



La scène de reconnaissance : allégorie politique et métaphore de l'adaptation dans *The History of King Lear* de Nahum Tate (1681)

Florence MARCH
(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

L'année 1660 marque en Angleterre la restauration de la monarchie et celle du théâtre, réduit à la clandestinité pendant l'Interrègne puritain. Les dramaturges font preuve d'une extrême vitalité créative qui se manifeste d'une part à travers l'invention de nouvelles formes dramatiques, d'autre part à travers l'appropriation du corpus renaissant. Nahum Tate s'empare ainsi de *King Lear* en 1681, adaptant la pièce aux nouveaux critères esthétiques et au contexte national particulier dans lequel elle est produite. La « tatification » de *King Lear*, pour reprendre le néologisme du critique Henry Norman Hudson¹, fait basculer la tragédie du côté de la comédie romantique en créant de toutes pièces une intrigue amoureuse entre Edgar et Cordelia qui aboutit à la célébration de leur union et de leur accession conjointe au trône, en lieu et place des funérailles qui clôturent l'hypotexte shakespearien. Je me pencherai ici, non pas sur la scène de reconnaissance canonique de Lear et Cordelia, mais sur les scènes de reconnaissance dont Edgar est le pivot. Dans la tragédie shakespearienne, Edgar, contraint de se déguiser pour échapper aux machinations machiavéliques de son frère Edmund en mal de reconnaissance, n'est identifié qu'au dernier acte, au moment du duel qui les oppose publiquement. Tate anticipe le processus de révélation en insérant une scène de reconnaissance au centre de la pièce, à l'acte III, ce qui en change la nature. Publique et officielle sur le champ de bataille, la scène devient intime et clandestine alors que les amants ôtent leur masque au sens propre comme au figuré, ouvrant la voie à la justice poétique du dénouement. Cette scène de reconnaissance cristallise les stratégies et les enjeux de l'adaptation. Celui qui se révèle, Edgar, est également révélateur du cours de l'histoire, puisqu'il rend à Lear sa dignité et son trône : « *Edgar I Has, with himself, reveal'd the King's blest Restoration.* (« En révélant qui il était, Edgar a confirmé l'heureuse restauration du roi² »).

¹ Henry Norman Hudson, *Lectures on Shakespeare*, New York, 1848, cité par Lynne Bradley, *Adapting King Lear for the Stage*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 46.

² Nahum Tate, *The History of King Lear*, 1681, dans *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, éd. Christopher Spencer, Urbana, University of Illinois Press, 1965, p. 201-274, V.vi.118-119. Les références

La restauration de Lear fait évidemment écho à celle de Charles II, et le processus de réécriture à la restauration officielle du théâtre. La reconnaissance conduit à la renaissance (« *second Birth* » selon le texte, V.vi.118), sur le plan historique tout autant que dramatique. « Acte concret par lequel nous ressaisissons le passé dans le présent » selon le philosophe Henri Bergson³, la reconnaissance devient, au-delà de sa fonction de déclencheur de la péripétie dramatique, métaphore de l'adaptation de Tate qui réactive la mémoire de l'hypotexte shakespearien tout en affirmant sa propre autonomie. Si les scènes de reconnaissance permettent l'identification des personnages et du passé historique récent, en revanche elles n'invitent pas tant à identifier des formes dramatiques connues qu'à partir en reconnaissance, pour explorer de nouveaux chantiers esthétiques dans un contexte où le théâtre anglais est appelé à se réinventer.

*

Dans un premier temps, les enjeux dramatiques de la scène de reconnaissance à l'acte III, scène iv, du *King Lear* de Tate se mesurent à l'aune des enjeux politiques et religieux de la Crise de la Restauration communément appelée Crise d'Exclusion⁴, qui atteint son point culminant en mars 1681, date de la création de la pièce.

Après la Restauration de 1660, le théâtre sérieux commence par célébrer le retour de l'autorité monarchique pour proposer assez rapidement une réflexion sur les problèmes inhérents à la nature et à l'exercice du pouvoir. John Dryden donne l'exemple avec *The Conquest of Granada* (1670), suivi, entre autres, par Elkanah Settle, Nathaniel Lee et Thomas Otway, dont les pièces sont dominées par la représentation du chaos, au niveau de l'État comme de la cellule familiale. Les écrivains de la dynastie Stuart cultivent l'analogie de la relation du souverain à ses sujets avec celle qui unit parents et enfants ou maris et femmes, faisant de la structure familiale une référence essentielle de la pensée politique, justifiée par la loi de l'époque⁵. Le *Lear* de Shakespeare repris par Tate dramatise dès l'exposition la relation ambiguë du monarque à ses trois filles, qui sont également ses sujets, et dont il exige à ce double titre une soumission absolue, ainsi que des preuves d'amour comme si elles étaient ses maîtresses. Si la question de l'autorité, mise à mal, semble trouver une solution dans le personnage d'Edgar chez Tate, celui-ci, à

ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte. Par ailleurs, j'assume la responsabilité des traductions proposées pour la pièce de Tate.

³ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Paris, PUF, 1939, p. 53.

⁴ L'appellation « Crise d'Exclusion » a été remise en cause par Jonathan Scott parce qu'elle réfère au seul contexte politique, aux efforts du Parlement pour évincer le frère catholique de Charles II du trône. Or la Crise, dont les principaux enjeux sont papisme et gouvernement arbitraire, présente des facettes multiples. Gary S. De Krey préfère la désigner comme « seconde Crise de la Restauration », la première se situant entre 1667 et 1673. Voir Jonathan Scott, *Algernon Sidney and the Restoration Crisis 1677-1683*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 ; Gary S. De Krey, « Reformation in the Restoration Crisis, 1679-1682 », *Religion, Literature and Politics in Post-Reformation England 1540-1688*, dir. Donna B. Hamilton et Richard Strier, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 231-252.

⁵ Ainsi, depuis Edward III, l'assassinat d'un époux par sa femme est défini comme un crime de *petit treason*, soit un meurtre aggravé, alors que le cas inverse est considéré comme un meurtre simple parce qu'une épouse est censée se soumettre à l'autorité de son mari. Une femme convaincue de *petit treason* était condamnée à être brûlée vive : ce fut le cas de Mary Hobry en 1688, comme en témoigne l'épilogue de la pièce d'Elkanah Settle, *The French Midwife's Tragedy: who was burnt in Leicester-Fields, March 2, 1687/8, for the barbarous murder of her husband Denis Hobry* (1688). Voir Susan Staves, *Players' Scepters: Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979, p. 111-112. Sur la famille, et plus généralement les relations sociales, comme catégorie centrale de la pensée politique sous les Stuarts, voir Gordon Schochet, *Patriarchalism and Political Thought*, New York, Basic Books, 1975, p. 63 et 65.

qui échoit la couronne et la main de Cordelia, ne fait néanmoins que confirmer la fusion des sphères publique et privée.

Dès 1676 et tout particulièrement entre 1679 et 1682, durant la Crise d'Exclusion, la tragédie anglaise porte sur le devant de la scène les problèmes de succession : Charles II n'a pas d'héritier légitime et son frère Jacques, le duc d'York, dont la conversion au catholicisme est révélée en 1673, réveille le spectre du papisme et de l'absolutisme à la française. Le parlement œuvre pour faire passer une loi visant à l'exclure de la succession, tandis que le duc de Monmouth, fils illégitime du roi, surnommé le Prétendant, complot pour supplanter son oncle. Bien que le *Lear* de Tate n'ait pas toujours été inclus dans le corpus des pièces politiques des années 1680⁶, il semble difficile de ne pas mettre la tragédie en relation étroite avec le contexte dans lequel elle a été créée. Dans la fiction comme dans la réalité, la famille royale apparaît comme lieu de concentration de la crise. D'autres résonances s'établissent, plus précises : la mauvaise gestion de la succession et le risque de la guerre civile ; la crainte de voir le pouvoir délégué à quelqu'un qui n'en fera pas bon usage ; le danger d'avoir un roi qui n'en a plus que le nom, puisque Charles II propose lui-même le 27 avril 1679 que les pouvoirs d'un éventuel successeur catholique soient limités ; la dialectique des deux corps du roi, naturel et politique, qui renvoie non seulement à la possible rupture entre filiation et succession dans l'Angleterre du début des années 1680, mais également au clivage du corps politique lui-même, qui oppose le monarque au parlement et se résoudra avec la monarchie parlementaire en 1689⁷. Avant même l'intervention de Tate, le texte source de Shakespeare se présente déjà comme un vecteur particulièrement approprié de la crise socio-politique. Tate s'en empare pour exprimer son soutien au duc d'York, futur Jacques II. Sa sympathie *Tory* transparaît dès l'exposition, qui antépose le soliloque du Bâtard (puisque c'est ainsi que les didascalies désignent Edmund dans les différents états du texte shakespearien comme dans l'adaptation de Tate), appelant une correspondance directe avec le duc de Monmouth, fils illégitime de Charles II prétendant au trône. Tate remplace le vibrant appel à la révolution qui clôturait son soliloque : « *Now, gods, stand up for bastards!* » (« À présent, dieux, dressez-vous en faveur des bâtards⁸ ! ») par une conclusion plus nuancée qui le stigmatise comme usurpateur : « *And Base-born Edmund spight of Law inherits.* (I.i.21) (« Et Edmund le mal-né hérite en dépit de la loi »).

