



Copyright © 2009 – IRCL.  
Tous droits réservés. Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer pour un usage strictement privé. Reproduction soumise à autorisation.



**« O, ruined piece of nature » (4.6.130)**  
**Le Roi Lear ou la tragédie de la subversion**  
Sophie Alatorre (LERMA – Université de Provence)

---

**E**n 1611, le lexicographe Randle Cotgrave donnait la définition suivante de la « subversion » : « a subversion, ruine, overthrow »<sup>1</sup>. On peut dire, dès lors, que ce mot qualifie assez bien la tragédie de Shakespeare, où les ruines de l'existence nous font entrevoir la possibilité d'un avant, meilleur peut-être, et obstruent désespérément les lignes de l'avenir.

L'univers du *Roi Lear* est un monde sclérosé en proie à d'étranges mutations, où si les mots sonnent parfois creux, les silences, eux, se font assourdissants. Un monde où ce qui est vrai, « real », se trouble et s'inverse, à l'image de Lear lui-même, dont le nom n'est en fin de compte que l'anagramme de cette réalité mortifère. Mais la tragédie ne met pas simplement en scène la dislocation de l'humanité. Elle propose également une autre vision d'une société corrompue en se jouant des normes et des idées reçues afin de bousculer nos consciences.

Royauté désacralisée, filiation monstrueuse, amours lubriques : tout, dans *Le Roi Lear*, repose sur des alliances contre-nature et des représentations perverses. C'est en explorant trois thématiques majeures de la tragédie – la fortune, le manque, et la sexualité – que nous tâcherons de comprendre comment Shakespeare se sert des clichés et des normes pour générer une vision subversive d'une humanité où même les *Ars Moriendi* sont partiellement délaissés : seul Lear, au seuil de la mort, sublimera son angoisse à travers l'amour fou qu'il voue à sa plus jeune fille.

### **La Fortune**

Bien que la tragédie soit émaillée de références chrétiennes, les allusions païennes ne sont pas en reste. Si le « o » de Fortune évoque d'emblée l'anéantissement du royaume de Lear, dominé par les forces du « rien »

---

<sup>1</sup> Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, 1611, facs., éd. William S. Woods, Columbia, The University of South Carolina Press, 1950.

(« nothing », mot récurrent de la tragédie)<sup>2</sup>, il nous renvoie aussi à sa roue, distribuant les biens et les maux suivant ses caprices.

Les vicissitudes de Fortune sont un lieu commun dans la littérature de l'Antiquité, et la prééminence de la déesse aveugle perdue au Moyen Age comme à la Renaissance : elle est ainsi l'une des images tant récurrentes que transgressives de la pièce. Gloucester énucléé semble bien sûr nous en offrir un contrepoint tragiquement ironique, puisqu'il ne s'avère capable que de provoquer sa propre chute.

Mais la déesse selon Shakespeare convoque-t-elle toujours des sentiments dysphoriques et des impressions négatives ? Pas nécessairement, si l'on se souvient qu'Edgar en propose une vision plutôt optimiste, songeant que l'être durement frappé par Fortune vit dans l'espérance de jours meilleurs :

[...] To be worst,  
The lowest and most dejected thing of Fortune,  
Stands still in esperance, lives not in fear.  
(4.1.2-4)

Pourtant, à la vue de son père énucléé, il reviendra très vite sur cette affirmation. En effet, cette « franche putain » (« that arrant whore » 2.2.242) malmène à l'envi les différents personnages, qui redoutent à juste titre son inconstance et sa toute-puissance. Elle seule dirige la mise en scène des hommes. L'humanité, « this great stage of fools », (4.6.179) se soumet à ses désirs, et Lear finit par reconnaître qu'il n'est que « le jouet de Fortune » (« the natural fool of Fortune » 4.6.187). Une tragédie s'accomplit, et la roue tourne (« The wheel is come full circle » 5.3.172) : nous retrouvons alors une conception médiévale de la Fortune selon laquelle les quatre places susceptibles d'être occupées par un souverain, explicites dans la formule latine « *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno* », correspondent aux quatre positions permises par la roue de la déesse : la position ascendante, dominante, déclinante ou bien celle du roi déchu<sup>3</sup>. Et c'est cette dernière qui sied à Lear. Tombé bien bas, peut-être pourrait-il penser, à l'instar d'Henry, autre protagoniste shakespearien, qu'il ne risque plus grand chose :

Therefore, that I may conquer fortune's spite  
By living low, where fortune cannot hurt me,  
[...]  
(3 *Henry VI*, 4.7.19-20)

Mais il n'en est rien, puisque dans *Le Roi Lear*, les personnages déchus sont prisonniers d'un vortex infernal, d'une gouffre sans fond à l'image du vide que surplombe la falaise de Douvres, où jamais le pire n'est atteint.

La roue de la Fortune sévit donc très durement. Ce d'autant plus qu'elle surgit aussi de manière parfois indirecte, comme lorsque Lear se dépeint tel le supplicié Ixion (4.7.46-48), condamné à rester sur une roue enflammée tournant dans les Enfers. Et si Kent s'en remet à elle alors qu'il est sur le point de s'endormir dans une situation pour le moins inconfortable (« Fortune, goodnight : smile once more, turn thy wheel » 2.2.171), sa vision optimiste de Fortune se

<sup>2</sup> Voir à ce sujet François Laroque, Pierre Iselin et Josée Nuyts-Giornal, *King Lear, l'œuvre au noir*, Paris, PUF, 2008, chap. VIII (François Laroque, « The quality of nothing ») pp. 116-32.

