



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



## Pourquoi Néron pêchait au lac des ténèbres

Yves PEYRÉ (IRCL – Montpellier)

Sous l'apparence de « poor Tom », Edgar s'exclame, de façon, semble-t-il, incohérente : « Frateretto calls me, and tells me Nero is an angler in the lake of darkness » (3.6.6-7). À défaut d'explication, les annotations des diverses éditions de la pièce proposent trois sources possibles, qui s'ajoutent au texte de Harsnett d'où vient Frateretto. Une référence à *Gargantua*<sup>1</sup>, où Néron joue de la viole et Trajan pêche des grenouilles semble trop lointaine pour être crédible. Une référence à Chaucer<sup>2</sup>, qui, après Suétone, rapporte que Néron pêchait dans le Tibre « avec un filet doré, retenu par des cordes tressées de pourpre et d'écarlate<sup>3</sup> » n'est guère plus convaincante, car pêcher au filet n'est pas pêcher à la ligne, pas plus que le Tibre n'est le lac des ténèbres. Une troisième piste, plus prometteuse, est ouverte par Edith Sitwell<sup>4</sup>, qui évoque le texte de Pausanias sur le lac Alcyonien<sup>5</sup>. Il s'agit, dit Pausanias, d'un lac par le fond duquel on accède aux Enfers. Nul n'en connaît la profondeur, car même Néron ne parvint pas à le sonder. Selon Edith Sitwell, le lac Alcyonien devient, dans *King Lear*, une image des gouffres insondables de la nature humaine. Il reste cependant que la canne à pêche s'est substituée à la sonde. Dans l'imaginaire Shakespearien, pêcher dans un lac, ou dans une mare, évoque une transgression sexuelle, comme en témoigne, entre autres textes, *The Winter's Tale*, où l'adultère, selon Leontes, consiste à pêcher à la ligne dans la mare du voisin (1.2.196)<sup>6</sup>. Sexualisé, « the lake of darkness », entrée des Enfers, anticipe l'évocation du corps féminin, où, selon Lear, le bas appartient au démon : « there's hell, there's darkness » (4.6.124). Si dans l'image du lac Alcyonien se confondent alors l'entrée des enfers et le sexe de la femme, le violent dégoût qu'exprime Lear envers la sexualité peut répondre à l'image de la pêche de Néron, qui réunit deux sortes de transgressions,

<sup>1</sup> Upton, *Critical Observations on Shakespeare*, 1746, repris par Horace Howard Furness, *New Variorum Edition*, J. B. Lippincott & Co., 1880 ; New York, Dover, 1963, p. 205.

<sup>2</sup> Chaucer, *Monk's Tale*, 485-86. Suggestion de F. E. Budd, « Shakespeare, Chaucer, and Harsnett », *Review of English Studies* 11, 1935, p. 421-29.

<sup>3</sup> Suétone, *Vie des douze Césars*, « Vie de Néron », 30.

<sup>4</sup> Edith Sitwell, « Nero is an Angler », *T.L.S.*, February 2, 1946, p. 55.

<sup>5</sup> Pausanias, 2, 37, 5.

<sup>6</sup> La pêche à la ligne est aussi sexualisée dans *Antony and Cleopatra*, 2.5.10-23.

l'une relevant de la connaissance (sonder un lac sans fond), l'autre relevant de la sexualité (la relation incestueuse de Néron avec sa mère Agrippine<sup>7</sup>) ; selon une tradition dont Chaucer se fait l'écho, l'inceste, pour Néron, trouve son aboutissement ultime dans le désir d'ouvrir le cadavre de sa mère pour connaître visuellement, après l'avoir connue sexuellement, la matrice d'où il est issu — « to biholde / Wher he conceyved was » (*The Monk's Tale*, 485-86). C'est une dissection devant laquelle Hamlet recule avant d'affronter sa mère : « Let not ever / The soul of Nero enter this firm bosom. / Let me be cruel, not unnatural » (3.2.382-84), mais que Lear envisage envers Regan : « Let them anatomize Regan ; see what breeds about her heart » (3.6.73-74), afin de voir ce que son cœur « engendre ».

