

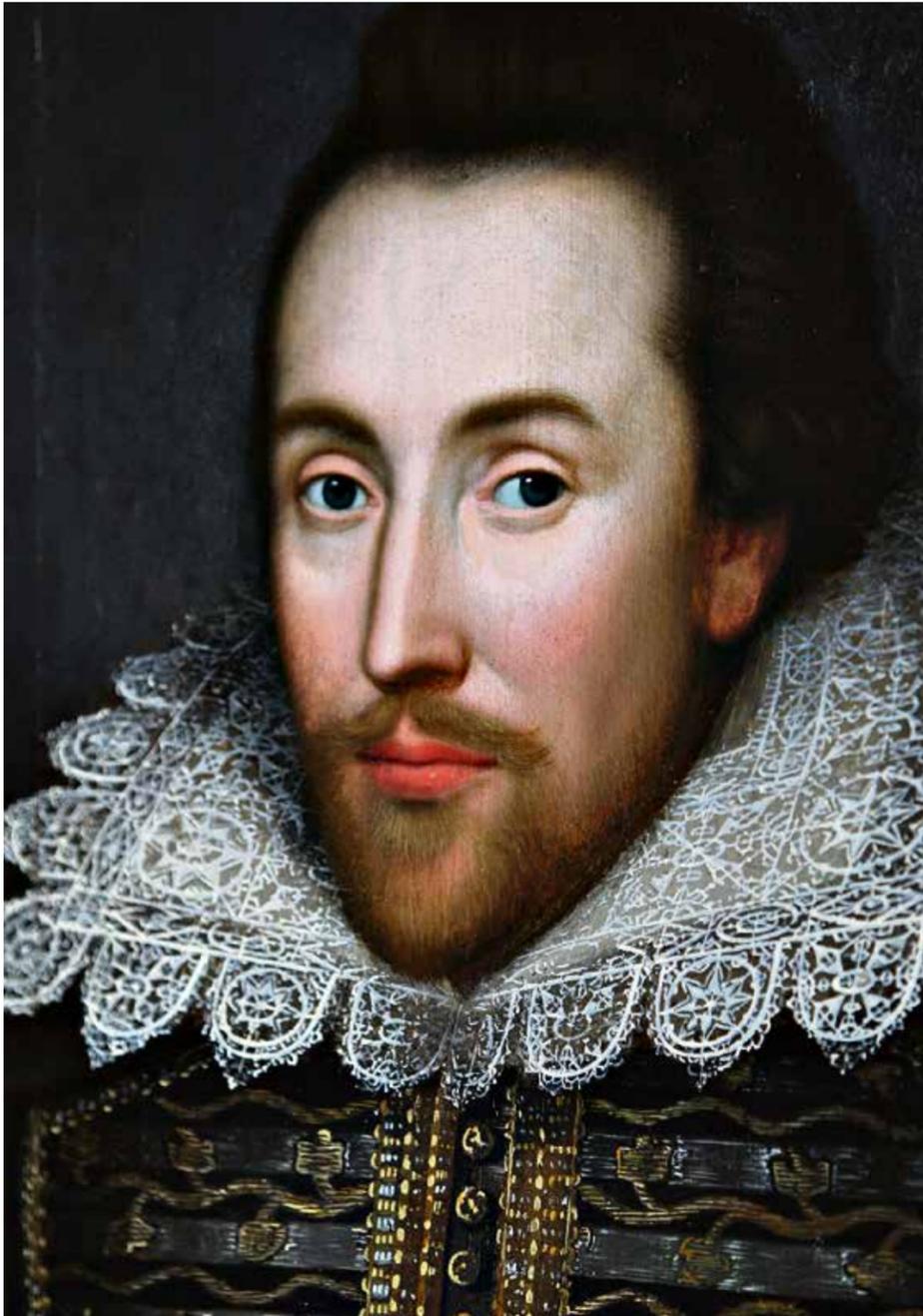
## William Shakespeare, les raisons du succès

► La scène est frappante. Le Roi Lear vient d'abdiquer et de déshériter Cordelia, pourtant de loin sa fille préférée. Le royaume s'en trouve bouleversé. Gloucester, son fidèle vassal, met ce bouleversement au compte des éclipses du Soleil et de la Lune qui ont récemment perturbé le ciel de l'Angleterre. Là-dessus Gloucester sort de scène. Edmund, son (mauvais) fils, resté seul, tourne aussitôt en dérision ce qu'il nomme la «stupidité» du monde de croire en une quelconque relation entre les astres et les événements humains. C'est l'enchaînement des deux répliques qui est important. Shakespeare ne prend pas parti entre elles, il se borne à représenter leur contradiction. Ce faisant, il nous permet de saisir très exactement l'époque qui est la sienne et qui se situe à l'intersection de deux âges: un âge (théocentrique) qui s'achève et un âge qui commence (un âge marqué par le doute ou par ce qu'une historienne a nommé «la rupture du cercle», du cercle de la perfection).

