

DU MÊME AUTEUR
chez le même éditeur

La Lamentable Tragédie de Titus Andronicus

La Vie et la Mort du roi Richard II

La Tempête

Le Songe d'une nuit d'été

(traduit avec Françoise Morvan)

Troïlus et Cressida

La Tragédie d'Othello, le Maure de Venise

WILLIAM SHAKESPEARE

La Vie de Timon d'Athènes

Traduit de l'anglais par

André Markowicz

avec la collaboration de

George Hugo Tucker

Préface

Margaret Jones-Davies

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Titre original
The Life of Timon of Athens

© 2005, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-122-4

*Cette traduction a été créée à la Comédie de Reims – CDN
de Champagne-Ardenne, le 24 février 2005 dans une mise
en scène de Victor Gauthier-Martin.*

Avec :

Alban Aumard
Clémence Barbier
Marion Bottollier
Gaëlle Hausermann
Sara Louis
David Martins
Régis Royer
Pascal Sangla
Alexandre Steiger
Julia Vedit

Et à l'écran, filmés par Alain Guillon :

Dominique Valadié et Philippe Bianco

Et la voix de :

Jean Paul Roussillon

Scénographe : Yves Collet, avec la collaboration de Michel Bruguière

Lumières : Pierre Leblanc

Chorégraphe : Marion Lévy

Musique : Dayan Korolic

Vidéo : Quentin Descourtis

Costumes : Angela Seraline, assistée de Félicie Valcher

Avec la participation amicale de Matthieu Baranger à l'assistanat à
la mise en scène

Production déléguée : la Comédie de Reims – Centre dramatique national de Champagne-Ardenne
Coproduction : la Comédie de Caen – Centre dramatique national de Normandie et la Compagnie
Le Théâtre du Troisième Œil
Coréalisation : Théâtre de l'Aquarium
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

PRÉFACE

LA CITÉ DES PARADOXES

Le monde ne va pas bien. Il s'use. Aristote l'avait cru éternel. Mais le roi Lear avait constaté le vieillissement du ciel, déserté par la grâce. La pensée se fait cynique. En 1513, Machiavel n'a-t-il pas osé écrire dans le dix-septième chapitre du *Prince* que « les hommes hésitent moins à nuire à un homme qui se fait aimer qu'à un autre qui se fait redouter¹ ». Pour illustrer cette certitude, le Florentin donne l'exemple d'un prince, un double de Timon qui s'assure de l'amitié de ses concitoyens en les comblant de bienfaits et qui se voit trahi par eux au premier revers de fortune. Par cet exemple il justifie qu'un homme de pouvoir a intérêt à être redouté, au point d'être injuste et cruel envers un individu si le bien général l'exige. Dans un contexte d'hostilité à Machiavel, Shakespeare se sert du même *exemplum* pour tenter de dire l'inverse. Sur la question de la valeur à donner à l'individu dans la cité, il a lu l'essai de Montaigne, *De l'utile et de l'honnête* où est défendue la cause privée contre le bien public. Pour écrire *Timon d'Athènes* il s'inspire d'un autre essai du même auteur, *Des plus excellents hommes*, où l'homme,

Par commodité, les références de la préface se rapportent à l'édition anglaise de J. Jowett, *Timon of Athens*, Oxford University Press, 2004, alors que la traduction se base sur le Folio qui ne tient pas compte de la division en scènes et actes. (N.D.L.R.)

1. Machiavel, *Le Prince*, Edmond Barincou éd., Machiavel, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, chapitre xvii, p. 339.

loin d'être un objet haïssable, est montré dans sa grandeur, où Alcibiade, l'ami de Timon, est mentionné à côté d'Epaminondas, « excellens » parce qu'il respectait chaque individu, épargnait les prisonniers. En écrivant *Timon d'Athènes* en 1606, puis *Coriolan* l'année suivante, Shakespeare construit la cité sur sa scène. Il analyse comment l'individu y est traité et s'y comporte. Il oppose à l'individualisme excessif, dangereux de Timon qui cherche à se faire aimer de tous les hommes, ou de Coriolan qui cherche à s'en faire haïr, une image de l'homme qui n'aurait pas avec la cité un rapport conflictuel, une image de la politique qui n'érigerait pas comme principe de base la primauté de la raison d'État. Il entre dans le détail du monde, à la recherche d'un individu rédempteur de la cité, « le seul honnête homme » (xiv, 522), qu'il finira par trouver, reconnaissable à son visage baigné de larmes.