La fin de la pièce, on l'a vu, réaffirme les principes de la Restauration de 1660 incarnés par Edgar, célébrant à l'issue de la crise une seconde Restauration. Entre l'exposition et la catastrophe, la scène centrale de la reconnaissance d'Edgar inventée par Tate à l'acte III, scène iv, joue un rôle pivot. L'éventualité d'une loi d'Exclusion visant le duc d'York s'actualise dans la pièce à travers les motifs du bannissement, de l'exil, et de la clandestinité qui en découle. Déguisements, fausses identités, jeux de rôle appellent, sur le plan dramatique, le processus de reconnaissance. Or c'est précisément la scène de

⁶ George W. Whiting et Christopher Spencer, par exemple, excluent *The History of King Lear* de Tate des pièces politiques des années 1680. George W. Whiting, « Political Satire in London Stage Plays, 1680-83 », *Modern Philology*, August 1930, n°28, p. 29-43 ; Christopher Spencer, *Nahum Tate*, New York, Twayne Publishers, 1972, p. 68.

⁷ Pour un approfondissement de ces parallèles, voir Nancy Klein Maguire, « Nahum Tate's *King Lear* : the king's blest restoration », *The Appropriation of Shakespeare*, dir. Jean I. Marsden, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 29-42.

⁸ William Shakespeare, *The Tragedy of King Lear*, 1605-1606, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 31, I.ii.22. Les références ultérieures à cette édition sont insérées dans le texte.

reconnaissance, dont la position au cœur de la pièce souligne les enjeux cruciaux, qui fait basculer *The History of King Lear* dans la propagande anti-Exclusion.

La signification de cette scène se construit tout au long de l'acte III, placé sous les auspices d'une nuit de tempête. L'obscurité et la violence des éléments se combinent pour suggérer le contexte politique houleux. La fonction métaphorique de la tempête est confirmée *a posteriori* dans l'avant-dernier vers de la pièce où le mot désigne les revers du destin (« *Storms of Fortune* », V.vi.160). La tempête évoque la crise de confiance à laquelle le monarque fait face, comme le signale un lapsus révélateur immédiatement avant la scène de reconnaissance : l'exposition directe du roi aux éléments déchaînés est signalée chez Shakespeare par l'adjectif « *bare-headed* » (« tête nue », III.ii.60), qui devient « *beheaded* » (« décapité », III.iii.39) dans les cinq *in-quarto* du texte de Tate⁹. Cette corruption textuelle persistante fait resurgir le spectre ironique de la Première Révolution d'Angleterre qui aboutit à l'exécution de Charles I, père du souverain alors en place, et à l'interruption du régime monarchique. C'est au point culminant de cette crise de confiance, figurée par « les méandres sans issue de cette nuit effroyable » (« *the dead Mazes of this dreadful Night* », III.iv.23), que Tate choisit de faire tomber les masques. Le dramaturge a habilement préparé le terrain, réunissant personnages et spectateurs dans une même tempête qui déborde le simple cadre de la fiction. Chacun, sur scène et dans la salle, fait, comme Lear, l'expérience de « cette tempête dans son esprit » (« *the tempest in my mind* », Shakespeare : III.iv.12, Tate : III.iii.9). Tate développe ainsi un lien de complicité entre scène et salle, poussant le spectateur à sortir de la neutralité pour adhérer à sa version de la pièce, à être partie prenante plutôt que juge du spectacle.

Face à la tempête, deux réponses se présentent. Goneril et Regan, qui ont succédé à Lear et auxquelles Edmund le Bâtard s'identifie, choisissent de doubler le chaos, en couvrant le vacarme extérieur du bruit de leurs débauches. Ainsi elles restent sourdes aux plaintes bruyantes des paysans (III.ii.1-7), puis aux protestations d'un parlement mécontent (III.ii.32-33), toutes associées à la tempête qui fait rage. Edmund va plus loin encore, puisqu'il veut profiter de la tourmente pour violer Cordelia sans que ses cris donnent l'alerte. Une correspondance s'établit progressivement entre la tempête et le grondement d'une nation opprimée, incarnée par la vertueuse Cordelia dont le Bâtard entend jouir contre son gré, tout comme il prétend gouverner contre la loi (I.i.21). Suivant la structure dichotomique établie par Tate, la scène de reconnaissance apporte la seconde réponse au chaos ambiant. Cette scène comporte elle-même deux mouvements : d'une part, l'intervention d'un pauvre hère à l'esprit dérangé, pauvre Tom, alias Edgar, qui s'interpose pour sauver Cordelia, elle-même travestie en homme ; d'autre part, la révélation de l'identité réelle des personnages.

