albert et Lotte, comme le lui écrira le nouvel époux, ont profité de l'absence de Werther pour se marier. Alors qu'on aurait pu s'attendre à une réaction plus

forte de la part de Werther, la nouvelle paraît l'avoir plus froissé⁵³ qu'abattu : on sait déjà ce qu'il pense des règles qui régissent la société bourgeoise, et le mariage compte pour une, qui tout en ne produisant rien de mauvais n'apportent au fond rien de vrai. Bon joueur, il est bien prêt à se contenter de la partition d'un second violon dans le cœur de Lotte : «une place que je veux, répond-il à Albert, que je dois conserver. Oh! je deviendrais fou furieux, si elle pouvait oublier... Albert, dans cette seule pensée il y a un enfer.» (Goethe : 1968 : 106) Qu'on consentse seulement à le laisser aimer discrètement Lotte.

À la lisière du deuxième livre, Werther revient auprès du couple en croyant pouvoir se contenter du second rôle. Le désenchantement le guette, car sa position lui apparaîtra vite intenable. Lui-même se compare à «un fantôme retrouvant incendié et détruit le palais que jadis, prince prospère, il avait construit [...].» (Goethe, 1968 : 115) Tout se passe comme si, voyant évoluer le couple dorénavant marié, Werther prenait conscience du poids, de la lourdeur des règles : si jadis, il y avait place, si minime soit-elle, pour un autre prétendant, maintenant cet espace n'est plus qu'ombre, que leurre. Il lui est aussi difficile de tenir ce rôle qu'il s'est lui-même assigné que lui est inconfortable le nouvel habit, pourtant en tout point semblable à celui, usé à la corde, qu'il portait au moment de sa rencontre avec Lotte. En tout point semblable? Pas tout à fait. Ses nouveaux atours le tirent vers l'implacable réalité : à la douce mélancolie succèdent le mal-être et la jalousie. Il ne peut souffrir qu'un autre, Albert pour ne pas le nommer,

⁵³ Parce qu'il n'a pas su être à l'écoute des intentions formulées par le couple lors de leur dernier entretien.

puisse «l'aimer, a[it] le droit de l'aimer, alors que mon amour pour elle est si exclusif, si profond, si plein alors que je ne connais, que je ne sais, que je ne possède rien d'autre qu'elle.» (Goethe, 1968 : 115) Situation éprouvante à laquelle se greffent la frustration de ne pouvoir étaler au grand jour son sentiment, ou pire l'humiliation de se faire éconduire par Lotte en s'aventurant à le faire. Lotte, du moins en apparence, n'apprécie plus guère l'amoureux en lui, ne l'accepte pas tel qu'il est, ne tolère pas ses écarts, ce dont il se plaint à Wilhelm. Dans le même temps, il croise à nouveau, errant par les chemins, ce valet éperdu de sa patronne qui l'avait tant ému à son arrivée. Il sera tout aussi troublé d'apprendre qu'on l'a chassé de la ferme après qu'il eut tenté de prendre sa maîtresse de force. Pourquoi être fasciné par le sort de ce paysan? En rapportant le fait divers à Wilhelm, il lui confie : «Pareille chose m'est arrivée, pareille chose m'arrivera et je n'ai pas la moitié du courage, la moitié de la résolution de ce pauvre malheureux auquel j'ose à peine me comparer.» (Goethe, 1968 : 117) Tous deux partagent le même cadre de référence, mais Werther considère cet homme meilleur que lui. Pour rester fidèle à ce en quoi il a foi, le paysan se retrouve dans une situation déplorable. Il en a la preuve, son idéal d'amour vit, «n'est pas une invention de poète». (Goethe, 1968, 117) Werther appelle courage l'intransigeance du vagabond, bien résolu à ne pas voir le mariage devant unir sa maîtresse au nouvel engagé qui a pris sa place, alors que lui tolère en silence. Il ronge son frein : Lotte serait tellement plus heureuse avec lui qu'avec cet homme, trop sage et trop sobre, inapte, par manque de sensibilité, à apprécier la félicité dont il est le

bénéficiaire. Par ailleurs, en partageant la misère et la honte de cet infortuné qui a cédé aux pulsions du désir, à la passion, il anticipe ce qui pourrait lui advenir, si jamais il devait se laisser aller aux mêmes impératifs dont il sent déjà les aiguillons :

«Dieu le sait, je me mets souvent au lit avec le désir, parfois même avec l'espoir de ne pas me réveiller : et le matin, en ouvrant les yeux, je revois le soleil et je me sens misérable. [...] Ne suis-je pas le même homme qui nageait autrefois dans une intarissable sensibilité, qui voyait naître un paradis à chaque pas, et qui avait un cœur capable d'embrasser dans son amour un monde entier?»

(Goethe, 1968 : 122)

Où est l'ancien Werther? L'homme, l'artiste épanoui a laissé place à un être tourmenté qui se sent misérable. Il est pourtant mû par les mêmes valeurs : ce sont les gens autour de lui qui ont sensiblement modifié leur comportement à l'égard des choses qui pour lui importent le plus. Ses lectures évoluent en conséquence. La naïveté du paysage homérique ne lui convient plus. «Ossian a supplanté Homère dans mon cœur» (Goethe, 1968 : 120), écrit-il un jour à son confident. On sait la portée que les textes d'Ossian, créés de toute pièce par Macpherson, ont eue sur la littérature romantique en général. Pour Werther, qui s'appliquera à les traduire pour les offrir à Lotte, ces chants funéraires rendent compte d'une vision bien singulière du monde héroïque :