Bien que l'approche mythologique réponde à une méthodologie différente, elle peut s'articuler avec les lectures de *King Lear*<sup>8</sup> qui placent l'inceste au cœur de la pièce. Parmi les rôles que Néron aimait à jouer au théâtre figure celui d'Œdipe, dont le mythe est présent dans *King Lear*, de manière diffuse, sous forme de fragments éparpillés. L'arrachement des yeux de Gloucester ne serait sans doute pas, à lui seul, suffisant pour évoquer Œdipe, s'il ne s'intégrait pas dans un système comprenant une allusion au « sage de Thèbes » (3.4.153)<sup>9</sup>, des références à la divinité d'Apollon, un appel insistant à la stérilité des femmes et du pays (1.4.267-73, 3.2.7-9), qui évoque le fléau frappant Thèbes (Sénèque, *Œdipus*, 37-51 ; 145-59), et la scène où Gloucester demande à Edgar, comme Œdipe l'avait fait à Antigone, de le conduire au bord d'une falaise (Sénèque, *Phoenissae*, 114-16) ; si bien que la fonction d'Antigone se répartit, dans *King Lear*, entre Edgar guidant Gloucester et Cordelia soignant Lear ; pris dans ce contexte, le duel des frères ennemis, Edgar et Edmund, évoque le combat d'Étéocle et Polynice. Pourtant, bien qu'elles semblent esquisser un système, ces résurgences demeurent dispersées et fragmentaires. C'est d'une part que Néron, comme Œdipe, ne fournissent au mieux, par rapport à la relation entre père et fille, que les fragments d'un miroir inversé ; c'est peut-être d'autre part que la relation de type incestueux n'est qu'un élément d'une problématique plus vaste, qui dépasse de loin les liens personnels et familiaux parce qu'elle engage, au delà de la thématique, l'esthétique même de la tragédie.

Il convient donc de retourner au début de la pièce, au moment où se déclenche la folie de Lear, lorsqu'il répudie Cordelia. Kent tente de s'interposer, de calmer la colère du roi, qui lui répond : « The bow is bent and drawn ; make from the shaft » (1.1.144). Le travail de Pierre Sauzeau sur l'archer, le roi, et la folie<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Tacite, *Annales*, 14, 2, 1 ; Suétone, *Vie de Néron*, 28. Voir Jean MacIntyre, « Shakespeare's *King Lear*, 3.6.8 », *Explicator*, 21, n° 3 (1962), p. 24 ; S. Musgrove, « Thieves' Cant in *King Lear* », *English Studies* 62, 1981, pp. 5-13.

<sup>8</sup> Lynda Boose, « The Father and the Bride in Shakespeare », *PMLA* 97, 1982, pp. 325-47 ; Coppélia Kahn, « The Absent Mother in *King Lear* », in *Rewriting the Renaissance : The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, éd. Margaret W. Ferguson et Nancy J. Vickers, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 33-49.

<sup>9</sup> John P. Cutts, « Lear's Learned Theban », *Shakespeare Quarterly* 14, 1963, p. 477-81 et Catherine A. Hebert, « Shakespeare's *King Lear*, 3.4.161 », *Explicator* 34, 1975-76, item 72, identifient à Œdipe le sage de Thèbes (« learned Theban, 3.4.155). Robert F. Fleissner y voit aussi une allusion au mythe d'Œdipe, mais par l'intermédiaire de Tirésias : « Lear's "Learned Theban" and "Justice[r]" : A Resonance of Tiresias », *Shakespeare Yearbook* 2, 1991, pp. 182-86. D'autres parallèles avec le mythe d'Œdipe sont soulignés par Norman T. Pratt, « From Œdipus to Lear », *Classical Journal* 61, 1965-66, pp. 49-57 (repris dans *Seneca's Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983) et par Leo Salinger, « Romance in *King Lear* », *English* 27, 1978, pp. 5-21.