Si Edgar le premier reconnaît Cordelia à sa voix, ce qui provoque son émerveillement (souligné par la récurrence du terme « *amazing* » : III.iv.51 et 103), l'inverse ne se vérifie pas et Edgar se voit contraint de se nommer lui-même. En ce qui le concerne, il s'agit donc *a priori* davantage de révélation que d'*anagnorisis* au sens où l'entend Aristote. Toutefois, à défaut de reconnaissance physique, Edgar a droit à la reconnaissance du cœur. Non seulement Cordelia lui témoigne sa gratitude (et on notera que l'étymologie de son nom l'y prédispose : Cordelia, qui vient du cœur) mais elle le reconnaît enfin pour ce qu'il est : un homme désintéressé et courageux, digne de sa confiance et de son amour. En effet, voyant avec quelle facilité le duc de Bourgogne renonce à sa main quand elle est déshéritée, Cordelia décide au début de la pièce d'éconduire Edgar pour mettre à

⁹ Les cinq *in-quarto* furent publiés respectivement en 1681, 1689, 1699, 1702 et 1712.

l'épreuve ses sentiments. Les hardes dont le pauvre Tom est vêtu depuis reflètent « les vestiges du pauvre Edgar, ce que [le] mépris [de Cordelia] a laissé de lui » (« *The poor Remains of Edgar, what your Scorn / Has left him* », III.iv.61-62). Si le déguisement rend Edgar méconnaissable sur le plan physique, il révèle paradoxalement ses sentiments, et du même coup son incapacité à jouer double jeu, à l'inverse d'Edmund qui se travestit pour violer Cordelia et ne pas être reconnu pour ce qu'il est. À travers Cordelia, à qui Edgar tend « une main secourable » (« *succ'ring Forces* », III.iv.90), c'est la nation qu'elle représente qui le reconnaît comme protecteur : « *I'll watch thee to protect thy Sleep* ; (III.iv.114) (« Je monterai la garde pour protéger ton sommeil »), lui dit-il.

Edgar est garant de l'intégrité physique de Cordelia et par extension, de la stabilité de la nation. Au-delà du corps de la jeune femme dont les deux frères se disputent la possession, c'est le corps politique qui est en jeu. En ce sens, et à la différence d'Edmund, Edgar pense le corps politique en termes d'amour et d'honneur, de vertu et de droit. Tate déplace la peur d'un régime absolutiste sur le modèle français du côté du Bâtard, associé aux « tyrans féminins » Goneril et Regan (« *female Tyrants* », III.ii.33), terme dont il menace d'incarner les deux acceptions : prince à la fois illégitime et absolu. Tate retourne contre Monmouth les rumeurs visant le duc d'York. Si Cordelia reconnaît Edgar dans le pauvre Tom, le spectateur reconnaît en Edgar le futur Jacques II.

La scène de reconnaissance marque la fin de la tempête nocturne, annonçant le retour à l'ordre après le chaos. La révélation mutuelle de l'identité des amants, la reconnaissance devant témoin de leur amour et de sa fonction restauratrice, est métaphorisée par le passage de l'ombre à la lumière. Cordelia reconnaît celui qui prétendait fréquenter le « prince des ténèbres » (III.iii.132) comme son « ange gardien » (III.iv.27). L'adjectif « *Fair* » est associé à Cordelia (III.iv.53) et repris dans la dernière scène (V.vi.116) : polysémique, il souligne sa beauté, son sens de la justice, et la désigne comme celle qui fait la lumière. Elle est, selon Edgar, un « brillant exemple » (« *a bright Example* » III.iv.105), formule réitérée dans la scène finale (V.vi.159). La scène se clôt sur une lumineuse flambée allumée par Edgar, qui dissipe toutes les frayeurs de la nuit (« *all the Terrors of this Night* », III.iv.50). Ce feu de joie qui annonce l'aube rappelle l'analogie récurrente en 1660 du retour du roi après l'exil avec le lever du soleil après sa longue éclipse nocturne. Là encore, la scène finale confirme la métaphore politique lorsqu'Edgar déclare à Cordelia : « Nous devons briller pour la postérité » (« *[We] must shine to Ages* », V.vi.41). Cette lecture confère *a posteriori* un sens métaphorique aux termes employés par Gloucester qui encourage Cordelia, probablement à genoux devant lui, à se relever, tel le soleil après la nuit : « *Rise, fair Cordelia* » (III.ii.90). Ce passage des ténèbres à la lumière invite le public, ou plutôt l'opinion publique, à prendre conscience des enjeux de la Crise d'Exclusion, à accéder à la connaissance, laquelle coïncide pour Tate avec la reconnaissance du duc d'York comme héritier légitime de la couronne. Les derniers mots de la pièce proclament opportunément le triomphe de la vérité (V.vi.161).

Certes, cette scène de reconnaissance est d'ordre privé puisqu'elle n'implique qu'Edgar, Cordelia et sa suivante Arante, réunis clandestinement¹⁰. Mais là encore, le spectateur est témoin de la scène, au même titre qu'Arante, et la situation d'ironie dramatique qui en découle jusqu'à la fin de la pièce en fait un complice du sens donné à l'Histoire, l'associant à cette seconde Restauration qui réaffirme les principes établis en 1660. Après avoir restauré les « vestiges » de lui-même, Edgar devient agent de la

¹⁰ Michael Dobson commente l'accent mis par Tate sur la dimension privée de cette scène dans *The Making of the National Poet : Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 84-85.