Quel monde que celui où me transporte ce poète sublime! Errer par la lande, entouré du grondement de la tempête, qui parmi des brumes vaporeuses emporte les esprits des ancêtres à la clarté crépusculaire de la lune! Entendre, venant de la montagne parmi les rugissements du torrent de la forêt, les gémissements des esprits des cavernes, que le vent à demi emporte, et *les accents plaintifs de la vierge, qui se lamenta à mort sur les quatre pierres moussues recouvertes d'herbe,*

sous lesquelles gît un noble guerrier, son bien-aimé!⁵⁴ Quand ensuite je le trouve, le barde aux cheveux gris qui, errant à travers la vaste lande, où il cherche les traces des pas de ses pères, n'y trouve hélas! que leurs tombeaux et alors élève en gémissant ses regards vers la chère étoile du soir, bientôt cachée dans la mer mouvante, tandis que dans l'âme du héros revivent ces époques passées, où un rayon de lumière amie révélait aux vaillants les dangers menaçants, où la lune illuminait le retour de leur nef victorieuse et ornée de couronnes. Quand je lis sur son front son chagrin profond, quand je vois ce dernier survivant solitaire d'une race glorieuse s'avancer vers la tombe en chancelant d'épuisement, puiser dans la présence inerte des ombres de ses morts des joies toujours nouvelles et dououreusement ardentes, abaisser ses regards vers la froide terre, vers les hautes herbes ondulantes en s'écriant : «Il viendra, il viendra le voyageur qui m'a connu dans ma beauté et il demandera : «Où est le barde, le fils excellent de Fingal?» Son pied foulera ma tombe et c'est en vain qu'il me cherchera sur la terre.» – Alors ô mon ami, je voudrais, tel un noble écuyer, tirer l'épée, délivrer d'un seul coup mon prince des convulsions torturantes d'une vie trop lente à s'éteindre et laisser mon âme suivre le demi-Dieu délivré.

(Goethe, 1968 : 120-1)

Werther semble chevaucher les deux mondes à la fois. La gloire du guerrier, si chère au monde héroïque, n'est pas tout à fait celle qu'il recherche : l'occasion s'est déjà présentée qui aurait pu lui permettre, par des actes de bravoure, de récolter des honneurs, mais il ne l'a pas saisie. Par son désir de mettre fin aux souffrances du héros, Werther fait état de la désuétude du «vieux concept d'honneur» (Taylor, 1992 : 64), remplacé par celui, moderne, de dignité⁵⁵, «le seul, dira Charles Taylor, compatible avec une société démocratique». (Taylor, 1992 : 64) Des structures apparentées autorisent la comparaison entre cet extrait et le

⁵⁴ Dans cette citation, c'est moi qui souligne (tous les mots en caractères italiques et en gras).

⁵⁵ Poussé à l'extrême, si on s'en tient aux avancées de la recherche et de la technologie, ce concept de la dignité semble aujourd'hui tendre à se limiter – et on pourrait philosopher longtemps sur les bienfaits de cette visée – à vouloir réduire au minimum les souffrances humaines.

premier passage cité dans le présent chapitre. En effet, dans chacun d'eux (mais cela n'est pas exclusif), à des propositions débutant par «quand» succède une autre à la tête de laquelle est placé un «alors»... et alors, constate-t-on, autant l'un est un hymne à la vie, autant l'autre en est un à la mort. La tempête revient évoquer la puissance des sentiments qui bousculent le protagoniste. Loin d'être rattachée au pouvoir destructeur des éléments à qui Lear prêterait le nom de «ministres serviles», elle soulève dans le cœur de l'amoureux qu'est Werther une force incroyable, porteuse, bien au contraire, d'une mélancolie salvatrice où le sentiment d'être misérable qui prévaut dans le réel en raison de la dévalorisation qu'on fait subir au sentiment amoureux s'estompe : ici, on glorifie l'amour. Un sentiment de vide immense découlant de la disparition d'un être hors du commun, du «dernier survivant solitaire d'une race glorieuse», partagé par la communauté, gagnant les générations futures et le voyageur qui s'arrête pour se recueillir sur la tombe du héros, participe du bienheureux vertige de Werther, tant la question du sort réservé à sa mémoire le préoccupe :

Tes amis t'honorent, tu fais souvent leur joie et ton coeur semble croire qu'il ne pourrait pas vivre sans eux et pourtant, si tu t'en allais, si tu sortais de leur cercle? Sentiraient-ils, combien de temps, sentiraient-ils le vide que la perte creuserait dans leur destinée?

(Goethe, 1968 : 121)

Dans le chant du poète célébré par Werther, aucune marque de honte ne persiste. Il y voit d'abord l'exaltation, la sublimation de la mort du guerrier par le chagrin de sa belle, inconsolable. Le chant triste du poète amplifie ses propres états d'âme, fait venir à lui «des joies toujours nouvelles et dououreusement ardent». De cet

amour toujours vivant malgré la mort du guerrier surgit le sien, galvaudé, plus que perméable à la vieillesse, impossible dans la vie. Qu'est-ce qui l'empêche d'imaginer Lotte en vierge pleurant son héros à jamais perdu pour elle alors que lui personnifie à la fois l'écuyer tirant sa dague et le prince qu'il soulage des «convulsions torturantes»? Cette seule pensée du chagrin et de la souffrance que sa mort pourrait causer à Lotte le repaît. Vision d'une revanche? Vision d'une vengeance? Ossian permet à Werther de transcender sa propre misère. Qu'il lui est apaisant d'imaginer que la mort pourrait faire en sorte de restaurer sa dignité. C'est certainement en gardant cela en filigrane que l'on se doit d'interpréter ces quelques mots de l'ultime lettre adressée à Lotte où opère encore le charme d'Ossian sur Werther :

Qu'il en soit donc ainsi! – Quand tu graviras la colline par un beau soir d'été, souviens-toi de moi, qui si souvent remontais la vallée, et alors abaisse tes regards vers le cimetière, vers ma tombe, tandis que le vent bercera et balancera l'herbe haute dans les rayons du soleil couchant.
– J'étais calme, quand je commençais cette lettre, et maintenant je pleure comme un enfant, car tout cela devient vivant autour de moi.