<sup>10</sup> Pierre Sauzeau, « L'archer, le roi, la folie de Cambyse à Guillaume Tell », *Gaia, Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque* 11, 2007, pp. 175-92.

permet de comprendre qu'il ne s'agit pas là d'une banale métaphore mais d'une résurgence mythique. L'archer fou tuant ses propres enfants, c'est Athamas qui, croyant traquer un cerf, « cloue sur place son jeune fils d'une flèche infanticide »<sup>11</sup>, avant d'aller vivre parmi les animaux sauvages, en marge de la civilisation, « a comrade with the wolf and owl », comme dit Lear (2.2.399). C'est aussi l'Héraklès d'Euripide qui, pris de folie, perce d'une flèche le foie d'un de ses fils<sup>12</sup>. Shakespeare reçoit le mythe de Sénèque, dont l'Hercule furieux décoche une flèche au premier de ses fils, dont il transperce le cou<sup>13</sup>. La même folie infanticide surgit en Lear, qui, malgré les objurgations de Kent, apprête, métaphoriquement, sa flèche, et se place ainsi dans la position de l'Hercule furieux tels que le représentent le théâtre d'Euripide et de Sénèque, ou l'*Ercole saetta i figli* peint par Canova (1799, Bassano del Grappa, Museo Civico). Lear ordonne alors à Kent de disparaître : « Out of my sight » (1.1.158), ce qui lui attire une réplique éclairante : « See better, Lear ; and let me still remain / The true blank of thine eye » (1.1.159-60). En repliant l'image de la cible visée par l'archer (« blank ») sur l'évocation de la lucidité (« blank of thine eye »), Kent articule le mythe de l'archer infanticide avec celui de l'aveuglement. En même temps, il renvoie, symboliquement, dans l'œil même du roi la flèche dont Lear menaçait Cordelia, suggérant ainsi une boucle d'auto-destruction.

Cet effet rétroactif, ou ce retour à l'origine, est amorcé dès le moment où Lear évoque « The barbarous Scythian, / Or he that makes his generation messes / To gorge his appetite » (1.1.117-19). Le Scythe, pour les auteurs élisabéthains, représente communément le barbare inhumain ; plus précisément, William Alexander évoque, dans une pièce contemporaine de *King Lear*, des bergers scythes contraignant des parents à ingurgiter leurs propres enfants : « They with the Infants flesh, the Parents fed, / Who ... / Did in their bowels bury whom they bred »<sup>14</sup>. Implicite dans la référence au Scythe barbare, l'acte de cannibalisme parental est explicité dans le vers suivant, « He that makes his generation messes ». Il s'agit du dieu Cronos, qui, dès leur naissance, dévorait ses rejetons. Dans son interprétation du mythe (*Saturne dévorant son fils*, 1636, Madrid, Musée du Prado), Rubens peint Cronos replié sur lui-même, les épaules arrondies et la tête penchée en avant, de manière à suggérer la voracité, mais aussi la circularité que constitue l'ingestion du bébé, c'est-à-dire le retour en soi de ce qui est issu de soi. La reprise du mythe par Jeremy Caniglia (*Saturne dévorant ses enfants*, 2003, collection particulière) en explicite un des aspects en complétant la circularité ébauchée par Rubens par un arrondissement des bras qui suggère le berceau d'un ventre maternel, de manière à assimiler le cannibalisme paternel à une grossesse inversée. Tout se passe comme si Caniglia superposait les deux premières générations de la *Théogonie* d'Hésiode, Cronos avec Ouranos. Alors que, dans la deuxième génération, Cronos engloutit lui-même les enfants qu'il produit, dans la première, Ouranos (Ciel), enfanté par Gaia (Terre), refoule dans le ventre de Gaia les enfants qu'elle conçoit de lui, selon une circularité dont Jean-Pierre Vernant a montré qu'en bloquant la lignée, elle empêche la séparation et la succession des générations et bride le déroulement historique<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Nonnos de Panopolis, *Dionysiaques*, X, 20 ; 57-58, cité par Pierre Sauzeau, « L'archer, le roi, la folie », pp. 177-78.

<sup>12</sup> Pierre Sauzeau, « L'archer, le roi, la folie », p. 178.

<sup>13</sup> Sénèque, *Hercules furens*, 991-94.