<sup>3</sup> La conception médiévale de la Fortune a notamment été explicitée par Raymond Chapman, « The Wheel of Fortune in Shakespeare's Historical Plays », *The Review of English Studies*. New Series. Vol. 1, n°1, Jan. 1950, pp. 1-7.

retrouve anéantie quelques vers plus loin. A l'acte 2 scène 2, le Fou mentionne en effet une grande roue qui dévale la colline et menace de briser la nuque à celui qui ne lâche pas prise<sup>4</sup>. Or, dans *Timon d'Athènes*, Shakespeare, par la voix du poète, imagine une Fortune aux mains d'ivoire, sur un trône, en haut d'une colline :

I have upon a high and pleasant hill  
Feign'd Fortune to be thron'd.  
(1.1.66-67)

Curieusement, cette image n'a pas d'équivalent dans les emblèmes ou les peintures de l'époque. Mais elle semble bien prolonger la description du Fou dans *Le Roi Lear*. Qui plus est, la roue descendant d'une colline rappelle le mythe de Sisyphe, supplicié des Enfers. Cette interprétation prend toute sa cohérence si l'on songe que, dans *Le Roi Lear*, Shakespeare fait allusion à deux autres suppliciés, Prométhée et Ixion<sup>5</sup>, et s'attache à dépeindre une topographie infernale pour mieux traduire le chaos et la corruption de son univers tragique. Lear subit les assauts de Goneril qui, tel un vautour, lui dévore le cœur<sup>6</sup>. Il est aussi dans une position comparable à celle d'Othello qui reprochait à Iago de l'avoir mis au supplice de la roue (« thou hast set me on the rack » dit en effet le Maure en 3.3.340)<sup>7</sup> : tout comme l'époux de Desdémone, le vieux souverain s'imagine torturé sur un cercle de feu, tournant sans jamais s'arrêter. En outre, dans les quatrième et dixième livres des *Métamorphoses* d'Ovide traduites par Arthur Golding, Sisyphe apparaît mentionné aux côtés d'Ixion<sup>8</sup> :

When Iuno with a louring looke had vewde them all throughout,  
And on Ixion specially before the other rout,  
She turnes from him to Sisyphus, and with an angry cheere  
Sayes: wherefore should this man endure continuall penance here?  
(IV.575-78)

Et si la roue prend effectivement la place du rocher, la contamination mythologique n'est pas nouvelle. Dans le *Livre de Fortune* (1567) de Jean Cousin apparaissent déjà côte à côte Fortune et le rocher de Sisyphe<sup>9</sup>.

Fort de cet amalgame, Shakespeare joue sur toutes les représentations possibles de Fortune pour mettre en valeur les failles tragiques de la pièce. Dans

<sup>4</sup> « Let go thy hold when a great wheel runs down a hill lest it break thy neck with following it; but the great one that goes upward, let him draw thee after » (2.2.261-63).

<sup>5</sup> Voir respectivement *King Lear*, 2.2.323-25 (« [...] O, Regan, she hath tied / Sharp-tooth'd unkindness, like a vulture, here. / [Lays his hand on his heart] / I can scarce speak to thee [...] ») et 4.7. 46-48 (« Thou art a soul in bliss, but I am bound / Upon a wheel of fire that mine own tears / Do scald like molten lead »).

<sup>6</sup> La légende de Prométhée est, dans *Le Roi Lear*, contaminée par celle de Tityus, autre supplicié des enfers : ce dernier, ayant voulu tenter à l'honneur de Latone, fut précipité dans le Tartare où un insatiable vautour lui rongeaient le foie et les entrailles.

<sup>7</sup> Toujours dans *Othello*, voir 5.2.277: « Blow me about in winds, roast me in sulphur ».

<sup>8</sup> Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses*, trad. Arthur Golding, éd. Madeleine Forey, Londres, Penguin Book, 2002. Sisyphe apparaît deux fois dans le livre IV et on le retrouve dans le livre X : « Ixions wheele stood still : and downe sate Sisyphus vppon / His rolling stone [...] » (vers 47-48). Sisyphe seul est mentionné une dernière fois dans le livre XIII, vers 31.

<sup>9</sup> Jean Cousin, *Livre de Fortune* (1567), éd. Ludovic Lalanne, Paris et Londres, Librairie de l'art, 1883. Voir à ce sujet Rolf Soellner, *King Lear and the Magic of the Wheel*, *Shakespeare Quarterly*, vol. 35, n°3, (Autumn, 1984), pp. 274-89. La référence à Jean Cousin apparaît p. 280.

la bouche d'Edmond, elle forme un couple inédit avec Promptitude, divinité créée de toutes pièces : « Briefness and Fortune » (2.1.19). Le bâtard ne fait manifestement pas sien un proverbe familier aux élisabéthains : « Keep time in all » (Dent, T308.1). Promptitude, souvent confondue avec précipitation, n'augure rien de bon, si l'on en croit Montaigne, qui affirme, dans ses *Essais* :

Comme en la precipitation « *festinatio tarda est* », la hastiveté se donne elle-mesme la jambe, s'entrave et s'arreste. « *Ipsa se velocitas implicat* »<sup>10</sup>.

La « hastiveté », dans la tragédie de Shakespeare, contraste bien sûr avec la vertu chrétienne de la patience, si difficile à acquérir pour Lear et Gloucester, deux êtres qui sont caractérisés par leurs manques davantage que par leurs attributs .

### Le manque

Deux êtres qui, au fond, évoluent dans le monde du rien et du jamais. Alors que « nothing » est un terme martelé dès la première scène par le roi Lear et sa fille cadette (1.1.87-90), c'est ce vers, « never, never, never, never, never » (5.3.307), que nous retenons bien souvent du souverain éploré, vers prononcé tout juste avant sa mort. Et ce « never » résonne tel un écho dans les dernières paroles d'Edgar<sup>11</sup>, alors que s'achève la tragédie au son d'une marche funèbre.

Si, visuellement, la thématique du manque et de la privation est symbolisée par le personnage de Poor Tom, prétendument réduit à n'être qu'un moins que rien (« Could thou save nothing ? », lui demande Lear en 3.4.63), et de manière plus éclatante encore par la béance des orbites de Gloucester, elle s'inscrit aussi plus finement dans le mécanisme même de la tragédie.