(Goethe, 1968 : 142)

Cependant, Werther n'est pas au bout de ses peines. Pour l'heure, quand il revient sur la terre ferme, il ne fait qu'éprouver l'écart entre les hauteurs où le transporte ce poète et l'abîme où le précipite le sentiment d'être misérable dans la réalité. Petit à petit l'étau se resserre. «Je deviendrais fou furieux [...]» : cette déclaration nous revient avec force à l'esprit, lorsque, Werther, après avoir fait la rencontre d'Henri cueillant des fleurs pour sa belle alors que l'automne est bien trop avancé – personnage tenant à la fois du roi Lear devenu fou et d'Ophélie

égarée ayant perdu tout espoir de vivre un amour heureux avec Hamlet⁵⁶ –, apprend d'Albert que l'infortuné est l'ancien secrétaire du bailli congédié pour avoir déclaré son amour passionné à Lotte. Au sein de cette microsociété où il évolue, de ce petit cercle fermé que constitue l'entourage de Lotte où il a choisi de vivre, en dépit de ce qu'il a pu s'imaginer, les règles, et avec elles, la raison passent aussi avant les considérations du cœur. Le bailli est là pour y veiller. Se pourrait-il qu'un jour il subisse le même sort que ce pauvre homme et que lui soit aussi refusée l'entrée de la maison de Lotte? La simple vue de l'alliance de Lotte déclenche chez Werther larmes et colère.

Dans la dernière partie du roman, le personnage de l'éditeur, à l'instar du poète Goethe saisissant la plume à la place de l'amoureux passionné en lui⁵⁷, prend le relais pour terminer l'histoire de Werther qui a mis fin à ses tourments. Il rapporte un événement capital où Werther devra défendre ses convictions face aux gens qui comptent le plus pour lui. L'issue de la joute oratoire, désastreuse pour Werther, le laissera abattu, complètement démuni, seul. Werther vient d'apprendre que le valet amoureux de sa maîtresse a tué celui qui, l'ayant remplacé, devait devenir son époux. On sait pourquoi il est empathique à cet homme. Il accourt donc aux nouvelles, questionne le principal intéressé :

⁵⁶ Mises en rapport d'autant plus justifiées que Shakespeare a eu, de l'aveu même de Goethe, une influence considérable : «Appartenir à une seule femme,/ Vénérer un seul homme,/ Comme cela concilie le cœur et le sens!/ Lida! Bonheur de la plus proche proximité,/ William! Étoile de la hauteur la plus élevée,/ C'est à vous que je dois ce que je suis./ Les jours et les années se sont évanouis/ Et pourtant sur ces heures-là repose/ Le gain complet de ma valeur.» (Angelloz, 1949 : 128)

⁵⁷ Angelloz nous démontre que la «féllicité amoureuse» est un danger pour le poète en Goethe. (Angelloz, 1949 : 100)

Qu'as-tu fait, malheureux!» s'écria Werther, en s'avançant vers le prisonnier. Celui-ci le regarda avec calme, en silence, puis répliqua enfin d'un ton tout à fait paisible : « Elle ne sera à aucun homme, aucun homme ne sera à elle.» On l'emmena à l'auberge et Werther s'éloigna en hâte.

Cette émotion violente et épouvantable avait bouleversé tout son être. Pour un instant il fut arraché à sa détresse, à son découragement, à son apathie résignée; une irrésistible compassion s'empara de lui, un indicible désir de sauver cet homme le saisit. Il le sentait si malheureux, il voyait en lui un meurtrier si innocent, il entrait si profondément dans sa situation qu'il se croyait sûr de faire partager sa conviction à d'autres. Déjà il brûlait de parler en sa faveur, déjà se pressait sur ses lèvres le plaidoyer le plus chaleureux; il courut vers le pavillon de chasse et en chemin il ne pouvait se retenir de prononcer déjà à mi-voix le discours qu'il allait tenir au bailli.

À son entrée dans la salle il aperçut Albert, dont la présence le déconcerta un instant; mais bien vite il se ressaisit et avec feu il exposa au bailli son opinion. Celui-ci secoua la tête à plusieurs reprises et bien que Werther eut avancé avec le maximum de vivacité, de passion et de sincérité tout ce qu'un homme peut dire pour excuser un autre homme, le bailli, comme on peut l'imaginer sans peine, n'en fut aucunement ébranlé. Il ne laissa même pas notre ami parler jusqu'au bout, il le contredit vivement et le blâma d'oser prendre sous sa protection un assassin; il lui exposa qu'agir ainsi aurait pour effet l'abolition de toute loi, l'anéantissement de toute sécurité dans l'État; il ajouta encore que dans une telle affaire il ne pouvait rien risquer sans se charger de la plus grande responsabilité, que tout devait suivre son cours normal, le cours prescrit.

Werther ne se tint pas encore pour battu, mais il se borna alors à supplier le bailli de fermer les yeux, si l'on aidait l'homme à prendre la fuite! Cela aussi le bailli le lui refusa. Albert, qui finit par se mêler à la discussion, se rangea du côté du vieillard. Werther fut contraint de céder et, navré de douleur, il s'en alla après avoir entendu le bailli lui répéter plusieurs fois : «Non, rien ne peut le sauver.»

À quel point ces paroles ont dû le frapper, nous le voyons par le court billet qui se trouva parmi ses papiers et avait certainement été écrit le même jour :

«Rien ne peut te sauver, malheureux! Je vois bien que rien ne peut nous sauver.»

Ce qu'Albert avait dit en dernier lieu sur l'affaire du prisonnier en présence du bailli, avait au plus haut point mortifié Werther; il croyait y avoir remarqué quelque ressentiment à son égard et quoique, à y mieux réfléchir, il n'échappât point à sa sagacité que les deux hommes pouvaient bien avoir raison, il lui semblait pourtant que s'il devait l'avouer, s'il devait l'admettre, **il se trouverait dans l'obligation de renoncer à ce qu'il portait au plus intime de l'être.**

(Goethe, 1968 : 134-35)