<sup>14</sup> William Alexander, *Croesus* (1604), 4.2.157-59.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Vernant, « Un, deux, trois : Éros », *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 153-71 ; « Théogonie et mythes de souveraineté en Grèce ancienne »,

De même que Néron ou Œdipe reviennent à la matrice d'où ils sont issus, les enfants d'Oùranos sont renvoyés dans les entrailles d'où ils sortent, et ceux de Cronos ingérés par celui qui les a engendrés. Ce retour à l'origine, que Rubens et Caniglia perçoivent comme une circularité, Lear finit par l'éprouver comme « a wheel of fire » (4.7.46-47). Le système métaphorique de la pièce présente cet enfermement circulaire comme le repliement sous un manteau. La répudiation consiste à déplier le manteau, « dismantle so many folds of favour » (1.1.218-19). Cordelia, qui veut briser cet emprisonnement pour déplier le temps, reprend au vol la métaphore : « Time shall unfold what plighted / pleated cunning hides (1.1.282). Espoir démenti lorsque il faut reconnaître, au dernier acte, que « The wheel is come full circle » (5.3.172).

Le cannibalisme parental peut être considéré, dans *King Lear*, comme la métaphore (ou le fantôme) d'un processus d'indifférenciation<sup>16</sup>. Le père ingérant ses enfants, comme celui qui les renferme dans le sein maternel, crée une consanguinité, une indistinction, qui ne permet ni l'autonomie de l'individu, ni la progression temporelle. En quelque sorte, Lear réunit en lui-même les figures du père, de la mère, et de l'enfant au moment où il prétend transmettre son pouvoir tout en conservant « The name and all th'addition of a king » (1.1.137), dans une tentative de superposition de l'unité et de la division, qui est également une confusion de la régression et de la progression du temps. Cette chimère endogamique entraîne l'éclatement, la dispersion et le brouillage que mettent en scène les actes suivants.

À partir de la scène de répudiation se répand en effet un brouillage des distinctions temporelles<sup>17</sup>, générationnelles et sexuelles. Ainsi, c'est Cordelia, qui selon Lear est définie par les images de pères dévorateurs (le Scythe et Cronos) ; la figure du père cannibale est projetée sur elle, de manière à constituer avec Lear lui-même un enfermement en miroir. L'opération est renouvelée lorsque le roi s'apprête à servir à Regan et à Goneril le festin cannibale de Térée<sup>18</sup>, ou lorsqu'il s'indigne de l'ingratitude filiale : « Is it not as this mouth should tear this hand / for lifting food to't ? » (3.4.15-16), confondant le père et la fille dans un même corps, qui s'auto-dévorerait.

Une nouvelle forme d'indifférenciation vient au jour lorsque Lear sent monter la « matrice » en lui, « how this mother swells up toward my heart » (2.2.246). En même temps, si la fille devient père, le père devient l'enfant : Gloucester et le roi Lear sont deux images parallèles de « child-changed father » (4.7.17). L'ambiguïté de l'expression (père transformé en enfant et transformé par son enfant) évoque une circularité contraire à la progression naturelle. Le brouillage générationnel est aussi, ailleurs, une caractéristique de l'inceste, tel qu'il s'exprime dans *Pericles*, où Antiochus est « father, son, and husband mild » (1.1.111), tandis que sa fille est « mother, wife, and yet his child » (1.1.112), ou tel que le perçoit Œdipe, qui, chez Sénèque, se dit « frère de ses enfants et père de ses frères » (*Phoenissae*, 135).

---

in *Dictionnaire des mythologies*, éd. Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981, vol. 2, pp. 491-95.

<sup>16</sup> Jane Smiley en a imaginé une version dans sa réécriture de la pièce, *A Thousand Acres*, New York, Ballantine Books, 1991. Voir Marina Leslie, « Incest, Incorporation, and *King Lear* in Jane Smiley's *A Thousand Acres* », *College English* 60, 1998, pp. 31-50.

<sup>17</sup> Sur la façon dont *King Lear* replie « the now, the here, through which all future plunges to the past » (selon la formule de Joyce) sur « l'ici et le maintenant par lesquels le passé plonge dans l'avenir », voir Yves Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris, CNRS Éditions, 1996, pp. 252-55.