Est-ce parce que nous nous situons nous aussi à l'intersection de deux âges (disons l'âge d'une histoire des nations et l'âge d'une forme de mondialité que nous avons autant de mal à comprendre qu'à accepter) que Shakespeare nous paraît si actuel? Quatre siècles après sa mort, son œuvre n'a non seulement rien perdu de son pouvoir de fascination mais elle continue à nous interpeller avec une vigueur inégalée. Shakespeare est notre miroir: c'est en lui et sur lui que nous projetons ou que nous mettons à l'essai nos manières de nous comprendre. Shakespeare marxiste, antimarxiste, psychanalyste, freudien, jungien, Shakespeare protestant, Shakespeare (crypto) catholique, Shakespeare postcolonial, Shakespeare féministe ou antiféministe, Shakespeare et la déconstruction, autant de variations, toujours renouvelées, de notre propre questionnement. A lui seul, le natif de Stratford semble être devenu le sujet d'une réflexion qui, durant des siècles, préférerait s'appuyer sur Eschyle, Sophocle et Euripide, ses trois grands prédécesseurs de l'Antiquité.

### Sex-appeal

A quoi un si prodigieux succès est-il dû? On s'en doute, la réponse à cette question ne peut être que multiple. A sa langue, d'abord. Que cette langue ait vieilli est incontestable. La preuve est que, pour la comprendre, il est besoin de toutes ces notes de bas de page qui ornent invariablement les éditions de ses pièces. Mais ce vieillissement n'affecte en rien son inventivité ou ce qu'il vaudrait mieux nommer son génie, sa fraîcheur. Shakespeare ne dispose pas seulement du plus vaste lexique dont un dramaturge puisse se vanter, il fut aussi un créateur de langue, tant sur le plan du lexique que celui des expressions, des raccourcis ou des extensions stylistiques ou rhétoriques. Comme Luther pour l'allemand, Shakespeare a montré comment plier la langue à des fins de signification nouvelles. Il est capable aussi bien de dire le plus possible avec le moins de mots possible – par exemple «Ripeness is all», «la maturité, c'est tout»,



Portrait de Shakespeare considéré comme le seul réalisé de son vivant. (GETTY IMAGES)

Quatre siècles après sa mort, pourquoi son œuvre fascine-t-elle toujours et continue-t-elle à nous interpeller avec une vigueur inégalée?

PAR JOHN E. JACKSON

dans *King Lear* – que le moins possible avec le plus de mots possible – voyez par exemple les discours de Falstaff ou ceux de Polonius.

Il sait oser les contradictions et les paradoxes pour leur faire signifier juste le genre d'excès nécessaire à convoquer le sens qu'il a à l'esprit. Voyez, par exemple, dans l'éloge funèbre que Cléopâtre offre d'Antoine, dans *Antony and Cleopatra*, ce que la reine a à dire de la générosité de son amant défunt: «Pour ce qui est de sa bonté, il n'y avait pas d'hiver en elle, elle était un automne, toujours plus riche à mesure même qu'on le moissonne.» Ailleurs dans cette pièce, la même figure du paradoxe sert à définir l'incroyable pouvoir érotique de la reine: «Other women cloy the appetite they feed, but she makes hungry where most she satisfies». «Les autres femmes saturent les appétits qu'elles nourrissent, mais elle affame là même où elle rassasie.» Doutez après cela qu'aucune figure féminine du théâtre universel ait plus de sex-appeal!

Mais bien sûr ce n'est pas seulement à sa langue que Shakespeare

doit son pouvoir. Cette langue est mise au service d'une pensée qui, certes, ne peut se formuler que grâce à la diction poétique, mais qui n'en reste pas moins branchée sur une saisie de la réalité dont la caractéristique la plus frappante, peut-être, est son horizon universel. Comme l'écrivait Hazlitt en 1819, «il n'y avait pas acception de personnes avec lui. Son génie

«Les hommes doivent endurer/  
leur fin comme leur venue  
au monde./Etre mûr,  
voilà tout. Allez»

«Men must endure/Their going  
hence as their coming hither./  
Ripeness is all. Come on» ROI LEAR

*William Shakespeare*

éclairait aussi bien le mal que le bien, la sagesse que la stupidité, le monarque que le mendiant: «Tous les coins de la terre, les rois, les reines et les Etats, les vierges, les matrones, et même les secrets de la tombe» sont mis à nu par son regard. Il était comme le génie de l'humanité, changeant à loisir de place avec nous et jouant avec nos intentions comme avec les siennes [...] Il n'avait qu'à penser à quelque chose pour devenir aussitôt cette chose, avec toutes les circonstances l'accompagnant.»