Restauration en servant la cause de Lear. D'abord intime, donc, le processus de reconnaissance contamine progressivement le reste de la pièce, centré non pas tant sur l'identité d'Edgar que sur sa valeur morale. Dans la scène suivante (III.v.), la reconnaissance se fait œdipienne quand Gloucester prend conscience de son erreur vis-à-vis de son fils Edgar, erreur qu'il paie, au sens propre, les yeux de la tête. Lors du combat qui oppose publiquement les deux frères au dernier acte, l'Edgar de Tate est immédiatement identifié, contrairement à sa source shakespearienne. La reconnaissance se situe sur le plan moral puisque l'apparition d'Edgar réveille la culpabilité de son frère, qui perd le duel contre sa propre conscience. La dernière scène se présente comme le pendant de la scène centrale, à commencer, on l'a vu, par ses échos lexicaux : Edgar sauve à nouveau Cordelia, et Lear, menacés de pendaison, et par là même la dynastie ; son mariage avec Cordelia est annoncé publiquement, lui ouvrant officiellement l'accès au trône. Personnage pivot de l'adaptation, il joint les deux intrigues de Shakespeare. Contrairement au texte source, qui se caractérise par la dissolution progressive et inexorable du langage, la pièce de Tate s'achève sur un récit ordonné, structuré¹¹. Le processus de reconnaissance procède donc systématiquement de la réparation de préjudices commis envers Edgar et Cordelia (le mépris de l'amante ou du promis, le complot du frère et des sœurs, l'erreur de jugement du père). Il est vecteur de justice poétique, concept défini par Thomas Rymer trois ans avant l'adaptation de Tate, en 1678¹².

La pièce de Tate, qui fit l'objet de cinq *in-quarto*, connut un immense succès, éclipsant de la scène jusqu'au XIX^e siècle sa source shakespearienne¹³. Sa signification ne se cantonne donc pas au contexte socio-politique dans lequel elle a été produite et dont elle propose une parabole. Nancy Klein Maguire attire d'ailleurs l'attention sur certaines ambivalences qui peuvent favoriser une lecture *Whig* post-révolutionnaire de la pièce, le lecteur-spectateur pouvant *a posteriori* identifier Edgar et Cordelia au couple royal de William d'Orange et Mary¹⁴. La scène de reconnaissance, qui découle de la dimension métathéâtrale de la pièce et des procédés de travestissement, de jeux de rôle et de fausses identités qu'elle implique, est un marqueur de théâtralité. Si elle encourage l'adhésion du spectateur à la parabole politique, puisqu'il n'y a pas à proprement parler de théâtre dans le théâtre et donc de mise à distance de la représentation, en revanche la pénétration du théâtre par le théâtre qui se fonde sur le dédoublement des personnages selon Georges Forestier¹⁵, stimule la réflexion sur le medium même du théâtre dont elle cristallise nombre d'enjeux esthétiques.

*

¹¹ Voir Derek Hughes, *English Drama, 1660-1700*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 278.

¹² Voir Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd by the Practice of the Ancients, and by the Common Sense of all Ages. In a Letter to Fleetwood Shepheard, Esq.*, 1678, dans *The Critical Works of Thomas Rymer*, éd. Curt A. Zimansky, New Haven, Yale University Press, 1956, p. 75. Dans ce texte, Rymer aborde la notion de justice poétique en relation avec le théâtre de Beaumont et Fletcher. Il se tournera vers Shakespeare dans *A Short View on Tragedy* (1693).

¹³ Il fallut attendre 1834 pour que la fin tragique du *King Lear* de Shakespeare soit rétablie, et 1838 pour que le fou réapparaisse dans la pièce. Nancy Klein Maguire, « Nahum Tate's *King Lear*... », p. 29. Notons qu'en France c'est par le biais des comédiens influencés par un public qui se montre très critique envers la version de Tate, et non par le biais des auteurs, que les caractéristiques du *King Lear* de Shakespeare sont réinsérées progressivement.

¹⁴ Nancy Klein Maguire, « Nahum Tate's *King Lear*... », p. 39-42

¹⁵ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, p. xii.

Devant la fin, qui apparente la pièce davantage à une comédie romantique qu'à une tragédie de la Renaissance, le lecteur contemporain s'interroge avec le Kent de Shakespeare : « Est-ce là la fin promise ? » (« *Is this the promis'd end?* », Shakespeare : V.iii.238), interrogation qui disparaît du texte de Tate où elle n'a plus lieu d'être. Comment comprendre la démarche esthétique de Tate ? Faut-il voir, avec Henry Norman Hudson, son *Histoire du roi Lear* comme « une pièce vile, aussi exécrationnelle que délirante » (« *this shameless, this execrable piece of dementation*¹⁶ ») ? S'agit-il d'un travestissement, voire d'une violation du texte shakespearien, à l'image de Cordelia, elle-même travestie, menacée de viol, et dont le corps devient métaphore non seulement du corps politique mais du corpus dramatique ? À Lear, qui la prie d'« amende[r] un peu [son] discours » (« *mend thy Speech a little*¹⁷ »), Cordelia enjoint, dans la version de Tate, de « cesser ses propos assassins » (« *cease / This killing Language* », IV.v.52-53). Est-ce Shakespeare qu'on assassine, alors même que Tate prétend, dans le titre et les paratextes, le faire renaître de ses cendres (le terme « *revival* » et ses dérivés signifient à la fois la reprise et la réanimation¹⁸) ? La « tatification¹⁹ » de *King Lear* désigne-t-elle en un mot son abâtardissement, la forme célébrant à rebours de l'intrigue la victoire tant espérée par Edmund, ou au contraire la révision d'un théâtre bâtard parce qu'il est appréhendé rétrospectivement à la lumière des principes de composition aristotéliens repris par le théâtre classique français ? Tate entend ainsi, selon son propre terme, « rectifier²⁰ » sur le plan esthétique et moral (c'est-à-dire en revenant à l'étymologie du verbe : rendre droit) le matériau dramatique brut de Shakespeare, l'ordonner, et surtout le rendre vraisemblable.