Des affres de fortune dépendent pouvoir et richesse octroyés aux personnages. De manière générale, leur dénuement tant spirituel que matériel marque l'un des plus cinglants revers de Fortune. Pourtant, si Cordélia connaît la première cet état de dénuement, bientôt suivie par Kent, figure-relais du spectateur, elle est aussi celle qui, parce qu'elle se retrouve sans rien, est finalement celle qui sort gagnante d'un jeu de dupes :

FRANCE  
Fairest Cordelia, that art most rich being poor  
(1.1.252)

<sup>10</sup> Michel de Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962. Livre III, Chapitre X : « De mesnager sa volonté », p. 985. La première citation provient de Quinte-Curce, IX : « Précipitation est cause de retard ». La seconde est tirée de Sénèque, Epîtres, XLIV : « La hâte s'entrave elle-même ». A comparer avec la traduction anglaise du chapitre correspondant, « How one ought to governe his will » : « As in too much speede, *festinatio tarda est: 'Hastinesse is slow.'* Haste makes waste, and hinders and stayes it selfe : *ipsa se velocitas implicat: 'Swiftnesse entangles it selfe'* ». Voir John Florio, *The Essayes of Michael Lord of Montaigne Translated by John Florio* (1603), éd. Henry Morley, Londres, Routledge, 1894.

<sup>11</sup> « The oldest hath borne most; we that are young / Shall never see so much, nor live so long » (5.3.324-25).

Certes, il est possible lire dans ces lignes une référence biblique aux Corinthiens, comme le fait R. A. Foakes. Mais on peut aussi y déceler l'exact pendant de la maxime ovidienne reprise par Arthur Golding, « My plenty makes me poore »<sup>12</sup>.

Quant au roi Lear, très vite dépourvu de tout pouvoir, il cherche à accentuer davantage encore l'étendue de son dénuement en tâchant de se délester de tout vêtement superflu :

Unaccomodated man is no more but such a poor,  
bare, forked animal as thou art. Off, of, you lendings:  
come, unbutton here.  
(3.4.105-107)

Cette mise à nu souhaitée se superpose au dénuement imposé, symbolisé par la présence, puis l'absence de couronne (« Alack, bareheaded ? 3.2.60 »). Elle vient aussi contraster avec la splendeur des habits endossés par les filles aînées, splendeur maintes fois soulignée dans la pièce<sup>13</sup>, et visible dans le miroir où s'admire Goneril. Miroir qui, en réalité, reflète sa vanité tout autant qu'il reflètera le dénuement de son père face à la mort, à l'acte V, lorsqu'il ordonnera : « Lend me a looking-glass » (5.3.259). Shakespeare fait passer cet objet scénique de l'un à l'autre pour nous permettre de mieux déceler son ambivalence. Il est à la fois symbole de frivolité et révélateur d'une vérité cruelle.

Lear, lui, refuse tout artifice dès le troisième acte, et confirme ses intentions après la mort de Cordélia, demandant à Edgar de lui défaire un bouton (5.3.308). Il cherche ainsi à réduire à néant les derniers stigmates de sa puissance même si, paradoxalement, il reste désigné comme un roi par la plupart des personnages. Un roi, certes, mais un roi « old and miserable » (5.3.47), pour reprendre les paroles d'Edmond.

On peut bien sûr voir dans sa nudité physique fantasmée un parallèle de son dénuement spirituel : Lear erre dans un état réduit à la pauvreté, voire même à la bestialité. Cette nudité est d'ailleurs à double tranchant puisque si elle renvoie bien souvent à un rang social inférieur, elle décrit aussi la condition naturelle de l'humanité et peut parfois représenter une certaine supériorité spirituelle, liée à l'image de la « vérité nue ». Dans l'iconographie renaissante, en effet, la nudité est de moins en moins associée au vice : loin de la *nuditas criminalis* médiévale<sup>14</sup>, elle renvoie aux vertus ecclésiastiques. A l'inverse, la profusion d'habits devient fréquemment le signe de vices tels l'orgueil ou la luxure. Lear, sans atours, se confond avec l'image du martyr. Le vieil homme se retrouve tel le Christ en souffrance, peint par Botticelli aux alentours de 1500<sup>15</sup> : une couronne de mauvaises herbes sur la tête (4.4.3-7) souligne un peu plus sa déchéance, et nous rappelle au passage l'affliction d'Ophélie qui, dans *Hamlet*, meurt en voulant suspendre sa couronne de fleurs (4.7.169-73) : à croire que les trophées des Fous ne sont faits que d'herbes folles, à leur image. Les orties que le roi a cueillies

<sup>12</sup> Voir Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses*, III. 586-88 : « What shall I do? Be wooed or woo? Whom shall I woo therefore? / The thing I seek is in myself; my plenty makes me poor. / O would to God I for a while might from my body part! ».

<sup>13</sup> Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st (2.2.458). Voir l'analyse proposée par Thelma Nelson Greenfield, « The clothing motif in King Lear », *Shakespeare Quarterly*, vol. 5, n°3 (summer 1954), pp. 281-86.

<sup>14</sup> Voir Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939, (pp. 154-157), p. 156.

<sup>15</sup> [http://peinture.video-du-net.fr/images/tableaux-celebres/prerenaitalien/botticelli\\_christ.jpg](http://peinture.video-du-net.fr/images/tableaux-celebres/prerenaitalien/botticelli_christ.jpg)

(« nettles »<sup>16</sup>) avaient jadis été louées par Pline pour leurs vertus médicinales<sup>17</sup> : peut-être cherche-t-il à apaiser ses tourments, inconsciemment. Mais si Lear porte sa couronne de fleurs sauvages, sans doute est-ce pour lui une manière de montrer que, même sans royaume, il reste souverain avant tout. Et c'est ainsi qu'il apparaît face à Edgar, acte 4, scène 6, Edgar qui ne s'y trompe pas : « O thou side-piercing sight ! » (4.6.85) s'exclame-t-il. Crucifié par ses deux filles, Lear met en scène sa douleur pour mieux l'exorciser. Il souffre, il éprouve, il endure : l'étymologie ne trompe pas. Ce qu'il met en scène, c'est sa propre Passion.

Pareil exorcisme semble voué à l'échec dans un univers où les mots, vidés de leur sens, sont porteurs de rupture entre le dire et le faire. On le voit bien avec Edmond, « démon » raté en quelque sorte, à une lettre près, le D, lettre de la division et de la discorde, qui est celle de trop et rend l'anagramme imparfait. Si même dans le mal, Edmond ne parvient pas à exceller, c'est parce que lui aussi finit par mettre ses sentiments à nu. Il est d'ailleurs significatif que ce soit par le biais de récits enchâssés les uns dans les autres qu'il montre sa part d'humanité en faisant preuve d'une émotion bien tardive :

This speech of yours hath moved me,  
And shall perchance do good; but speak you one,  
You look as you had something more to say.  
(5.3.198-200)

C'est uniquement la souffrance distanciée par le prisme de la parole rapportée qui parvient à transformer le bâtard en profondeur. Paradoxalement, les mots prononcés directement ne l'ont jamais touché. Edgar doit tout d'abord produire une brève histoire (« a brief tale », 5.3.180), puis surenchérit en mentionnant le récit (« the most piteous tale » 5.3.213) que lui a fait Kent. L'opacité d'une telle parole, indirecte, est emblématique du statut accordé au langage dans la pièce.