Cette grande tragédie sur l'échange impossible entre les hommes commence sur la place du Marché, où les conversations s'abreuvent de généralités, où les personnages sont encore anonymes. « Comment va le monde ? » demande un poète à un peintre qui lui répond par un lieu commun : « Il s'use. » Mais le poète ne se satisfait pas de phrases toutes faites. Il veut des nouvelles détaillées : « Quelle rareté unique ? » (I, 4). C'est ainsi que petit à petit le regard se fait plus précis, les propos moins vagues. Ce sont des individus qui se rencontrent, un marchand, un joaillier. Bientôt les regards convergent, comme dans ces tableaux construits en perspective, vers un individu qui porte un nom : Timon. Ainsi commence l'histoire en abîme d'un homme qui perdra ce nom, se faisant appeler Misanthropos. Et ainsi commence l'histoire de la cité qui découvrira qu'elle n'est pas une abstraction à

laquelle on peut sacrifier des hommes, mais au contraire, la somme des individus qui la composent, comme le disaient certains philosophes du Moyen Âge. Au centre de la pièce, cette petite scène où l'on voit le sénat exiler Alcibiade pour avoir plaidé la cause d'un condamné à mort, scène jugée si incongrue que la critique l'attribuera à Thomas Middleton, coauteur supposé de Shakespeare. Scène emblématique qui dit bien la cruauté d'une société qui n'hésite pas au nom de ses principes à tuer un homme : « Les lois de la cité et de l'église / sont sans pitié » (xiv, 60). Car cette cité est celle de Machiavel, une société de bêtes féroces où l'homme pense ne pouvoir survivre qu'en devenant renard ou lion. Une telle cité n'accepte pas les paradoxes qu'elle génère. Le sénateur se rit des arguments d'Alcibiade, visant à commuer la peine du prisonnier au nom de la clémence : « Vous forcez là par trop le paradoxe » (x, 24). Dans une logique où l'individu ne compte pas la vérité apparaît insupportablement paradoxale. Un autre paradoxe ébranle les fondements mêmes de la morale : Timon ne comprend pas la logique qui l'a conduit à se trouver abandonné de tous, lui qui avait donné tout à tous, quand « faire trop de bien est un péché » (xiii, 39).

En 1528, Érasme avait traduit le récit de Timon raconté au II^e siècle par le satiriste de Samosate, Lucien. Plutarque l'avait repris dans sa *Vie d'Antoine*. C'est là, dans la version anglaise de sir Thomas North (1579), que Shakespeare, qui venait d'écrire *Antoine et Cléopâtre*, le lit. Après la bataille d'Actium, Antoine, se trouvant mal traité par l'humanité, voulut suivre l'exemple de Timon, fit jeter des rochers dans la mer et se retira sur cette île artificielle. Et dans la vie d'Alcibiade, Shakespeare trouve le récit de l'amitié

étrange qui relie Timon au bel Alcibiade du *Banquet* de Platon, exilé pour avoir blasphémé contre des mystères sacrés. En transformant la raison de cet exil, en faisant d'Alcibiade le défenseur héroïque d'un individu confronté aux lois de la cité, Shakespeare prend parti dans *Timon d'Athènes* contre Machiavel.

LE MONDE N'EST QU'UN MOT

C'est au tour de Timon désormais de demander comment va le monde. Question obsédante qui se pose tout au long de la pièce. « Quel est l'état du monde si l'accueil / Que l'on me fait est tel, des cris stridents / De créanciers, des traites non payées... » (iv, 36-37). Flavius, le serviteur fidèle de Timon la pose aussi : « Le monde a-t-il donc pu changer autant / Et nous restons vivants, vivant cela ? » (v, 45-46). Et c'est lui, unique personnage rédempteur de ce monde déchu, le seul qui trouve grâce aux yeux du misanthrope, « le seul honnête homme » (xiv, 522), seul à comprendre ce qui est arrivé au monde. « Le monde n'est qu'un mot : / Serait-il vôtre, il suffirait d'un souffle / Et vous l'auriez perdu » (iv, 147-149). Tout l'espace du monde n'est plus qu'un mot, puisque d'un mot on peut en disposer. Timon a commis le péché de ces rois tyranniques qui, d'un mot, donnent ou reprennent le monde, comme signe de leur pouvoir de se faire aimer ou haïr de tous. Dans *Richard II*, c'est le temps qui est devenu un mot : « Un mot si court referme un temps si long » (*Richard II*, I, III, 212). Le roi, d'un souffle, pouvait rajouter ou enlever des années à une sentence d'exil. Devenu mot, le monde n'est plus qu'un souffle, il est vide de substance, dépensé, usé.

Et le mot, grossi aux dimensions du monde, est devenu chose, valeur, cadeau, il s'est alourdi du poids de l'or. Le mot ne voltige plus librement comme il est dans sa nature de le faire, il ne peut plus parler de ce qui relie l'homme à l'homme. Il est devenu inutilisable par le poète, inadapté à dire le réel : « Je suis saisi, je ne peux recouvrir / Le corps affreux de cette ingratitude / De mot d'aucune taille » (xiv, 598-600). Le peintre dit la même chose : « L'acte de la parole est tout à fait passé » (xiv, 561-562). À la fin de la pièce Timon voue le monde à la mort du langage : « Langue, quatre paroles, puis silence » (xiv, 755) pour que seul le murmure des vagues de la mer s'entende sur sa tombe. Le langage n'est plus celui de chacun, n'exprime plus le cœur de chacun. Désormais tous les « amis » de Timon parlent « d'une seule et même voix » (iv, 198). C'est « la langue commune » (I, 178) qui devient le langage de tous. Langage des lieux communs, des idées toutes faites, langage des lois iniques, langage d'une raison d'État qui réduit au silence les mots du poème.

