

#### LA FIN PROMISE

« Is this the promis'd end ? », demande le comte de Kent en voyant Lear pleurer sur le cadavre de Cordélia. Comme si Shakespeare avait senti que cette fin serait trouvée affreuse, trop affreuse ; comme si cette question de Kent était celle de tous les spectateurs horrifiés, incrédules, incapables d'admettre la vérité : Cordélia a été pendue, son haleine n'embuera plus jamais le miroir que veut lui tendre son père brisé, son souffle ne fera plus jamais rien frémir, auprès de son visage, pas même la plume la plus légère. Lear ne peut que mourir à son tour, de douleur. Oui, c'est comme si Shakespeare avait *compris*, dans sa pièce même, la révolte qu'une telle fin provoquerait. Cordélia est trop pure, sa mort est trop injuste.

On ne s'étonne donc pas qu'en 1681, le poète et dramaturge Nahum Tate ait publié *The History of King Lear, a Tragedy*, qui veille à soulager le spectateur trop brutalisé, trop scandalisé par Shakespeare : il sauve Cordélia de la pendaison. Et tant qu'à faire, il la gratifie d'une histoire d'amour avec Edgar. Tout cela se termine par un beau mariage ; pour faire bonne mesure, le vieux roi déchu sera rétabli sur son trône. Sous cette forme, la pièce a longtemps triomphé. Nahum Tate ne fut d'ailleurs pas le seul à retoucher *Lear* au nom des droits, si difficilement

prescriptibles, du *happy end*. Un certain George Colman se mit également à la tâche en 1768. Il commença par tancer Nahum Tate, l'accusant d'avoir désacralisé Shakespeare avec cette vaine histoire d'amour. Mais il n'en sauva pas moins la vie de Cordélia, lui aussi. Au théâtre de Drury Lane, durant des années, le fameux acteur Garrick incarna régulièrement le personnage de *Lear* – dans diverses versions retouchées, dont la sienne propre, mais jamais dans l'original, qui dut attendre 1845 pour être tiré de l'oubli où l'avait jeté l'effroi des spectateurs.

Voilà qui nous paraît aujourd'hui plus qu'une énormité : un scandale colossal, une concession grotesque à la sentimentalité supposée des spectateurs. Certes. Mais on est tout de même impressionné d'apprendre qu'un auteur et critique aussi considérable que Samuel Johnson, le géant des lettres anglaises du dix-huitième siècle, l'éditeur et l'éminent commentateur de Shakespeare, qui de surcroît n'était pas outre mesure un sentimental, que le grand Samuel Johnson, donc, approuvait la version de Nahum Tate et la préférait à l'original. Il vaut la peine d'entendre ses raisons, qui nous conduisent, il me semble, à ce que la pièce a de plus singulier, et peut-être de plus contemporain.

Comme on peut s'y attendre, l'argumentation de Johnson est hautement intelligente, et ne se borne pas à un éloge du *happy end*. Elle commence, sur ce point précis, par se prononcer en faveur du *Lear* original : « Une pièce dans laquelle le méchant prospère et le vertueux échoue, peut sans nul doute être bonne, parce qu'elle est une juste représentation des événements communs de la vie humaine<sup>1</sup> ». Autrement dit, le théâtre n'a pas tort d'être fidèle à la vérité de la vie. Et si dans la vie, les

---

<sup>1</sup> Cf. Samuel Johnson, Preface to Shalespeare-King Lear, 1765, in Walter Raleigh, *Johnson on Shakespeare*, London, 1908, p. 161. Les autres citations de Johnson se réfèrent à la suite de cette préface, aux pp. 161 et 162.

innocents meurent injustement, pourquoi ne le feraient-ils pas sur la scène ? Voilà une concession d'importance, une pierre dans le jardin trop rose de Nahum Tate.