Seule, Cordélia semble comprendre que le silence a ses vertus. Elle est l'anti-centaure par excellence, avatar de Chiron l'hybride civilisé et guérisseur des hommes. Comme lui, elle éduque le Prince... ou plus exactement, rééduque le roi son père, puisque dans la pièce, les rôles se renversent, donnant aux enfants la prééminence sur leurs vieux parents infantilisés<sup>18</sup>. Comme lui, elle soigne son prochain et connaît le pouvoir curatif des simples. Comme lui enfin, elle ne parle que pour transmettre sa sagesse, et se tait si elle n'a rien à dire. Tout ceci n'est pas étonnant si l'on songe qu'au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, la figure du Centaure, par confusion avec celle du Minotaure, fut fréquemment utilisée dans les livres d'emblèmes afin de louer les vertus du silence, étroitement associées à l'esthétique du secret<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> « Alack, 'tis he. Why, he was met even now / As mad as the vexed sea, singing aloud, / Crowned with rank fumiter and furrow-weeds, / With burdocks, hemlock, nettles, cuckoo-flowers, / Darnel and all the idle weeds that grow / In our sustaining corn » (4.4.1-6).

<sup>17</sup> Pline, *Histoire Naturelle*, XXII.13 : « La graine, selon Nicandre (Alexiph.), est un antidote contre la ciguë, les champignons et le vif-argent. Apollodore la prescrit, cuite avec du bouillon de tortue, contre les salamandres, et aussi contre la jusquiame, les serpents et les scorpions. Même l'amertume mordicante de l'ortie remédie par le contact au relâchement de la lurette, à la chute de la matrice, à la procidence de l'anus chez les enfants. En touchant avec des orties les jambes et surtout le front des léthargiques, on les réveille ».

<sup>18</sup> Voir entre autres exemples la réplique Lear à Kent : « I loved her most, and thought to set my rest / On her kind nursery » (1.1.124-125).

<sup>19</sup> Voir par exemple Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venise, (1566, p. 441), 1584, p. 383. Si la gravure présente un Minotaure — désigné comme tel (« il Minotauro ») dans les explications qui suivent l'image — transformé en centaure, sans doute la métamorphose est-elle volontaire. Le corps du cheval incarne la force, et la tête, qui reste humaine,

Ce n'est finalement que lorsque toute parole devient impossible que Lear semble prendre conscience de l'importance qualitative, et non quantitative, du langage : enjoignant l'assemblée de regarder les lèvres de sa cadette défunte, il n'attend pas uniquement que Cordélia respire. Il attend qu'elle parle, pour à nouveau ré-entendre le son de sa voix parfaite, à la fois douce, tendre et grave (« her voice was ever soft, / Gentle, and low, an excellent thing in woman » 5.3.270-71). En ce sens, il incarne l'opposé de Timon qui, vers la fin de *Timon d'Athènes*, demande à ce que le langage s'abolisse (« Lips, let four words go by, and language end » 5.2.105).

### La sexualité

Au premier abord, les frontières du masculin et du féminin paraissent clairement définies dans l'univers du *Roi Lear*. Bien que très éloignées des idéaux de la beauté platonicienne, les aînées soignent leur apparence, on l'a vu. Les hommes, eux, choisissent leurs épouses, ou séduisent et se battent, à l'instar d'Edmond.

Mais les pôles masculin/féminin sont en réalité plus flous qu'il n'y paraît. Homme abusé par ses filles, Lear a sans doute failli dans son rôle de père. N'ayant pas su exercer pleinement son autorité paternelle, il laisse entrevoir des failles dans lesquelles ses aînées s'empressent de s'engouffrer. La tragédie se fait l'écho déformé de l'un des emblèmes de Whitney, représentant une chèvre donnant son lait à un louveteau<sup>20</sup> :

*Emblema LXIV*

In eum qui sibi damnum apparat



Capra, lupum non sponte meo nunc ubere lacto,  
 Quod male pastoris provida cura iubet.  
 Creverit ille simul, mea me post ubera pascet :

symbolise la réflexion et l'intelligence (et non plus l'aveuglement et le vice taurins). Ainsi le porteur de l'*impresa* peut-il être identifié à l'hybride sans crainte de voir son image dévalorisée. Voir également la version française du recueil d'Alciat : Jean Lefevre, *Livret des emblèmes*, Paris, Chrétien Wechel, 1536. L'auteur reprend en huitième position le motif du silence prudent avec l'emblème « Tenir encloz secret ». Chiron apparaît encore dans le manuel de Barthélemy Aneau, *Les Emblèmes*, Lyon, Roville/Bonhomme, 1549.

<sup>20</sup> Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems*, éd. John Manning, Aldershot, Scolar Press, 1989.

Improbis nullo flectitur obsequio.

Certes, il n'est pas question de la mère, mais du père, dans la tragédie : c'est bien Lear qui élève ses filles en courant à sa propre perte. Goneril sera d'ailleurs assimilée au loup (« thy wolvisch visage », 1.4.300) qui, dans *Othello*, incarnait la lubricité :

IAGO

It is impossible you should see this  
Were they as prime as goats, as hot as monkeys,  
As salt as wolves in pride, and fool as gross  
As ignorance made drunk.  
(3.3.405-408)

L'animal était également volontiers associé à la trahison par les contemporains de Shakespeare, comme le montre Edward Topsell traduisant Conrad Gesner :

The neck of a wolf stands on a straight bone that cannot well bend.  
Therefore [...] the wolf must turn round about when he look backwards.  
The same neck is short, which argueth a treacherous nature<sup>21</sup>.