Chaque individu à un moment ou l'autre de sa vie peut expérimenter ce que Werther a vécu jusqu'à présent, cela ne lui appartient pas en propre, ni aux gens de son époque, d'être malheureux en amour, de supporter des désirs insatisfaits, d'essuyer des frustrations, de flirter avec des pensées suicidaires, on l'admettra sans peine. Avant qu'il ne se confronte au bailli dans cet échange, Werther pouvait toujours s'en tirer, mais dorénavant il est brisé. Werther a été placé devant une situation bien particulière, du genre qui l'a contraint à faire un choix difficile et sa réaction est la même que celle d'un leader shakespearien n'hésitant pas, dans un tel cas, à prendre «l'option qui va dans le sens de sa notion de vertu et de ce que représente pour lui la vie bonne.»⁵⁸ (Fahmi, 2003a : 89) D'où le caractère à la fois excessif et dérisoire de son intervention. Si on pouvait encore en douter, son argument principal : le meurtre est excusable, car il a été fait par amour; son attitude : vouloir défendre ce valet à tout prix, aller jusqu'à demander au bailli de fermer les yeux sur le meurtre; son emportement même, nous persuadent que pour Werther aimer constitue l'ultime vertu. Un valet s'est fait meurtrier; pour

⁵⁸ Mustapha Fahmi fait observer : « that every Shakespearean leader finds himself forced at some point to make a difficult choice, and that in most cases the leader goes for the option that is associated to his notion of virtue and the good life.»

soutenir cette cause perdue, pour défendre cette vertu, Werther est prêt lui aussi à tout sacrifier, à risquer de perdre définitivement la face aux yeux des gens qu'il estime le plus. La présence d'Albert le déconcerte, car il connaît, pour en avoir déjà débattu avec lui, son parti pris en faveur de la raison contre la passion, de même qu'il est conscient que ce dernier est au premier rang pour le voir se mettre la tête sur le billot. Il défendrait la cause des paysans aux prises avec un tyran qu'il n'agirait pas différemment. Aux termes de l'échange, ce que le bailli, Albert et Lotte, par son silence, lui demandent, c'est de «renoncer à ce qu'il port[e] au plus intime de l'être». En désapprouvant sa conduite, les gens qui comptent le plus pour lui font en sorte de lui signifier que ce vers quoi il tend, ce qui en somme fait de lui ce qu'il veut être, l'amour, n'a qu'une valeur relative. Ce moment pour Werther est celui où il perd pied. Dans ce monde où la raison règne en maîtresse, des gens comme Werther, comme ce meurtrier «innocent», comme l'ancien secrétaire du bailli n'ont pas leur place. D'aucuns ont pu reprocher à Werther de ne pas s'être engagé politiquement. Pourtant, comment aurait-il pu le faire? Il était isolé, seul à défendre de telles idées. Il aurait fallu qu'il puisse s'allier d'autres individus ayant les mêmes convictions. Hélas, cela est loin d'être le cas! Que peut éprouver Werther en quittant le bailli, sinon de la honte, sinon le sentiment pénible de son infériorité devant autrui, de son abaissement dans l'opinion des autres? Werther a perdu la face devant Lotte, Albert et le bailli. «Honte à vous, les sobres! Honte à vous, les sages!», ce cri lancé à Albert dans une discussion antérieure se retourne contre lui. Werther prend conscience de la position dans laquelle il se

tient où tout compromis est impossible puisque avilissant. Il ne peut être autre chose que l'amoureux de Lotte, qui choisit Albert encore et plus que jamais dans cette scène où elle ne dira mot, comme elle choisit la raison au lieu de la passion qu'elle pourrait vivre avec Werther. Il est condamné comme on a condamné le meurtrier «innocent» : «Rien ne peut te sauver [...] Rien ne peut nous sauver.» Le valet assassin, l'ancien secrétaire du bailli et Werther font face à une puissance qui les dépasse et qu'ils ne peuvent vaincre. L'un deviendra assassin, l'autre fou. Quant à Werther...

En lui demandant de renoncer à elle, Lotte lui portera le coup fatal et fera en sorte de sceller la résolution de Werther. Elle lui conseille de se mettre «à la recherche d'une autre jeune fille qui puisse combler les vœux de [son] cœur» (Goethe, 1969 : 140), ce qui reviendrait à faire de lui un amoureux raisonnable, un «être bien sage» (Goethe, 1969 : 140) et contreviendrait à l'image que Werther se fait de lui-même. Cet être plus que cher à son cœur, qui a donné un sens à sa vie, lui fait une demande insensée qui équivaut ni plus ni moins à son anéantissement. Un romantique prônant la singularité de chaque individu ne peut concevoir que l'objet de son amour soit substituable au gré de considérations édictées par la raison. Ce serait admettre le caractère interchangeable des individus au service d'une raison première, elle-même au service de la société, celle-là même que Werther dénonce. Chaque nouvelle situation à laquelle Werther est confronté lui renvoie le même constat.

À qui la faute s'il n'est plus que le fantôme de celui qu'il était jadis? Si Lotte en vient à lui reprocher ses excès? Si elle fait maintenant de lui ce qu'elle veut? N'est-ce pas elle qui lui a préféré Albert? N'est-ce pas à cause d'elle qu'il en est réduit à ce rôle minable? Et maintenant elle lui demande de renoncer à tout! Alors que peuvent aisément être retracées les marques de l'humiliation infligée à Werther, à l'encontre du *Roi Lear* et d'*Œdipe à Colone*, où est désigné clairement l'objet de la *litost*, il serait vain de chercher dans ce texte-ci des preuves flagrantes⁵⁹ du ressentiment du protagoniste. Cela relèverait de l'incohérence, car la nature même du personnage ne l'autorise pas. En effet, comment pourrait-il souiller de propos haineux ce qu'il considère par essence comme relevant du bien suprême? Dans le cas de l'amoureux, bien que les raisons pullulent, le désir de vengeance reste latent, ne peut que se cacher derrière un prétexte, une ambition à caractère plus noble. Milan Kundera apporte l'exemple d'un jeune étudiant amoureux humilié par sa compagne dont les prouesses de nageuse lui renvoient en pleine figure la médiocrité de sa propre performance. Alors que la *litost* de l'étudiant se matérialisera par une gifle qu'il infligera à la jeune fille prétextant sa témérité, chez Werther, elle s'étale tout au long de sa dernière lettre, commencée au matin du 21 décembre et achevée au moment du suicide, lettre que l'éditeur rapporte par fragments en veillant à y intercaler les circonstances qui les ont

⁵⁹ Qu'il soit devenu en société un «triste compagnon» et qu'il nourrisse un secret ressentiment contre Albert sont les seuls signes perceptibles de cette *litost*.

inspirés. Le masque de la *lifst* est tellement efficace que Van Eynde n'y a vu que du feu, a cru reconnaître là l'«ultime prétention à l'absolu».