LE DIEU VISIBLE

Le maître qui enseigne ce langage est un « dieu visible », c'est l'or qui « parl[e] à tous / De toute chose » (xiv, 389-390). Richard Marienstras rappelle qu'en cette période de la Renaissance, il y avait deux manières de concevoir les richesses, qu'Aristote avait distingué la munificence de la prodigalité. « Si les prodigalités de Timon devaient paraître choquantes dans un pays protestant... la générosité et la munificence étaient des vertus admirées à l'époque

jacobéenne, où le roi et l'aristocratie étaient encore tenus à l'apparat². » Mais l'argent ici n'a rien de grandiose. Selon Robert Musil dans *L'Homme sans qualités*, « l'argent change tout en concepts, l'argent est désagréablement rationnel³ », il tranche « le cœur avec [ses] sommes » (VIII, 88). On peut faire un mauvais usage des mots comme on peut faire un mauvais usage de l'argent. « Il doit pour chaque mot » dit Flavius (II, 198-199). Leur pouvoir mortifère est de la même nature, appartenant au réel et au symbolique, capable de créer quelque chose à partir de rien. Slavoj Žižek, à propos de *Timon d'Athènes*, ne trouvait pas surprenant que Shakespeare, témoin d'une rapide dissociation des relations sociales précapitalistes, ait pu chercher à en comprendre l'origine dans ce paradoxe d'un billet en papier apparemment sans valeur qui pouvait se métamorphoser en or⁴. Et Apémantus rappelle que l'homme lui-même ne sera bientôt guère plus consistant qu'un billet de papier : « Tu donnes depuis si longtemps que je crains fort que tu ne te donnes toi-même, d'ici peu, sous forme de papier » (II, 243-244).

S'inspirant de la tirade sur l'or du *Timon d'Athènes* de Shakespeare (XIV, 26-44), Karl Marx dans le chapitre sur la thésaurisation du *Capital* décrit cette métamorphose diabolique comme une alchimie :

2. Voir la notice de Richard Marienstras sur *Timon d'Athènes* dans *Shakespeare, Œuvres complètes*, édition bilingue publiée sous la direction de J.-M. Déprats avec le concours de G. Venet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, vol. II, p. 1460.

3. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. de Philippe Jaccottet (1956), Seuil, coll. « Points », 1982, vol. I, p. 649.

4. S. Žižek, *Looking Awry, An introduction to Jacques Lacan through popular culture*, The MIT Press, (1991), 1992, p. 12.

L'aspect de la monnaie ne trahissant point ce qui a été transformé en elle, tout, marchandise ou non, se transforme en monnaie. Rien qui ne devienne vénal qui ne se fasse vendre et acheter ! La circulation devient la grande cornue sociale où tout se précipite pour en sortir transformé en cristal monnaie. Rien ne résiste à cette alchimie, pas même les os des saints et encore moins des choses sacro-saintes, plus délicates, *res sacrosanctæ, extra commercium hominum*. De même que toute différence de qualité entre les marchandises s'efface dans l'argent, de même lui, niveleur radical, efface toutes les distinctions⁵.

Timon dénonce l'alchimie diabolique de l'or qui, telles les sorcières dans *Macbeth*, transforme le beau en laid et le laid en beau, à la fois divinité (XIV, 387) et prostituée (XIV, 43), il pétrifie le cœur du monde, le réduit à un désert. L'or ne peut qu'être montré du doigt dans le texte car il n'y a pas de nom pour en dire l'absolue horreur. Aucun référent pour le déictique « ça » : « Ah, dieux, c'est ça ? comment, ça ? dieux ?... C'est ça » (XIV, 31 ; 38). La pièce renverse la métaphore alchimique où l'or était l'aboutissement du grand œuvre, la transmutation ultime des métaux pollués des phases de dissolution, comme si dans une terrible inversion, l'or n'était plus la rose rouge de la rubedo mais ce qui dénudait ses paysages en terres gastes. L'or des alchimistes a été supplanté par l'or des usuriers et la nouvelle alchimie désenchantée détruit le monde au

5. M. Rubel éd., Karl Marx, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1965, vol. I, *Le Capital*, première section (III, III, a), p. 674. Marx reproduit intégralement les deux tirades de Timon sur l'or (IV, III, 26-45 et IV, III, 383-394) dans *Ébauche d'une critique de l'économie politique*, « L'argent », in M. Rubel éd., vol. II, p. 115.