Chthonien et infernal, le loup est aussi le stéréotype de l'animal dévorateur<sup>22</sup>. Les angoisses de dévoration et de cannibalisme sous-tendent d'ailleurs l'ensemble de la tragédie, et montrent à quel point l'humanité s'engouffre dans l'animalité.

Pareille cruauté est mise en branle par Goneril et Regan, qui profitent sans hésiter de la naïveté d'autrui. Et si Lear observe dans le visage de Goneril les traits d'une louve, sans doute suit-il inconsciemment cette même logique lorsqu'au dernier acte, il se compare au renard :

He that parts us shall bring a brand from heaven,  
And fire us hence like foxes.  
(5.3.22-23)

Le loup, comme chacun sait, est le prédateur du renard<sup>23</sup>... Lear, chasseur au premier acte (« [...] When he returns from hunting » 1.3.8), devient une simple proie, renard qu'il faut enfumer pour faire sortir de son terrier.

L'homme, incarnation de la majesté, devient un être amoindri, diminué par ses prédatrices : alors que les pleurs sont généralement l'apanage du sexe faible, il n'en va pas ainsi dans le monde que nous donne à voir la tragédie. En effet, nous sommes ici très loin des représentations stéréotypées de la femme : sous un aspect flatteur, les filles aînées du fragile roi « au cœur fêlé » (« his flawed heart », 5.3.195) ont un cœur de pierre, que leur père se propose même de disséquer pour comprendre l'origine de cette anomalie :

Then let them anatomize Regan ; see what breeds  
about her heart. Is there any cause in nature that make  
these hard hearts?  
(3.6.73-75)

<sup>21</sup> Edward Topsell (trans.), *The history of four-footed beasts and serpents and insects* (Londres, 1607), New York, Da Capo Press, 1967, I, 571.

<sup>22</sup> Cf. Oppian, *Oppian, Colluthus, Tryphodorus*, trans. A. W. Mair, Loeb Library Edition, Cambridge, 1963, II. 261-70.

<sup>23</sup> Edward Topsell, *The history of four-footed beasts and serpents and insects* (Londres, 1607), 178, 572.



Elles ne connaissent pas les larmes, pas même celles de crocodile auxquelles Shakespeare fait allusion dans tant d'autres pièces<sup>24</sup>.

Si les images minérales foisonnent lorsqu'il s'agit de dépeindre Goneril et Regan, ce sont les larmes qui s'imposent pour caractériser Lear et Cordélia. Larmes chrétiennes et rédemptrices qui cherchent sans nul doute à étendre les flammes de l'enfer païen. Le roi déchu pleure de douleur, mais aussi rage, face à la sécheresse de Goneril. Il verse les larmes (« hot tears », 1.4.290) d'un trop-plein d'émotions qui, paradoxalement, sont si intenses qu'elles le déshumanisent. A l'instar de Niobé, il est celui dont la douleur est telle que seule la pétrification de la mort peut abrégé ses souffrances<sup>25</sup>.

La cadette, quant à elle, semble tout d'abord correspondre aux représentations traditionnelles des pleureuses. Ses larmes sont le symbole de sa franchise et s'opposent à la flatterie de ses sœurs ; flatterie dénoncée par le Fou qui, conformément aux dires d'Erasmus dans *l'Eloge de la Folie*, a le privilège de transmettre au roi les plus amères vérités<sup>26</sup>. Dont la suivante : l'eau bénite, tout comme celle des larmes de Cordélia (« the holy water from her heavenly eyes », 4.3.31) vaut mieux que l'eau de pluie à ciel ouvert, eau maudite ou déluge provoqué par l'ingratitude des aînées<sup>27</sup>.

Sur la scène élisabéthaine, Cordélia et le fou étaient probablement joués par le même acteur<sup>28</sup>. Ces deux personnages, parangon de sagesse désespérée et de folie lucide, ne seraient donc qu'une seule même douce voix, incarnée par un « boy actor ». Ils représenteraient les deux facettes d'un Janus tragique, gardien des passages et des transitions dans un monde sclérosé, où plus rien ne passe, précisément, puisque Lear faillit à son devoir de transmission.

La jeune femme n'est donc pas réduite à la représentation normative d'une héroïne en pleurs. C'est bien elle qui prend les armes et décide de reconquérir le royaume de son père : Shakespeare, tout comme Spenser dans *The Faerie Queene*, par exemple, fait sortir la jeune femme de sa réserve pour reconquérir les terres abandonnées par Lear<sup>29</sup>. Le sexe faible se veut fort, le sexe fort s'affaiblit. En un sens, si l'on suit une symbolique chrétienne, Lear rend la place du fils

<sup>24</sup> *Othello* 4.1.244-45: « If that the earth could teem with woman's tears / Each drop she falls would prove a crocodile ».

<sup>25</sup> Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, (1993), 2001, pp. 191 et 196. Le mythe de Niobé apparaît dans le livre VI des *Métamorphoses* d'Ovide.

<sup>26</sup> Erasmus, *The Praise of Folly*, Londres, George Allen & Unwin, 1915, p. 64: « This must be confessed, truth indeed is seldom palatable to the ears of kings; yet fools have so great a privilege as to have free leave, not only to speak bare truths, but the most bitter ones too; so as the same reproof, which had it come from the mouth of a wise man would have cost him his head, being blurted out by a fool, is not only pardoned, but well taken, and rewarded ».

<sup>27</sup> « O, nuncle, court holy-water in a dry house is better than this rain-water out o' door » (3.2.10-11).

<sup>28</sup> Thomas B. Stroup, « Cordelia and the Fool », *Shakespeare Quarterly*, vol. 12, n°2 (Spring, 1961), pp. 127-132. Voir aussi ce que dit Lear avant de mourir : « And my poor fool is hanged » (5.3.304). Cette allusion prend tout son sens si l'on garde en mémoire que le corps sans vie de Cordélia est aussi celui du Fou.

<sup>29</sup> Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, éd. A. C. Hamilton, Londres, Longman, (1977), 1998, II.x.31 : « And after all an army strong she leau'd, / To war on those, which him had of his realme bereau'd », p. 264. Chez Spenser, l'accent est mis sur le grand âge de « king Leyr », mais il n'est jamais fait mention d'une quelconque folie. Le roi finit par récupérer son royaume et meurt de vieillesse. La fin de Cordélia est également très différente de la version proposée par Shakespeare : emprisonnée par ses sœurs et au comble du désespoir, la jeune femme se suicide en choisissant de se pendre.

prodigue, honteux d'avoir lésé l'un des siens, alors que sa plus jeune fille s'identifie au père qui, dans la Parabole, a le pardon facile<sup>30</sup>.