Même les baisers furieux ponctués de larmes échangés avec Lotte, signes incontestables et apogée de leur amour, ne pourront détourner Werther de la résolution qu'il a déjà prise:

C'est chose résolue, Lotte, je veux mourir [...]. Quand tu liras ceci, ma très chère, la froide tombe recouvrira déjà les restes raidis de l'être inquiet, de l'infortuné qui pour les derniers instants de sa vie ne connaît pas de douceur plus grande qu'un entretien avec toi.

(Goethe, 1968 : 141-2)

Certes, elle l'aime, mais elle lui refuse dorénavant le seul rôle qui pour lui aurait pu faire sens. Soit, si c'est le désir de Lotte, il fera en sorte de respecter sa volonté. Puisqu'il ne peut concevoir être autre chose que l'amoureux de Lotte, que sombrer dans la folie ou disparaître, telle cette jeune fille qui, en silence, se laisse couler au fond de la rivière «pour étouffer dans la grande étreinte de la mort tous ses tourments» (Goethe, 1968 : 87) – quoique l'occasion se soit présentée, il n'a pu se résoudre à «détacher son pied du sol» (Goethe, 1968 : 137) –, ou devenir meurtrier – il y a aussi songé – ne sont pas des avenues à la hauteur de l'histoire qu'entend faire de sa vie l'individu exceptionnel – si exceptionnel qu'il compare ses souffrances à celles du Christ en s'appropriant ses paroles : «Mon dieu! Mon Dieu! Pourquoi m'as-tu abandonné?» (Goethe : 1968 : 124) – que veut être Werther⁶⁰, il choisira un départ retentissant, veillera à ce que son geste fasse mal

⁶⁰ MacIntyre ne dit rien d'autre en affirmant que : «L'unité d'une vie humaine est l'unité d'un quête narrative.» (MacIntyre, 1997 : 212)

à ceux par qui humiliation et souffrance sont venues. Autrement, pourquoi s'acharner à évoquer pour Lotte, ce soir de Noël où elle «tiendr[a] ce papier dans [s]es mains tremblantes et [...] le mouiller[a] de [s]es chères larmes» (Goethe, 1968 : 143) ou s'attarder à lui décrire l'enterrement d'une amie regrettée, sinon pour s'assurer que, le moment venu, Lotte ressentira plus fortement le regret de ne pas l'avoir choisi, lui, au lieu d'Albert? Les coups qu'il porte sont aussi sourds que le bruit de la terre qu'on jettera sur son cercueil. Le fait qu'elle puisse penser être responsable de près ou de loin du suicide de Werther, et cela Werther le sait, troublera profondément Lotte. «Lotte, lui écrit-il, tu me tends l'arme, toi, des mains de qui je souhaitais recevoir la mort, de qui maintenant je la reçois». (Goethe, 1968 : 158) Un peu plus tard, il insiste, continue à la culpabiliser en lui parlant «de la terrible et froide coupe qu'elle lui tend» (Goethe, 1968 : 160) et qu'il boit dans l'ivresse. Est-ce toujours un pur sentiment d'amour qui l'anime à ce moment-là? Le don de la silhouette née de ses mains, embrassée des milliers de fois en pensant à son modèle, participe du même calcul : faire en sorte, en lui demandant de l'honorer, que cette silhouette devienne pour Lotte la représentation du drame et de sa responsabilité. Ce faisant, il la rend misérable et s'assure qu'elle ne l'oubliera pas. Singulièrement, d'abord destinée à Lotte, cette lettre tient aussi lieu de testament, car Werther s'y adresse autant à Wilhelm, à sa mère, à Dieu, à la Nature et à Albert. Après avoir sollicité le pardon de ce dernier, prétextant avoir «semé la méfiance entre» les deux époux, il s'empresse de raconter l'étreinte coupable qui les réunit par-delà la mort. Quel est le motif d'un tel exercice, sinon

de s'assurer qu'Albert constate la supériorité de cet amour et de mettre la discorde au sein du ménage, de briser ce mariage bourgeois qui l'a empêché, vivant, de posséder Lotte? Comment un mari peut-il réagir quand un autre homme écrit de la sorte à sa femme : «Tout cela est périssable, mais nulle éternité n'éteindra l'ardente vie que j'ai savourée hier sur tes lèvres. Elle m'aime! [...] Elle est à moi! Tu es à moi! oui, Lotte, pour toujours. Et qu'importe qu'Albert soit ton mari!» (Goethe, 1968 : 154) Il connaît bien Albert, il a pu constater l'intransigeance dont il pouvait user envers Lotte. Il n'ignore pas comment sera pénible pour Lotte l'inévitable confrontation, comment Albert se sentira impuissant aussi à se venger d'un homme qui a tout emporté de la naïveté et de la fraîcheur du jeune couple. Il sait pertinemment où le bât blessera. Par ailleurs, son geste clôt le dialogue entretenu avec Albert portant sur le caractère courageux du suicide, son suicide étant celui d'un «homme extraordinaire», capable «d'un acte quelque peu libre, noble, inattendu» (Goethe, 1968 : 85), un acte qui fera en sorte d'épargner à son auteur de sombrer dans l'oubli. Il s'assure qu'on le pleurera, qu'on se sentira misérable d'avoir agi ainsi envers lui, en somme qu'on le regrettera comme un héros. Tout Ossian est là, tout Ossian sert la *litost* de Werther. Ce sourire qui lui vient aux lèvres, le frisson qui lui parcourt l'échine, les larmes qui lui mouillent les yeux au moment, au dernier soir, où Werther s'apprête à faire lecture de sa traduction à Lotte, sont autant de signes discrets de cette *litost*. Bouquin retrouvé «ouvert sur son pupitre» (Goethe, 1968 : 161), *Emilia Galotti*, œuvre de Lessing où il est question pour l'héroïne de sauver son honneur, et qualifié par Lukács de

«sommet de la littérature révolutionnaire bourgeoise de l'époque» (Lukács, 1949 : 41), sert aussi la cause de ce désespéré.