Cette variété se reflète dans les genres qu'il aborde autant que dans le traitement particulier qu'il donne à chaque genre. On passe de la comédie la plus légère (*La Mégère apprivoisée*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*) à la tragédie la plus sombre (*Macbeth*), des pièces historiques les plus profondément greffées sur le filigrane de la mémoire collective britannique (*Richard III*, *Henri IV*) aux comédies sérieuses (*Comme il vous plaira*, *La Nuit des rois*), des grandes tragédies tant historiques que mythiques (*Jules César*, *Coriolan*, *Hamlet*, *Othello*) à la suite des romances plays, de ce que la France aurait nommé des tragicomédies mais qui sont aussi autre chose par la présence d'une sorte de grâce dont le caractère quasi surnaturel relève, semble-t-il, autant de l'artifice de théâtre que d'une proximité religieuse.

### Émerveillement magique

Sans doute, Shakespeare n'est-il pas tout entier dans toutes ses pièces: on ne trouvera pas dans les trois pièces consacrées à *Henri VI*, qui marquent le début de son œuvre autour de 1590, la même profondeur que celle qui suivra *Hamlet*. Comme tout auteur, celui-ci s'est développé. Mais son développement ne se laisse résumer par aucune des formules par lesquelles les critiques tentent d'habituer d'enfermer les œuvres dont ils s'occupent dans le lit de Procuste de leur façon de penser. Qui pourrait expliquer, par exemple, comment le sombre désespoir qui imprègne *Macbeth* peut faire place, cinq ans plus tard, à l'émerveillement magique du cinquième acte du *Conte d'hiver* ou à celui de *La Tempête*? Comme son personnage de Hamlet, Shakespeare nous fascine peut-être avant tout par le fait même qu'il bute en lui-même sur une obscurité qu'il ne peut ni tirer tout à fait au jour ni cesser passionnément d'interroger.

Le poète Keats, dans une lettre à ses frères qui date de décembre 1817, dit que la qualité qui marque superlativement Shakespeare est ce qu'il nomme «Negative Capability», la capacité négative, c'est-à-dire, ajoute-t-il, la capacité pour un être de rester dans l'incertitude, le mystère, le doute sans vouloir réduire ceux-ci de

manière indue. Cette qualité – que seul, peut-être Molière, partageait en France – est évidente partout. Rappelez-vous Hamlet: «... Quel chef-d'œuvre que l'homme, si noble en raison, si infini dans ses facultés, dans sa forme et sa démarche si adapté et si admirable, dans ses actions si pareil à un ange, dans son esprit si pareil à un dieu: la beauté du monde, le paragon des animaux – et pourtant, pour moi qu'est-il sinon la quintessence de la poussière?» La mélancolie du Prince ne l'empêche pas, dans sa lucidité si touchante, de saisir à la fois la grandeur et la misère de l'homme, à la fois sa proximité avec les dieux et son affinité avec la poussière. Et Hamlet est loin d'être seul.

### Plusieurs vies

Au dernier acte du *Conte d'hiver*, presque dix ans après *Hamlet*, au moment même où les vicissitudes d'une vie ou plutôt de plusieurs vies trouvent à se dénouer et leurs pertes à se réparer, le gentilhomme qui décrit la scène des retrouvailles royales précise-t-il que ses protagonistes «avaient l'air d'entendre des nouvelles d'un monde rédimé, ou d'un monde détruit» avant d'ajouter qu'à voir la passion qui les avait saisis de stupeur tout entiers «on ne pouvait dire si elle était joie ou si elle était souffrance, bien qu'à coup sûr elle fût l'extrémité de l'une ou de l'autre». C'est précisément par cette manière d'aller aux extrêmes, par cette incertitude, par cette impossibilité de trancher entre la rédemption et la destruction, la souffrance et la joie que l'image que Shakespeare nous propose de la réalité est si profonde, si vraie.

A la fin du *Roi Lear*, Gloucester, à qui on a crevé les yeux, et qui erre guidé par Edgar, son (bon) fils, s'entend dire ces mots que j'ai déjà cités: «Men must endure/Their going hence as their coming hither./Ripeness is all. Come on.» («Les hommes doivent endurer/leur fin comme leur venue au monde./Etre mûr, voilà tout. Allez.») A quoi il rétorque: «And that's true too», et cela aussi, c'est vrai. La «ripeness», la maturité, ou maturité d'esprit, répond, les commentateurs l'ont noté depuis longtemps, à la «readiness», à la disposition à être prêt dont parlait Hamlet («The readiness is all»). Quatre siècles après avoir disparu, cette disponibilité, cette maturité, Shakespeare nous les propose, comme il les proposait déjà à l'époque à ses contemporains. En ce sens, il est encore devant nous, loin, très loin devant. ■



CONSULTEZ  
les critiques  
littéraires  
sur notre site

## Richard III, si cruel, si laid, si séduisant

Comment Shakespeare arrive-t-il à rendre si fascinante la méchanceté? Peut-être parce qu'il n'hésitait pas à mettre une part de lui-même dans la noirceur joueuse de ses personnages ni à faire des spectateurs, des complices

PAR NEIL FORSYTH

► «Now is the winter of our discontent/Made glorious summer by this sun of York.» (Voici l'hiver de notre déplaisir/changé en glorieux été par ce soleil de York.)