Quant aux filles aînées de Lear, elles n'ont à l'évidence pas intériorisé les valeurs rattachées au monde féminin, et bousculent les positions relatives au masculin. Goneril rehausse sa beauté naturelle de parures, reprenant ainsi possession de son corps, et ce faisant, attente au lien de son âme avec Dieu<sup>31</sup>. Nouvelle Omphale, elle laisse la quenouille à son mari et s'empare de l'épée<sup>32</sup>. Certes, dans la poésie amoureuse de la Renaissance, on s'adresse parfois à la femme aimée comme à un guerrier<sup>33</sup>. Elle devient alors un « sweet warrior », que l'on courtise. Mais Albany n'exprime jamais son amour pour Goneril. Et cette dernière semble mépriser un homme qu'elle n'a probablement pas choisi<sup>34</sup>.

Shakespeare met donc en scène un couple aux valeurs inversées, où Albany, par contraste avec sa femme, est associé au liquide maternel par excellence. Si, dans *MacBeth*, Lady Macbeth demande à changer son lait en fiel<sup>35</sup>, le fiel d'Albany est déjà transformé en lait, au grand désespoir de son épouse. Le lait est d'ailleurs souvent associé, chez Shakespeare, à une forme de féminité pervertie : dans *Timon d'Athènes*, par exemple, Timon l'associe à la trahison<sup>36</sup>. Dans *Le Roi Lear*, il en va de même puisqu'il caractérise un homme. Goneril, s'adressant à Albany, lui reproche à demi-mots sa douceur de lait dès le premier acte (« milky gentleness » 1.4.337), avant de le blâmer ouvertement de n'être qu'un homme « au foie de lait » qui « tend la joue aux gifles » et « la tête aux outrages » (4.2.51-52) : c'est donc sa virilité même qui est remise en question par son épouse : « Marry, your manhood, mew ! — » dit-elle dédaigneuse (4.2.69)<sup>37</sup>.

<sup>30</sup> Pour la parabole du fils prodigue, voir l'Évangile selon Luc 15:11–32 du Nouveau Testament de la Bible. Pour la parabole appliquée à la tragédie de Shakespeare, voir Susan Snyder, « King Lear and the Prodigal Son », *Shakespeare Quarterly*, vol. 17, n°4 (Autumn 1966), pp. 361-369. Snyder fonde son argumentation sur la question que Cordélia pose à son père : « And wast thou fain, poor father, / To hovel thee with swine and rogues forlorn, / In short and musty straw? » (4.7.38-40).

<sup>31</sup> Christiane Klapish-Zuber, « Masculin/féminin », *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, p. 655-68, et plus spécifiquement p. 666.

<sup>32</sup> « I must change names at home and give the distaff / Into my husband's hands. Ere long you are like to hear— / If you dare venture in your own behalf— / A mistress's command [...] » (4.2.17-20).

<sup>33</sup> Voir par ex. Spenser, *Amoretti*, 57.1 « Sweet warrior! when shall I have peace with you? », ou *Othello*, 2.1. 180.

<sup>34</sup> Voir R. A. Foakes, Introduction, p. 42-43.

<sup>35</sup> « [...] Come to my woman's breast, / And take my milk for gall » (1.5.44-45). A comparer également avec Lear, dont le cœur se vide de tout amour et dont le fiel s'accroît (1.4.261-62).

<sup>36</sup> « [...] Let not the virgin's cheek / Make soft thy trenchant sword: for those milk paps / That through the window-bars bore at men's eyes / Are not within the leaf of pity writ, / But set them down horrible traitors » (4. 3.118-22).

<sup>37</sup> On peut également voir Lear lui-même comme l'incarnation du Christus lactans s'appêtant à donner le sein à sa fille, lorsqu'il exige qu'on « défasse ce bouton », juste avant sa mort. C'est du moins la perception de certains metteurs en scène, à l'instar de Jean-Claude Fall, directeur du Théâtre des Treize Vents (Montpellier). Sur le thème du Christus lactans, voir Jean Wirth, *L'image médiévale : naissance et développement (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Klincksieck, 1989, ainsi que Béatrice Laroche, « Le sang du Christ dans la littérature italienne de la fin du Moyen Âge » dans *Le Pressoir mystique*, actes du colloque de Recloses, éd. Danièle Alexandre Bideu, Paris, Cerf, 1990, pp. 69-78. Je remercie Marie-Christine Munoz de m'avoir communiqué ces références.

La barbe, attribut essentiel de la virilité, est mentionnée à deux reprises au sujet de Gloucester<sup>38</sup>. Ce dernier proteste précisément parce que Regan lui arrache les poils du menton. La didascalie « Regan plucks his beard » (3.7.34) est d'ailleurs redondante, puisqu'elle annonce exactement les paroles de Gloucester, outragé :

By the kind gods, 'tis most ignobly done  
To pluck me by the beard.  
(3.7.35-37)

Tout, ici, met en lumière un acte outrancier, souligné par l'adverbe « ignobly »<sup>39</sup>. Quelques vers plus loin, le vieil homme raconte une fois encore ce que le spectateur voit de ses propres yeux :

[...] Naughty lady,  
These hairs which thou dost ravish from my chin  
Will quicken and accuse thee.  
(3.7.37-39)

A première vue, la réaction du comte peut sembler excessive. Il n'en est rien. Si ce geste est un sacrilège et atteint fortement à la dignité du vieillard, c'est parce qu'à la Renaissance, la barbe est directement associée aux capacités reproductrices des hommes qui la portent, et Gloucester, dès le première scène, s'était vanté précisément de son adultère. Thomas Hill, contemporain de Shakespeare, montre bien l'importance de la barbe comme symbole lié à la reproduction :

The bearde in man [...] beginnith to appeare in the nether jawe [...] through the heate and moysture, carried unto the same, drawn from the genitours: which draw to them especially, the sperme from those places<sup>40</sup>.