Les Souffrances ont déclenché une épidémie de suicides, sans doute est-ce en grande partie en raison de l'étalage fait des réactions des personnages à la suite du suicide de Werther. En effet, si la *litost* est un sentiment qui se nourrit de l'espoir de rendre le mal pour le mal à ceux qui nous ont fait souffrir en nous rendant misérables, tous les lecteurs ont pu «savourer» les répercussions malheureuses que ce geste a entraînées : culpabilité, remords, souffrance pour Lotte, pour Albert, pour leur couple, pour le bailli. Cette attitude fonde l'espérance pour certains de ceux qui ont cru se reconnaître dans ce personnage, parce que solidaires dans la même souffrance, tout en gommant l'hypocrisie qui s'y rattache inévitablement, de voir dans le suicide un moyen efficace pour réaliser leur désir de vengeance. Le texte, s'il se fait morbide en prolongeant indûment l'agonie de Werther – c'est du moins l'impression laissée au lecteur aguerri qu'est André Gide (Barthes, 1977 : 266), et ce malgré qu'elle se limite à un peu plus de 400 mots –, en éclaboussant la fin du roman des blessures morales et séquelles infligées aux autres personnages, n'a d'autre visée que d'étaler la preuve que la pire des défaites se transforme en victoire éclatante. La *litost* de Werther est à l'image de «la force dévastatrice cachée au sein de la nature et qui n'a rien créé qui ne détruise son voisin et ne se détruise soi-même.» (Goethe, 1968 : 91)

CONCLUSION

Selon la philosophie morale contemporaine, l'orientation morale d'un individu se construit grâce aux échanges et dialogues qu'il entretient avec les gens, expressément ceux qui comptent pour lui. Or, dans l'éventualité où celle-ci, une fois déterminée, devait être reniée, on constate, par le biais des grandes figures examinées, que cela peut générer un sentiment d'impuissance et d'humiliation conduisant à l'autodestruction. L'hypothèse de départ soutenant, *primo*, que l'autodestruction à l'œuvre dans les trois textes étudiés était soudée à la *litost*, forme particulière de vengeance, alors que, *secundo*, cet état affectif découlait directement d'une crise d'identité éprouvée par chacun des principaux protagonistes s'est avérée correcte. C'est en déterminant les vertus particulières qui donnaient à leur vie sa quintessence, qu'il a été possible de comprendre le processus d'autodestruction qui, à triple reprise, s'est enclenché. Ainsi, qu'il soit grand roi, père ou simple amoureux, aucun des personnages n'était en mesure de se passer de l'aval des êtres qui importaient pour lui, adjoints indispensables à sa quête d'identité, à ce qu'il s'imagine devoir être. Trois manifestations de la *litost* et trois manières différentes de la vivre.

Par ailleurs, dans sa définition de la *lítost*, Milan Kundera précise qu'elle est, prise individuellement ou collectivement, l'indice flagrant de l'immaturité. En comparant l'attitude des trois personnages face à leur *lítost*, le lecteur conviendra que le personnage le plus mature est incontestablement Lear. Il nous montre l'individu qui a dépassé sa *lítost*, s'en est détaché grâce à l'amour et a donc atteint une sagesse et une humanité que n'auront pas connues les deux autres. En effet, OEdipe et Werther n'ont pas réussi à transcender ce sentiment de vengeance et d'autodestruction qui les obnubilait. Bien au contraire, en optant pour la pire des défaites, l'un, habilement, est parvenu à mobiliser une population entière à sa cause⁶¹; tandis que l'autre, sous le couvert de l'idéal d'authenticité, nous a fait la démonstration de l'égocentrisme, l'un des dangers, avec le despotisme doux et la raison instrumentale, rattachés à la modernité (Taylor, 1992 : 21). Prenant naissance avec la bourgeoisie, l'égocentrisme n'a cessé de se développer et de se répandre pour occuper une place centrale dans la société qui est dorénavant la nôtre et où l'évaluateur fort le plus commun pourrait bien avoir le profil du consumériste, l'idéal recherché se limitant à être un consommateur avisé.

Les constats de la présente recherche viennent reconnaître la pertinence d'appliquer et d'étendre cette stratégie de lecture novatrice, à l'origine élaborée par Mustapha Fahmi pour la critique de titans shakespeariens, à d'autres œuvres, à

⁶¹ Samir Kassir aurait probablement opiné, qui expliquait la paralysie du monde arabe non pas par «la domination étrangère ou un quelconque atavisme historique [...] mais [par] cette *impuissance à être ce qu'on pense devoir être.*» (Rioux, 2005 : A-10)

d'autres grands auteurs, car cela mènerait indubitablement à découvrir une infinité de variantes, si, d'une part, on essaie d'évaluer le nombre de cadres possible et si, d'autre part, on prend en compte que chaque individu, aux prises avec la *litost*, a une façon bien singulière d'y faire face.