<sup>18</sup> Voir Yves Peyré, *La Voix des mythes*, p. 223.

Cette circularité générationnelle s'accompagne d'un brouillage sexuel<sup>19</sup> ; vêtues en guerrier au cours des scènes de campagne militaire, les filles de Lear sont théâtralement masculinisées. Goneril a pris l'épée de son mari et lui a laissé la quenouille (4.2.17-18) ; Gloucester ressemble à « Goneril, with a white beard » (4.6.96). Surtout, Goneril et Regan sont pourvues d'excroissances agressives venant fouiller les chairs de leur victime, défenses de sanglier (3.7.57), bec de pélican (3.4.74). En dénonçant le comportement « contre nature » de Goneril — « she hath tied // Sharp-tooth'd unkindness, like a vulture, here » (2.2.323-24) — Lear se place dans la position de Tityus, dont le foie toujours renaissant était dévoré par un vautour (parfois deux). Il s'agit là d'une blessure féminisante, comme le suggère la plaie du supplicé tel que le représente le Titien (*Tityus*, 1549, Madrid, Musée du Prado) ; il s'agit aussi, comme le rappelle le tableau de Ribera (*Tityus*, 1632, Madrid, Musée du Prado), d'une dévoration par extraction, qui a pour effet d'inverser la dévoration par ingestion qui était celle de Cronos. L'allusion à Tityus répond ainsi à l'image centrale d'extraction, dans *King Lear*, l'énucléation de Gloucester, qui n'est que la démétaphorisation de l'aveuglement de Lear. Les jeux linguistiques du texte suggèrent une image de castration. Comme l'a montré Peter L. Rudnytsky, quand Edgar évoque son père « with his bleeding rings, / Their precious stones new lost » (5.3.188-89), à la métaphore de la pierre précieuse sertie dans une bague s'ajoute le double sens de « stone » et de « ring », qui a pour effet d'arracher les attributs masculins (« stones ») pour laisser à la place des sexes féminins (« rings »)<sup>20</sup>.

Dans la *Théogonie* d'Hésiode, le retour des rejetons dans le ventre maternel où le père les enfouit prend fin lorsque Cronos émascule Ouranos. Mais une tradition mythographique répandue au Moyen Age et à la Renaissance confond Ouranos et Cronos en Saturne qui, comme Cronos, dévore ses enfants, avant d'être émasculé par Zeus comme Ouranos l'a été par Cronos. C'est une condensation mythique que représente un bois gravé illustrant une édition de la *Généalogie des dieux* de Boccace<sup>21</sup>. On y voit Cronos et Ouranos fusionnés en Saturne, qui dévore son enfant tout en étant châtré par lui. De même qu'ailleurs l'arrachement des yeux accompagne la clairvoyance<sup>22</sup>, cette castration libère la reproduction en déliant le repliement originel ; elle dénoue ainsi le temps, qui d'éternel retour devient linéaire et historique ; et du sexe tranché d'Ouranos-Cronos-Saturne naît Aphrodite. Selon Hans Blumenberg, c'est la beauté issue de la terreur<sup>23</sup> ; selon Jean-Pierre Vernant, c'est la naissance du désir<sup>24</sup> ; c'est en même temps l'émergence de la conscience de soi, qui ouvre la voie au dédoublement de la représentation.

<sup>19</sup> Voir, dans ce même volume, Sophie Alatorre, « *Le Roi Lear* ou la tragédie de la subversion », et Frédéric Delord, « 'O, the difference of man and man!' ».

<sup>20</sup> Peter L. Rudnytsky, « The Darke and Vicious Place : the Dread of the Vagina in *King Lear* », *Modern Philology* 96, 1999, pp. 291-311 ; voir aussi David Willbern, « Shakespeare's Nothing » in *Representing Shakespeare, New Psychoanalytic Essays*, éd. Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 244-63, p. 253.

<sup>21</sup> *Bocace de la genealogie des dieux*, Paris, P. Le Noir, 1531, sig. a i v°.