Cependant, voyons la suite : « Mais comme tous les êtres raisonnables aiment naturellement la justice, je ne peux me persuader facilement que l'observation de la justice rende une pièce plus mauvaise ». Autrement dit, une tragédie où triomphe la justice n'est pas nécessairement *moins* bonne qu'une autre. À première vue, cet argument consiste à dire : on ne fait pas de bons drames avec de *mauvais* sentiments, du moins pas nécessairement. Johnson ici ferait écho à Nahum Tate lui-même, qui dans sa préface à sa version de *Lear*, s'appuyait sur un texte de Dryden : « Il n'est pas si trivial de donner une fin heureuse à une tragédie, car il est plus difficile de sauver que de tuer<sup>2</sup> ».

Mais à bien y réfléchir, le sens de l'argument de Johnson est d'un autre ordre. Il ne s'agit pas de dire qu'une pièce qui finit bien peut être bonne. Mais d'affirmer que l'amour de la justice est aussi *vrai* dans le monde que le triomphe de l'injustice. En d'autres mots, l'amour de la justice est une *vérité* à laquelle le théâtre doit être fidèle, autant qu'il lui est fidèle lorsqu'il montre le triomphe de l'injustice : si un *Roi Lear* qui finit bien peut être une bonne œuvre, c'est parce que l'idéal de justice participe de la vérité de la vie : ce n'est qu'un idéal, certes, mais pas une illusion.

\*

Or justement : dans la pièce de Shakespeare, n'est-ce pas l'idéal même de justice qui se voit mis à mal par l'excès même du malheur de Cordélia, les infortunes de sa vertu, qui en

---

<sup>2</sup> Cf. *The History of King Lear*, Revived, with Alterations, by N. Tate, London, 1749, Dedication, p. 4. Nahum Tate cite la préface de Dryden à son *Spanish Friar* (1681).

présagent tant d'autres ? Et n'est-ce pas cette mise à mal qui est insupportable à Johnson ? Les lignes, hautement personnelles, qu'il ajoute à son raisonnement, pourraient bien en témoigner : « Je dois dire que, voilà bien des années, j'ai été tellement choqué par la mort de Cordélia que je ne sais pas si j'aurais jamais supporté de relire les dernières scènes de la pièce, jusqu'à ce que j'aie entrepris de la réviser en tant qu'éditeur ».

Cordélia pendue dans sa prison : cette injustice-là, plus que n'importe quelle autre – et les tragédies de Shakespeare n'en sont pourtant pas avaries – l'a épouvanté au point de lui faire fuir toute relecture, comme si le spectre de la morte, ou plutôt de l'injustice absolue que sa mort signifie, menaçait de se lever d'entre les pages et de hanter ses nuits. Cordélia n'est pas une innocente victime parmi d'autres. C'est la victime suprême, et le spectacle de sa mort est littéralement insupportable. Comme si cette injustice ruinait jusqu'à l'idéal même de justice. Oui, cette noire conclusion, voulue par Shakespeare, impose la vision effroyable que la justice ne triomphera jamais, pas même dans un autre monde – auquel Shakespeare, d'ailleurs, ne semble guère croire. Devant l'horreur du réel, l'idéal même s'effondre. Du moins, il n'est plus cette vérité partagée par les hommes, à laquelle se raccroche Johnson, et qui devrait résister aux vents et marées du monde vécu. Voir et faire voir, comme Shakespeare, une Cordélia pendue, c'est voir et faire voir le désespoir total. C'est donner la preuve du silence des dieux devant le mal, donc de leur impuissance, donc de leur inexistence.

Du silence des dieux et de Dieu, le vingtième siècle a connu, assurément, de pires preuves que celle-ci. Mais avec celle-ci, Shakespeare, qui a tout pressenti, a pressenti ce moderne silence. Et d'un désespoir qui sape jusqu'à l'idéal de justice, peut-être fallait-il attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour parvenir à faire un opéra crédible. L'œuvre de Reimann, héritière déchirée de

*Wozzeck*, sœur des *Soldats* de Zimmermann, mais surtout fille de son siècle et de ses horreurs, dit ce silence de Dieu qui plane sur les camps de la mort. On a l'impression que sa musique ouvre la béance même du désespoir. Presque sans relâche, des sonorités extrêmement basses, profondes, soutenues, pulsatiles, s'accompagnent de sons suraigus, vibrants, hurlants, sifflants, rampants, comme si l'œuvre tout entière, entre ces deux mâchoires sonores, ouvrait une faille vertigineuse où les personnages et les auditeurs ne peuvent que sombrer. Certes, cette impression ne rend pas justice à l'extrême diversité de la partition, à son abondance choisie de timbres et de rythmes, au traitement si riche des voix, qui d'ailleurs occupent, par définition, le champ « humain », le champ médian des hauteurs sonores. Mais précisément, elles incarnent l'humanité prise dans les mâchoires du destin. Et l'œuvre tout entière, fidèle à Shakespeare, est une longue palpitation de douleur désespérée.