À la Restauration, précisément le 12 décembre 1660, William Davenant, patenté par le roi pour diriger l'un des deux théâtres officiels de Londres, obtient les droits de neuf pièces de Shakespeare, dont *King Lear*, qu'il peut non seulement monter mais adapter. Après dix-huit ans d'interdiction, il s'agit de relancer l'activité théâtrale, en puisant dans le répertoire d'avant la Révolution tout en constituant un nouveau corpus. Le théâtre de Shakespeare participe de ce double mouvement. Son *King Lear* est monté par Davenant successivement en 1661, 1665, 1674 et 1675, sans grand bonheur, peut-être parce que l'histoire d'un roi qui doit la restitution de son trône à l'intervention armée de la France mettait le public mal à l'aise²¹, puis remanié substantiellement par Tate dans une version qui fait date. Shakespeare est d'ailleurs l'auteur de la Renaissance dont les dramaturges de la Restauration adaptent le plus les pièces. Il ne s'agit donc pas tant de l'exhumer que d'en faire un tremplin créatif, un catalyseur du renouveau théâtral.

Au cœur du *King Lear* de Tate, la scène de reconnaissance se présente comme un micro-laboratoire où s'éprouvent de nouvelles théories, où s'expérimentent de nouvelles données de la représentation. La reconnaissance mutuelle d'Edgar et Cordelia, tous deux mis au ban de la société et déguisés pour continuer d'exister, renvoie obliquement aux circonstances de la restauration du théâtre prohibé, réduit à la clandestinité, se jouant des autorités sous couvert d'autres manifestations, par le biais de représentations privées qui ne disaient par leur nom. En ce sens, l'adaptation, la réécriture, le burlesque au sens anglais du terme ou le pastiche, qui ont tant de succès après 1660, se lisent comme

¹⁶ Henry Norman Hudson, *Lectures on Shakespeare*, New York, 1848, cité par Bradley, *Adapting King Lear for the Stage...*, p. 46.

¹⁷ Tate : I.i.107 ; « Mend your speech a little », Shakespeare : I.i.92.

¹⁸ Nahum Tate, *The History of King Lear. Acted at the Duke's Theatre. Reviv'd with Alterations...*, p. 201. Voir aussi l'épître dédicatoire, p. 203, ligne 2, et l'épilogue, p. 274, vers 20.

¹⁹ Henry Norman Hudson, *Lectures on Shakespeare...*, p. 46.

²⁰ Épître dédicatoire, p. 203, l. 19.

²¹ Lynne Bradley, *Adapting King Lear for the Stage...*, p. 46.

d'autres formes de travestissement du théâtre, tout aussi fécondes, témoignant de sa force créative et de sa vitalité. Le motif du déguisement, de l'identité celée, puis révélée, condense la dialectique qui fonde l'adaptation et consiste à rendre étranger un texte familier. L'adaptation de Tate donne ainsi à voir métaphoriquement le processus adaptatif dont elle résulte. La scène de reconnaissance devient marqueur non plus seulement de théâtralité mais de métathéâtralité.

Parmi les remaniements substantiels de la version de Tate, on peut citer l'ajout de l'intrigue amoureuse entre Edgar et Cordelia, la suppression du fou, l'emphase portée sur la relation triangulaire entre Goneril, Edmund et Regan, ainsi que l'importance, en termes quantitatifs, donnée aux personnages féminins. La scène de reconnaissance, inventée de toutes pièces par Tate, participe à deux de ces changements. En allongeant le rôle de Cordelia, elle exploite le potentiel dramatique et spectaculaire de l'actrice professionnelle, qui fait son entrée officielle sur la scène anglaise par décret royal en 1662. L'actrice devient aussitôt un argument majeur pour promouvoir un théâtre s'adressant encore essentiellement, en 1681, à la composante masculine du public. On comprend dès lors que Tate ait travesti Cordelia en homme, cédant à la convention qui faisait porter aux comédiennes des pantalons révélant leurs jambes, et qu'il les rendent victimes, elle et sa suivante, d'une double tentative de viol, autre motif courant dans la tragédie, qui visait à émoustiller le spectateur. Edgar, qui reconnaît Cordelia à sa voix, souligne la vocalité de l'actrice comme nouvelle donnée du spectacle. Loin des héroïnes travesties émancipées de la comédie romantique shakespearienne, Cordelia ne sort pas de sa passivité, tantôt victime de la violence d'Edmund, tantôt récompense offerte à Edgar. Tate l'enferme dans un système patriarcal sans issue, en accord avec la vision politique conservatrice qu'il défend par ailleurs.