<sup>22</sup> C'est ce que dit déjà le mythe d'Œdipe, à qui il faut « au prix de ses yeux payer la clairvoyance » (Jean-Pierre Vernant, « 'Œdipe' sans complexe », in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1973, p. 75-98).

<sup>23</sup> Voir Jean-Claude Monod, « Le mythe, de la terreur à l'esthétisation : Remarques sur le travail du mythe selon Hans Blumenberg », *Mythe et littérature*, éd. Sylvie Parizet, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Lucie éditions, 2008, pp. 161-78.

<sup>24</sup> Jean-Pierre Vernant, « 'Œdipe' sans complexe », p. 86 ; « Un, deux, trois : Éros », p. 155.

Car l'émergence dans *King Lear* des mythes de cannibalisme parental et de castration des pères est liée à la question de la représentation, comme à celle du mythe. La métaphore des « bleeding rings, / Their precious stones new lost » le dit bien, en situant l'aveuglement et la castration au cœur d'une problématique articulant la blessure et le bijou, l'or et l'horreur. Comme enchâssée dans la chair de Lear, Goneril est métamorphosée en « embossed carbuncle » (2.2.413), où se rejoignent la boursouffure du furoncle et le relief de l'escarboucle, l'écœurement et la beauté. La pièce met en scène un va-et-vient constant entre la métaphorisation et la démétaphorisation, aussi bien qu'entre la représentation et la représentation représentée. L'adresse œdipienne du roi Lear à ses propres yeux, « Old fond eyes, [...], I'll pluck ye out » (1.4.293-94) anticipe la pique de Gloucester : « I would not see thy cruel nails / Pluck out his poor old eyes » (3.7.56-57), qui elle-même suscite la scène d'arrachement des yeux. Inversement, l'irrésistible tentation du saut dans l'abîme, dans « the lake of darkness », est contrée par le sentiment de vertige que produit une peinture verbale, une représentation imaginaire, avec pour seule profondeur l'horizontalité du plateau théâtral. La pièce, comme le mythe, met en tension l'effroi et la beauté, l'horreur et l'esthétisation de cette horreur. C'est pourquoi Edmund incite Edgar à fuir la rage (imaginaire) de Gloucester en évoquant de façon mêlée « the image and horror of it » (1.2.173) ; il ouvre un cadre qu'il appartient à Edgar de refermer au dernier acte en proposant à Kent, qui croit voir « the promised end », une interprétation par le dédoublement de la représentation : « Or image of that horror » (5.3.262) ; il dissocie ainsi ce qu'Edgar avait confondu. « On peut vaincre la terreur par l'image de la terreur » : cette remarque de Caravage, citée par Pascal Quignard<sup>25</sup>, peut éclairer, au delà de *King Lear*, le tableau de Goya, *Saturne dévorant un de ses fils* (env. 1821-23, Madrid, Musée du Prado). Une source unique de lumière transforme la chair déchiquetée et les traînées de sang en reflets d'or et de rubis tout en composant un contraste brutal avec les profondes ténèbres d'où semble surgir la créature dévorante, dont les yeux exorbités sont troués par la nuit. L'enfant dévoré est absorbé par une bouche d'ombre, ouverture de l'enfer, par où il retourne aux mêmes ténèbres d'où il est sorti. Ces ténèbres qui enfantent et engloutissent, imaginons qu'il s'agit de la variation selon Goya non seulement de « he that makes his generation messes », mais de ce qu'Edith Sitwell nomme « l'abîme sans fond de la nature humaine » ; elles sont constitutives du mythe ou de l'œuvre d'art, qui nous les rendent présentes tout en les éloignant de nous par le fait même de les représenter ou en rendant « vile things precious » (3.2.71). Si les ténèbres de Goya constituaient une nouvelle version du lac Alcyonien, ce gouffre qui terrifie et qui fascine, elles nous diraient aussi pourquoi, dans *King Lear*, Néron pêchait au lac des ténèbres.

Yves Peyré, Professeur Émérite, IRCL – Montpellier III.

<sup>25</sup> Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996 (1994), p. 118.