La barbe étant alors perçue comme un signe fondamental de la masculinité, vouloir l'arracher revient à opérer une première castration d'ordre symbolique. S'ensuit bientôt une seconde castration du même ordre : Gloucester est énucléé, à l'instar des coupables qui, au Moyen-Âge, commettaient des délits sexuels<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Voir à ce sujet Will Fisher, « The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England », *Renaissance Quarterly*, vol. 54, n°1, (Spring 2001), pp. 155-87. Les barbes sont explicitement mentionnées dans toutes les pièces de Shakespeare, à l'exception de Richard III, Henry VIII, Titus Andronicus et Périclès. La citation de Thomas Hill, qui suit, est mentionnée p. 174.

<sup>39</sup> Voir aussi la réaction de Kent face à Oswald: « Spare my grey beard, you wagtail ? » (2.2.65)

<sup>40</sup> Thomas Hill, *The Contemplation of mankinde, containing a singular discourse of physiognomie*, Londres, 1571, p. 145-46. Le même argument est développé par Marcus Antonius Ulmus, *Physiologia Barbae Humanae*, Rome, 1602, p. 208 (cité par Fisher p. 174). Voir aussi Thomas Hall, *The Loathsomeness of Long Hair*, Londres, 1653: « a decent growth of the beard is a signe of manhood [...] given by God to distinguish the Male from the Female sex » p. 48. John Bulwer tient des propos identiques dans son *Anthropometamorphosis*, Londres, 1654 : « the beard is the sign of man [...] by which he appears a man », p. 208.

<sup>41</sup> Voir à ce sujet Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 115 : « Voir en face est interdit. [...] L'homme qui a vu la scène primitive (qui a été la femme et l'homme, qui a été le sexe de l'homme dans le sexe de la femme), Tirésias, est aveugle. [...] Celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le 'Médusant', est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première

Bien que cette énucléation soit montrée au spectateur, suscitant pitié, révolusion et horreur, il apparaît que l'esthétique du *Roi Lear* est sans nul doute une esthétique de l'obscène<sup>42</sup>. Les relations sexuelles perverses des personnages sont bien au cœur des enjeux tragiques mais restent dissimulées au public. Les mots sont là pour les évoquer et faire surgir des représentations diabolisées du sexe féminin. La femme apparaît en effet comme le diable en personne: Albany voit ainsi son épouse tel un démon (« fiend »)<sup>43</sup> protégé par son corps de femme : « A woman's shape doth shield thee » (4.2.68), affirme-t-il. Le monde infernal, dans *Le Roi Lear*, est à bien des égards un lieu d'expression d'images corporelles et sexuelles inquiétantes, dans la droite lignée des conceptions médiévales de l'univers diabolique.

Si Goneril est ainsi par trois fois associée au serpent, dont la symbolique chrétienne est très forte, son pendant masculin n'est autre qu'Edmond, « a most toad-spotted traitor » (5.3.136). L'image du crapaud associée à celle du bâtard n'est sans doute pas innocente. D'une part, les tâches recouvrant son corps sont censées être venimeuses. D'autre part, si l'on se réfère au bestiaire médiéval, le crapaud est un animal infernal et représente l'emblème satanique du désir<sup>44</sup>.

L'amour, dans *Le Roi Lear*, est impur, et se confond avec la luxure dès le tout premier acte : « Do you smell a fault ? » (1.1.15) demande Gloucester, cynique et goguenard, pour évoquer son écart de conduite menant à la gestation du bâtard. La plaisanterie, très crue, devait alors concourir à un portrait peu flatteur de Gloucester dans l'esprit du public, « fault » étant l'un des termes argotiques prisés par Shakespeare et ses contemporains pour désigner le sexe féminin<sup>45</sup>. À l'instar du spectateur, Kent perçoit parfaitement le sous-entendu lubrique. Les premiers échanges de la tragédie laissent donc déjà entrevoir l'univers de Lear : un monde dominé par les instincts animaux, au sein duquel l'amour est voué au mépris.

Les cent chevaliers qui suivent le roi incarnent cet univers luxurieux, si l'on se réfère aux dires de Goneril et de Regan. Dans leur bouche, le terme qui revient sans cesse pour évoquer leur comportement tumultueux est celui de « riots ». Or, la définition première du mot renvoie elle aussi à la débauche<sup>46</sup>, et les contemporains de Shakespeare l'utilisent également dans ce sens.

Si Lear, contrairement à Gloucester, n'a probablement pas commis l'irréparable, il a pourtant engendré des monstres, au sens donné par le

forme de la statuaire ». Et p. 141 : « Le castré, par condensation, c'est l'aveugle. Homère, Tirésias, Œdipe. Celui qui a été fasciné, celui qui a vu en face perd ses yeux ».

<sup>42</sup> Ce mot, emprunté du latin *obscenus*, a d'abord signifié « de mauvais augure, sinistre », puis a ensuite été compris comme « ce qui ne doit pas être montré sur scène ». Si nous gardons à l'esprit que le préfixe « ob » a pour premier sens « devant », alors nous pouvons mieux comprendre que ce qui est dit *obscenus* ne concerne pas ce qui se trouve sur la scène, bien en vue, mais plutôt ce qui est devant la scène, à l'abri des regards.

<sup>43</sup> « See thyself, devil : / Proper deformity shows not in the fiend / So horrid as in woman » (4.2.62).

<sup>44</sup> Cf. *Othello*, 4.2.62-63 (« Or keep it as a cistern for foul toads / To knot and gender in! [...] »), ou encore *Troilus and Cressida*, 2.3.158-59 (« I do hate a proud man, as I do the engend'ring of toads »).

<sup>45</sup> John H. Astington, « "Fault" in Shakespeare », *Shakespeare Quarterly*, vol. 36, n°3 (Autumn, 1985), pp. 330-34 (sur *Le Roi Lear*, voir pp. 33-34).

<sup>46</sup> Voir par exemple l'usage qu'en fait Richard Brathwait, *A Strappado for the Divell* (1615), « To the Lands-lord wheresoever » : « Must he (I say) for all his lifes disquiet, / Maintaine thy whoredome and excessiue riot, / Must he support thee in thy vaine delights » (182-4).

lexicographe Randle Cotgrave : « A monster; a deformed creature; a thing thats fashioned, or bred contrarie to nature »<sup>47</sup>.