La scène de reconnaissance, qui réunit Edgar et Cordelia, joint aussi les deux intrigues de Shakespeare. Tate répond ainsi au critère de l'unité d'action prôné par son contemporain John Dryden, théoricien qui s'inspire du modèle classique français. La scène invite à réévaluer la tragédie anglaise à l'aune de nouvelles règles de composition, à négocier sa redéfinition, à partir en reconnaissance, où le terme désigne cette fois l'exploration d'un terrain inconnu.

Enfin, la scène de reconnaissance amorce un processus de justice poétique qui aboutit à modifier totalement le dénouement et interroge la nature générique de la pièce. Si dans la dernière scène du *Lear* de Shakespeare, Kent constate la noirceur de la catastrophe : « Est-ce là la fin promise ? » (V.iii.238), la scène de reconnaissance chez Tate souligne, au centre de la pièce, la bascule qui s'opère dans l'intrigue. Arante, la suivante de Cordelia, interrompt le récit d'Edgar pour commenter ses déboires : « *Was ever Tale so full of Misery !* » (III.iv.73) (« A-t-on jamais entendu récit plus pitoyable ! »).

Cette unique intervention d'Arante met en relief la reprise d'Edgar : « Mais » (« *But* », III.iv.74), qui annonce que le cours des choses change. À l'instar d'Arante, personnage chorique qui assure ici une fonction de médiation entre la scène et la salle, le spectateur devient témoin du processus de composition de la pièce en train de s'écrire. Il est significatif que la scène de reconnaissance, qui établit l'identité des personnages en les désignant par leur nom (« *O Cordelia ! [...]* », « *Edgar !* », III.iv.59-60), pose la question de l'appellation générique de la pièce, renvoyant aux discours théoriques en construction. Tate se réclame ainsi de Dryden qui critique le recours trop facile à « la dague et [à] la

coupe empoisonnée » et prétend qu'« il est plus ardu de sauver un personnage que de le tuer²² » :

The truth is, the audience are grown weary of continued melancholy scenes; and I dare venture to prophecy, that few tragedies, except those in verse, shall succeed in this age, if they are not lightened with a course of mirth; for the feast is too dull and solemn without the fiddles²³.

Il est vrai que le public s'est lassé d'un théâtre uniquement mélancolique, et j'ose m'aventurer à prédire que peu de tragédies, celles en vers mises à part, auront du succès aujourd'hui si elles ne contiennent pas quelque heureux événement, car le banquet s'avère trop morne et solennel sans les violons.

Toutefois, la redéfinition de la tragédie ne passe pas spécifiquement par le brouillage des frontières génériques – l'interaction du comique et du tragique caractérisant déjà le théâtre anglais avant la Restauration – mais plutôt par l'affirmation de sa fonction didactique. La tragédie se veut exemplaire (le mot « exemple » occupe deux positions clés, dans la scène de reconnaissance et au dénouement : III.iv.105 et V.vi.159), par opposition à la comédie de mœurs libertine particulièrement en vogue à l'époque mais qui évolue, dans la dernière décennie du siècle, vers un mode plus sérieux. Le passage de l'ombre à la lumière désigne dès lors la naissance d'un nouveau type de tragédie plutôt que la reconnaissance du modèle shakespearien. C'est dans cette scène centrale que Tate énonce sa volonté d'« instruire le monde » (III.iv.106), invitant le spectateur à suivre l'exemple de Cordelia, qui doit donc être sauvée de la mort.

*

Comment reconnaître l'hypotexte shakespearien ? Contrairement à ce qu'affirme Tate dans l'appareil textuel, il ne s'agit pas tant de restaurer Shakespeare que de restaurer le théâtre à travers lui. L'esthétique privilégiée ne participe pas d'une démarche nostalgique mais résolument présentiste, en accord avec l'attitude de la classe dominante qui s'efforce de ne pas regarder vers un passé récent douloureux et de ne pas faire confiance à un avenir par définition incertain. Utilisant Shakespeare comme matériau à informer autant qu'à déformer, Tate collationne les différents états du texte²⁴, qu'il évide et puis comble. En-dehors de toute dialectique de fidélité et de trahison vis-à-vis d'un auteur dont le statut est encore flou et dont le nom ne figure pas sur la page de titre, Tate affirme l'autonomie de son texte qui forme un « tout » (p. 203, l. 5 et p. 204, l. 52). Par rapport à la pièce qui thématise la question de la filiation, Tate ne se pose ni en héritier légitime ni en usurpateur, mais s'inscrit dans la logique d'une culture de l'emprunt qui caractérise déjà la genèse du *Lear* de Shakespeare, et contribue à la multiplicité textuelle de la pièce par un nouvel état du texte.