Reimann est un compositeur – et un compositeur allemand – de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle ; cela dit beaucoup, sinon tout. On sait qu'il a mis en musique Kafka, et surtout, à maintes reprises Paul Celan, en relation directe avec la mémoire des camps de la mort. *Kumi Ori*, par exemple, confronte des textes bibliques à des poèmes de Celan hantés par la shoah. Le désespoir du *Lear* de Reimann est celui d'un siècle où non seulement les espoirs des hommes ont été bafoués, mais où l'idéal même de l'espoir a été traîné dans la boue et le sang.

\*

Shakespeare, qui pressent tout et contient tout, nous offre pourtant dans son œuvre un moment où le désespoir même se retourne en une étrange félicité. C'est le moment où Lear et Cordélia sont emmenés en prison sur l'ordre d'Edmund. Et Lear a ces paroles extraordinaires, qu'il faut citer tout au long :

« Viens, allons-nous-en en prison. / Nous deux tout seuls chanterons comme des oiseaux dans leur cage. / Quand tu demanderas que je te bénisse, je me mettrai à genoux. / Et je te demanderai que tu me pardonnes. Ainsi vivrons-nous / En priant et chantant et nous contant de vieilles légendes, / Et riant aux papillons d'or. Nous écouterons / De pauvres diables parler des nouveautés de la cour et, nous aussi, nous parlerons avec eux, / De qui perd et qui gagne, de qui est en faveur et de qui / Est tombé en disgrâce. Nous prendrons sur nous d'expliquer / Le mystère des choses, tout comme si / Nous étions les espions des dieux ; et, ce faisant, / Entre les murs de notre geôle, nous survivrons / À ces bandes et coteries de grands personnages / Qui fluent et qui refluent à chaque lune nouvelle<sup>3</sup>. »

C'est-à-dire : au pire de l'enfermement, nous serons dans la liberté. Croupissant dans un cachot, nous verrons la vérité comme en un miroir – et ce miroir s'embuera de ton souffle, ô Cordélia ! Nous verrons d'infiniment haut, comme si c'étaient des débris de vaisseaux naufragés, jetés sur le rivage et retirés par les marées, les humains qui se prennent pour les grands de ce monde. Et nous ne serons l'un à l'autre que pardon et bénédiction, bénédiction et pardon. Nous serons l'humanité réconciliée et nous jouirons des pouvoirs des dieux, pouvoirs dont nous nous amuserons parce que les plus hauts mystères appartiennent aux papillons d'or.

Ce moment stupéfiant de paradis rêvé figure dans le livret de l'opéra, mais incomplètement ; le texte, en outre, en est réparti entre le père et la fille, et la musique le traite avec une espèce de hâte éperdue. Reimann s'y attarde infiniment moins que sur la déploration finale, devant le cadavre de Cordélia. Serait-ce qu'à cette vision soudaine d'une félicité paradoxale, trouvée au cœur de la déchéance et de la défaite, à ce salut dans le désespoir et par le désespoir, le vingtième siècle – et le vingt-et-unième –

---

<sup>3</sup> Cf. W. Shakespeare, *Le roi Lear*, acte V, scène 3, traduction Yves Bonnefoy.

doivent renoncer ? Même à cela ? Peut-être. Mais prenons l'opéra dans son entier : son extraordinaire exploration de la folie et de la mort, sa méditation à la fois extatique et minutieuse, sa lente descente dans le silence, ne serait-ce pas sa façon d'entrer dans la prison de Lear, cette prison noire et mouvante où s'ourdit malgré tout, par-delà toute « fin promise », ce rêve fuyant mais véridique, la liberté ?