Avant de mettre un terme à cette étude, on s'autorisera l'examen rapide de quelques cas potentiels. Qu'on pense à Pavel Pavlovitch, le personnage du veuf de «L'Éternel Mari» de Dostoïevski. Il saurait sans doute un candidat rêvé pour renouveler l'exercice. Son horizon moral – on l'aura deviné, et l'histoire se brode autour de ce fait en apparence fort simple – procède de l'importance que revêt pour lui la place qu'il occupe au sein du couple. Pavel Pavlovitch est victime d'une humiliation à rebours, car il a appris seulement après la mort de sa femme qu'elle l'avait trompé. Impuissant à se venger, dans Petersbourg désertée pour l'été, il s'astreint à poursuivre inlassablement, sans raison apparente, Veltchaninov, l'un des deux amants de la défunte, à qui il avait jadis accordé son amitié et une confiance aveugle. Qu'on se penche ensuite sur le personnage de Hamlet en se demandant s'il peut être abordé comme une victime de la *litost*, lui qui, portant encore le deuil de son père, doit assister au remariage de sa mère – laquelle, il juge durement pour avoir surmonté aussi promptement la douleur et la perte d'un être si exceptionnel – avec son oncle, que le fantôme de son père, criant vengeance, désigne de toute sa hauteur spectrale comme son assassin. Voilà pour l'humiliation. L'impuissance que la *litost* draine inévitablement avec elle pourrait provenir du fait que, n'embrassant pas le cadre moral de la société

héroïque dans laquelle il évolue, Hamlet ne peut se résoudre à la vendetta. Finalement, et pour alléger quelque peu, avant que d'y apposer le point final, le ton de ce texte, qu'on s'attarde un furtif instant sur Côme, le fabuleux personnage du baron perché d'Italo Calvino :

Côme monta jusqu'à la fourche d'une grosse branche, où il pouvait s'installer commodément, et s'assit là, les jambes pendantes, les mains sous les aisselles, la tête rentrée dans le cou, son tricorne ramené sur le front.

Notre père se pencha par la fenêtre :

- Quand tu seras fatigué de rester là, tu changeras d'idée! Cria-t-il.
- Je ne changerai jamais d'idée, répondit mon frère, du haut de sa branche.
- Je te ferai voir, moi, quand tu descendras!
- Oui mais moi, je ne descendrai pas.

Ainsi parla Côme. Et il tint parole.

(Calvino, 1996 : 21)

Pourquoi ne pas voir dans l'obstination surhumaine déployée par ce garçon de douze ans, le symptôme d'une *litost* transfigurée?

Au cours de l'Histoire, les vertus reconnues comme ayant une haute valeur morale ont permué et les cadres de référence se sont multipliés, mais la *litost*, quant à elle, semble invariablement participer de la nature de l'homme.

BIBLIOGRAPHIE

- ALQUIÉ, Ferdinand et al (1998), *Dictionnaire des Philosophes*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1678 p.
- ANCELET-HUSTACHE, Jeanne (1962), *Goethe par lui-même*, Bourges, Éditions du Seuil, 192 p. (coll. «Écrivains de toujours»).
- ANGELLOZ, J.-F. (1949), *Goethe*, Paris, Mercure de France, 384 p.
- ANGELLOZ, J.-F. (1970), *Le Romantisme allemand*, Paris, Presses Universitaires de France, 2^e éd., 126 p. (coll. «Que sais-je?»).
- ANGELLOZ, J.-F. (1970-a), *Guide de l'étudiant germaniste*, Paris, Presses Universitaires de France, 349 p.
- BARTHES, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 286 p. (coll. «Tel Quel»).
- BLOOM, Harold (1998), «King Lear» *Shakespeare : The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books a member of Penguin Putman inc., pp. 476-515.
- BRADLEY, A.C. (1960), *Shakespearean Tragedy : Lectures On Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London, Macmillan & Co Ltd, 3^e éd., 432 p.
- CALVINO, Italo (1996), *Le Baron perché*, Paris, Éditions du Seuil, 293 p.

DECLERCK, Patrick (2001), *Les Naufragés*, Saint-Amand-Montrond, Plon, 458 p. (coll. «Terre Humaine»).

DE ROMILLY, Jacqueline (1982), *La Tragédie grecque*, 3^e éd., Vendôme, Presse universitaire de France, 192 p. (coll. «Quadrige»).

DOSTOIEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch (1970), *L'éternel mari*, présenté par Pierre Gascar, traduction et notices de Boris de Schloezer, Paris, Éditions Gallimard, 256 p. (coll. «Le Livre de poche classique»).

DREYFUS, Raphaël (1967), «Introduction [Œdipe à Colone]» in *Tragiques grecs*, traduit par Jean Grosjean, Tours, Les Éditions Gallimard, pp. 871-883 (coll. «Pléiade»).

ELLRODT, Robert (2002), «Le Roi Lear Notice» in *Shakespeare Tragédies II (Oeuvres complètes, II)*, publié sous la direction de Jean-Michel Déprats, textes établis, traduits, présentés et annotés par Jean-Michel Déprats et al., notices et notes, bibliographies sur les tragédies par Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, pp. 1351-1384 (coll. «Bibliothèque de la Pléiade»).

ELTON, William R. (1968), *King Lear and the Gods*, 2^e éd., San Marino, The Huntington Library, 370 p.

ESCHYLE, SOPHOCLE (1967), *Tragiques grecs*, traduit par Jean Grosjean, introduction et notes par Raphaël Dreyfus, Tours, Les Éditions Gallimard, 1465 p. (coll. «Pléiade»).

FAHMI, Mustapha (2001), « *Shakespeare: The Orientation of the Human* » *Harold Bloom's Shakespeare*, New York : Palgrave, pp. 97-107.

FAHMI, Mustapha (2003a), *Shakespeare's Poetic Wisdom : Identity, Orientation and Historical Providence in the Henriad*, Two Continents Publishing , Casablanca/ Cap-Rouge, 110 p.

FAHMI, Mustapha (2003b), *Séminaire de recherche III – Shakespeare et l'identité*, Chicoutimi, UQAC, (hiver).

FREUD, Sigmund (1985), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 342 p. (coll. «Folio/Essais»).

FRYE, Northrop (2002), *Les Fous du Temps : Sur les tragédies de Shakespeare*, France, Édition Belin, 2^e éd., traduit par Jean Mouchard, France, 123 p.

GABRIEL, Germain (1969), *Sophocle*, Paris, Éditions du Seuil, 189 p. (coll. «Écrivains de toujours»).

GÉRÉ, François (2003), *Les Volontaires de la mort : L'Arme du suicide*, Paris, Éditions Bayard, 295 p.

GOETHE, Johann Wolfgang (1968), *Les Souffrances du jeune Werther*, traduit et préfacé par Joseph-François Angelloz, Paris, Garnier-Flammarion, 184 p. (coll. «GF Flammarion»).