Pourtant, si la scène de reconnaissance montre bien qu'il ne s'agit pas de chercher à reconnaître Shakespeare sous l'hypertexte de Tate, c'est précisément la réduction de Shakespeare à des vestiges, des ruines (« *the Remains of Shakespeare* », p. 203, l. 3-4) qui conduit paradoxalement à en faire un monument, non pas, pour reprendre les termes de Hans Robert Jauss, un monument qui révélerait son essence intemporelle de manière monologique, mais dont la permanence réside dans sa capacité à influencer et être

²² John Dryden, « Epistle to the Right Honourable John, Lord Haughton », *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, 1680, *The Works of John Dryden*, éd. Walter Scott, 18 vol., Londres, William Miller, vol. 6, 1808, p. 293-294. Ces passages sont cités par Nahum Tate, p. 204, lignes 35-38.

²³ John Dryden, *The Spanish Fryar*. Ma traduction.

²⁴ *Five Restoration Adaptations of Shakespeare...*, p. 442-443.

influencé²⁵. L'histoire de la reconnaissance de Shakespeare commence à l'époque de la Restauration avec l'adaptation, pratique littéraire ouvertement dialogique, qui apparente Shakespeare à cette catégorie d'auteurs que Foucault nomme « fondateurs de discursivité » car ils ont la particularité de ne pas être seulement les auteurs de leurs œuvres : ils ont en effet « produit quelque chose de plus » et « ouvert l'espace pour autre chose qu'eux et qui pourtant appartient à ce qu'ils ont fondé²⁶ ». En ce sens, l'adaptation se conçoit comme un forum de discussion sur l'esthétique, la subjectivité du geste créateur et de sa réception. Elle confère une signification supplémentaire à la scène de reconnaissance qui en est la métaphore et en cristallise les enjeux. Il arrive que le spectre de Shakespeare se manifeste, comme dans l'épilogue de l'adaptation de *Measure for Measure* par Charles Gildon en 1700, où il peste ironiquement contre les auteurs arrivistes qui le pillent (il fut lui-même traité de plagiaire arriviste en son temps). Il faut probablement y voir, plus qu'une résurgence du passé, l'esquisse de son emprise à venir.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), Paris, PUF, 1939.
- BRADLEY Lynne, *Adapting King Lear for the Stage*, Farnham, Ashgate, 2010.
- DOBSON Michael, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- DRYDEN John, « Epistle to the Right Honourable John, Lord Haughton », *The Spanish Fryar or, The Double Discovery*, 1680, *The Works of John Dryden*, éd. Walter Scott, 18 vol., Londres, William Miller, vol. 6, 1808, p. 293-294.
- FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969, dans *Dits et Écrits I, 1954-1975*, éd. Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, (1994) 2001, p. 832-833.
- HUGHES Derek, *English Drama, 1660-1700*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- KREY Gary S. de., « Reformation in the Restoration Crisis, 1679-1682 », *Religion, Literature and Politics in Post-Reformation England 1540-1688*, dir. Donna B. Hamilton et Richard Strier, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 231-252.
- JAUSS Hans Robert, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 47.
- MAGUIRE Nancy Klein, « Nahum Tate's *King Lear*: the king's blest restoration », *The Appropriation of Shakespeare*, dir. Jean I. Marsden, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 29-42.
- RYMER Thomas, *The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd by the Practice of the Ancients, and by the Common Sense of all Ages. In a Letter to Fleetwood Shephard, Esq.*, 1678, dans *The Critical Works of Thomas Rymer*, éd. Curt A. Zimansky, New Haven, Yale University Press, 1956.
- SCHOCHET Gordon, *Patriarchalism and Political Thought*, New York, Basic Books, 1975.

²⁵ Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 47.

²⁶ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969, dans *Dits et Écrits I, 1954-1975*, éd. D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange, Paris, Gallimard, (1994) 2001, p. 832-833.

- SCOTT Jonathan, *Algernon Sidney and the Restoration Crisis 1677-1683*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SHAKESPEARE William, *The Tragedy of King Lear*, 1605-1606, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Tragédies II (Œuvres complètes II)*, dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, p. 1-298.
- SPENCER Christopher, *Nahum Tate*, New York, Twayne Publishers, 1972.
- STAVES Susan, *Players' Scepters : Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979.
- TATE Nahum, *The History of King Lear. Acted at the Duke's Theatre. Reviv'd with Alterations*, 1681, dans *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, éd. Christopher Spencer, Urbana, University of Illinois Press, 1965, p. 201-274.
- WHITING George W., « Political Satire in London Stage Plays, 1680-83 », *Modern Philology*, August 1930, n°28, p. 29-43.