Goneril et Regan apparaissent tels des centaures – traditionnellement perçus comme entités masculines – lascifs et cruels, sans pitié pour leur père (4.6.121-24)<sup>48</sup>. La description de leurs parties basses, assimilées à l'obscurité de l'Enfer, reflètent la profonde angoisse des personnages à l'égard des rapports amoureux. Le sexe est générateur de ténèbres. Edgar, sous les traits de Tom de Bedlam, s'invente un passé de vices et de luxures, où il « faisait l'acte des ténèbres » (3.4.85) avec sa maîtresse. Cette angoisse liée à l'acte sexuel resurgit dans des termes très proches lorsqu'il mentionne la bâtardise d'Edmond :

The dark and vicious place where thee he got  
Cost him his eyes.  
(5.3.165)

Et si l'on garde en mémoire le fait que le rôle des jeunes femmes était incarné par des « boy actors », la duplicité de ces personnages, à mi chemin entre la femme et l'homme, l'humain et le monstre, ressort encore davantage. Une remarque somme toute assez similaire pourrait être faite au sujet de Gloucester, lorsque Lear s'exclame : « Ha ! Goneril with a white beard ? » (4.6.96). Par ces simples paroles, comiques au premier abord, Lear façonne en réalité l'image difforme d'un corps sanglant ni complètement masculin, ni complètement féminin, rappelant les monstres hybrides de la mythologie. Alors, une fois de plus, le grotesque se mêle à l'horreur.

« Fathers, from hence trust not your daughters' minds / By what you see them act » (1.1.168-69) : tel était le conseil donné par Brabantio, le père de Desdémone, qui, dans *Othello*, prouvait ainsi son aveuglement à l'égard du comportement irréprochable de sa fille. Ironiquement, pareille recommandation aurait gagnée à être suivie par le roi Lear, *senex* tragique séduit, au sens étymologique terme, par les flatteries de ses aînées. Devenu enfin lucide sur les revendications de ses enfants, il n'a de cesse de renverser les dernières représentations normatives qu'il se faisait de la société, et ce jusqu'à la fin : c'est en piéta inversée qu'il pleure la mort de Cordélia<sup>49</sup>. Les lamentations d'ordinaire féminines proviennent, cette fois, de la bouche d'un homme, géniteur de centaures.

On a déjà dit à quel point l'image des ces monstres sous-tendait la vision globale de la pièce, et ceci même lorsque Cordélia, à l'acte 4, exige que cent hommes fouillent chaque arpent de terrain pour ramener son père : « a century send forth » (4.4.6), ordonne-t-elle. Souvenons-nous qu'elle vient tout juste de le décrire couronné de simples. Le terme « century » peut alors non seulement faire

<sup>47</sup> Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues* (Londres, 1611), facs., éd. William S. Woods, Columbia, The University of South Carolina Press, 1950.

<sup>48</sup> Voir à ce sujet Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993 (2001), p. 194: « Ovid was the *locus classicus* for centaurs. Their 'duplex natura' (*Metamorphoses*, xii.503) was the perfect image for humankind's double nature as both beasts and rational creatures; as 'semihomines' (xii.536) and 'biformis' (ix. 121), they are arrested in a perpetual state of semi-metamorphosis, an emblem of the process which is Ovid's theme. All this also makes them an ideal emblem in *King Lear*, Shakespeare's fullest exploration of dual nature, of humanity's approximation to the bestial ».

<sup>49</sup> Katharine Goodland, *Female Mourning in Medieval and Renaissance drama. From the raising of Lazarus to King Lear*, Ashgate Publishing, 2006. Voir plus précisément le chap. 8 : « Inverting the Pietà in Shakespeare's *King Lear* », pp. 201-20.

songer aux mauvais Centaures qui, d'après Boccace, étaient une centaine, mais aussi à Chiron qui, selon les mythographes de l'époque, aurait donné son nom à la centaurée (« centauray », en anglais), cette herbe aux vertus médicinales<sup>50</sup>. Cordélia-Chiron renverse donc, elle aussi, jusqu'au bout, la représentation monstrueuse de ses propres sœurs : centaure, elle se revendique, mais centaure inversé, sans luxure ni cruauté. Faisant sienne la prudence, l'une des quatre vertus cardinales<sup>51</sup>.

Et d'ailleurs, le tricéphale humain investi par les visages de Kent, d'Edgar et d'Albany évoque, iconographiquement parlant, une allégorie de la Prudence (que l'on représentait, à la Renaissance, par trois têtes masculines du même âge). Mais Lear est n'est pas capable de la déchiffrer assez vite et s'enfonce dans les ténèbres de sa propre mort. Dans un tel univers, où l'amour n'est que faux-semblants, ce sont les fous qui détiennent l'accès au sens. Dans cette optique, la disparition précoce de celui de Lear ne laisse guère de place à l'espoir d'une humanité meilleure... Et pourtant. Si l'univers du *Roi Lear* nous laisse entrevoir un monde en ruines (« ruined piece of nature »), alors, le paradoxe ultime serait de dire que tout reste possible. Et c'est sur ce paradoxe que je fais mienne cette conclusion : des vestiges émergent parfois les plus beaux, les plus nobles sentiments. « And ruin'd love, when it is built anew, / Grows fairer than at first, more strong, far greater » : les vers du sonnet 119 pourraient-ils donner un sens à l'univers tragique du royaume de Lear ? Nous montreraient-ils la voie d'un monde meilleur, surgi des ruines de l'existence ?

Sophie Alatorre, MCF, LERMA – Université de Provence.

---

<sup>50</sup> Natale Conti, *Natale Conti's Mythologiae*, vol. 2, éds. John Mulryan et Steven Brown, Tempe, ACMRS, 2006, p. 611 : « But Achaeus and Erasistratus insist that Chiron never died from that wound; for after the herb "centauray" or *centaureum* was applied to the wound, he was supposedly cured. This same herb later took the name of the Centaur himself, since he was the one who was supposed to have figured out how to use it ».

<sup>51</sup> Avec la force, la tempérance et la justice. Les vertus théologiques étaient la foi, l'espérance et la charité.