GREENBLATT, Stephen (1980), «Introduction» *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-9.

GREENBLATT, Stephen (1997), «General Introduction » *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition*, edited by Stephen Greenblatt et al., New York, Norton, pp. 1-78.

GREENBLATT, Stephen (1997), «Introduction to King Lear » *The Norton Shakespeare Based on the Oxford Edition*, Edited by Stephen Greenblatt et al., New York, Norton, pp. 535-543.

GUNFOLD, Frédéric (1932), *Goethe*, traduit de l'allemand par Jean Chuzeville, 6^e éd., Paris, Éditions Bernard Grasset, 353 p.

KANTOROWICZ, Ernst (1989), *Les Deux Corps du Roi : Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Mayenne, Éditions Gallimard, 638 p. (coll. «Bibliothèque des Histoires»).

KOTT, Jan (1975), *Manger les dieux : Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, traduit par J.-P. Cottereau et M. Lisowski revu par l'auteur, Paris, Payot, 263 p. (coll. «Traces»).

KOTT, Jan (1978), *Shakespeare notre contemporain*, 3^e éd. revue par l'auteur, préface de Peter Brook, traduit par Anna Posner, Payot, Paris, 311 p. (coll. «Petite bibliothèque Payot», n° 344).

KUNDERA, Milan (1985), *Le livre du rire et de l'oubli*, 3^e éd. traduit par François Kérel, Éditions Gallimard, Saint-Amand, 366 p. (coll. «Folio»).

KUNDERA, Milan (2005), *Le rideau. Essai en sept parties*, Éditions Gallimard, Mayenne, 197 p. (coll. «NRF»).

LACARRIÈRE, Jacques (1960), *Sophocle*, Paris, L'Arche Éditeur, 143 p. (coll. «Les Grands Dramaturges»).

LUKÁCS, Georges (1949), *Goethe et son époque*, traduit par L. Goldmann et Frank, Paris, Éditions Nagel, 352 p. (coll. «Pensées»).

MACINTYRE, Alasdair (1997), *Après la vertu. Étude de la théorie morale*, traduit par Laurent Bury, Paris, Presses universitaires de France, 282 p. (coll. «Léviathan»).

MACK, Maynard (1972), *King Lear in our time*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 126 p. (ISBN : 0-520-021157-6).

MISH, Frederick C. (1987), *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*, Merriam-Webster inc., Springfield, MASS, USA, 1564 p. (ISBN : 0-919028-66-7).

MYLES, Brian (2005), «Du nord à la rue», *Le Devoir* (Montréal), samedi 26 et dimanche 27 février, p. A-6.

NAMY-THOLONIAT, Sonia (2004), *Les Souffrances du jeune Werther de Johann Wolfgang Goethe : lectures sociologiques*,
<http://www.eleves.ens.fr/home/tholonia/werther.htm>

PINCISS, Gerald M., LOCKYER, Roger (1998), *Shakespeare's World : Background Readings in the English Renaissance*, New York, edited with Commentary and Notes by Gerald M. Pinciss and Roger Lockyer, The Continuum Publishing Company.

RIOUX, Christian (2002), «Voyage chez les morts-vivants», *Le Devoir* (Montréal), mercredi 9 janvier, pp. A-1 et A-8.

RIOUX, Christian (2005), «Ils ont tué Samir», *Le Devoir* (Montréal), vendredi 3 juin, pp. A-1 et A-8.

SHAKESPEARE, William (1995), «Préface» *Le Roi Lear/King Lear*, traduit par Armand Robin, préface de B.L. Joseph et notice de R.G. Cox, 2^e édition, Paris, Flammarion, pp. 5-45, 413-414 (coll. «GF Flammarion»).

SHAKESPEARE, William (1999), «Introduction» *King Lear*, Edited by Stephen Orgel, New York : Penguin, pp. xxxi-xliii.

SHAKESPEARE, William (2002), «The Tragedy of King Lear / La Tragédie du Roi Lear» *Tragédies II (Oeuvres complètes, II)*, publié sous la direction de Jean-Michel Déprats, textes établis, traduits, présentés et annotés par Jean-Michel Déprats et al, notices et notes, bibliographies sur les tragédies par Robert Ellrodt, Paris, Gallimard ,1615 p. (coll. «Bibliothèque de la Pléiade»).

SOPHOCLE (1963), *Tragédies de Sophocle*, traduit et préface par Paul Mazon, Paris, rééd. hors commerce, La Société Les Belles Lettres, 661 p.

SOPHOCLE (1964), *Théâtre complet de Sophocle*, traduit et préface par Robert Pignarre, Paris, Garnier Frères, 373 p. (coll. «GF Flammarion»).

TAYLOR, Charles (1992), *Grandeur et misère de la modernité*, traduit par Charlotte Melançon, Boucherville, Éditions Bellarmin, 151 p. (coll. «L'Essentiel»).

TAYLOR, Charles (2003), *Les Sources du Moi : La formation de l'identité moderne*, traduit par Charlotte Melançon, 2^e éd., Cap-Saint-Ignace, Éditions du Boréal, 712 p. (coll. «Boréal Compact»).

TREMBLAY, Odile (2004), «Festival du nouveau cinéma : Catherine Breillat, celle par qui le scandale arrive», *Le Devoir* (Montréal), jeudi 21 octobre, p. B-8.

VAN EYNDE, Laurent (1999), « La critique de l'*Aufklärung* pré-kantienne : lecture des *Souffrances du jeune Werther* », *Goethe lecteur de Kant*, préfacé par Jean Lacoste, Paris, Presses universitaires de France, pp. 31-66 (coll. «Perspectives germaniques»).

WAZIR, Hafiz (2004), «Le n° 2 d'al-Qaïda serait encerclé», *Le Devoir* (Montréal/Reuters), vendredi 19 mars, p. A-10.

WILSON, Edmund (1979), «Symbolism» et «W. B. Yeats» *Axel's Castle*, 9^e éd. Glasgow, Collins, pp. 9-27, 28-57.