Les premiers vers de la pièce sont parmi les plus connus de toute l'œuvre de Shakespeare. Ainsi commence le soliloque du duc de Gloucester, qui va bientôt devenir le roi Richard. On note tout de suite quelques caractéristiques de la langue de Shakespeare – la métaphore et le jeu de mots sur/son (soleil/fils, ce fils de York qui brille sur le mécontentement est en effet le nouveau roi Edward IV, le frère aîné de Richard). Au fil de son discours, Gloucester va se présenter comme difforme, laid, rudement taillé, et, dit-il, «si mal adapté à être amant que j'ai décidé de devenir méchant». Et de fait, en 2012 le corps de Richard III fut découvert et le squelette attestait une scoliose, une déviation latérale de la colonne vertébrale, telle que pendant quatre siècles les Anglais l'ont imaginée, grâce à Shakespeare.

### Conscient de ses pouvoirs

*Richard III* fut composé tôt dans sa carrière. Il s'agit peut-être de la première pièce dans laquelle on sent que le dramaturge est conscient de ses pouvoirs. On reconnaît le pur plaisir de l'auteur à produire une rhétorique persuasive, et l'on assiste aussi à l'une des premières manifestations d'un personnage principal manipulant les autres comme s'il dirigeait une pièce – ce que l'on appelle, assez maladroïtement, la dimension méta-théâtre, qui sera si importante, par la suite, dans des pièces aussi diverses que *Le Songe d'une nuit d'été* ou *Hamlet*.

Bien qu'elle soit souvent jouée seule, *Richard III* est en fait la quatrième pièce d'une tétralogie portant sur ce que l'on appelle «la Guerre des Roses». Richard, duc de Gloucester, appartient à la grande famille des York, la rose blanche. Pendant la pièce il tente de devenir roi en éliminant à la fois ses rivaux de la maison de York (y compris son frère et ses jeunes neveux), et les membres de la famille de Lancaster, désignée par la rose rouge. Bien que Gloucester gagne cette lutte et devienne Richard III, la pièce finit par amener sur le trône d'Angleterre Henri VII, qui unit en lui-

«Now is the winter of our discontent/Made glorious summer by this sun of York»

«Voici l'hiver de notre déplaisir/changé en glorieux été par ce soleil de York» RICHARD III

*Shakespeare*

même les deux grandes maisons, les deux roses, et inaugure le règne des Tudor qui s'étendra jusqu'à Elisabeth. Ainsi Shakespeare avait-il inventé un nouveau genre, le genre des pièces historiques, à côté de ses tragédies et de ses comédies.

### Troublé par des fantômes

Bien que pièce historique, le Quarto de *Richard III* porte sur sa page d'imprimatur la désignation «tragédie» («The True Tragedy of Richard Duke of York»). En effet, c'est l'histoire du pays vue à travers l'optique de la tragédie. La pièce suit la structure d'une tragédie de Sénèque: Richard réussit à éliminer ses ennemis en gagnant le pouvoir, mais de nouveaux ennemis s'opposent à lui et il lâche prise. Troublé par des fantômes il arrive à sa fin avec son cri fameux pendant la dernière bataille: «Un cheval, un cheval, mon royaume pour un cheval!». Mais il ne retrouve ni le cheval ni son royaume. En effet, Richard croit habiter un monde machiavélien, mais, par une ironie tragique, il découvre que le monde est réglé en vérité par une providence à laquelle il ne faisait allégeance qu'en apparence.

Shakespeare répond ainsi au grand mythe Tudor de ce «fléau divin» qu'était Richard III, envoyé par le Ciel afin de punir et de purger le royaume. C'est bien ce que contraient ses sources principales, *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland* (1577) – à la base de treize des pièces de Shakespeare – et *L'Histoire du Roi Richard III de Sir Thomas More* (1513, imprimé en 1543), d'où provient la terrible légende des princes-enfants assassinés dans la Tour.

Mais Shakespeare fait en sorte que deux concepts de l'histoire se confrontent. L'ancien et le moderne. Dans l'ancien, c'est la providence qui est efficace et qui se manifeste à travers les invocations de Dieu, les prophéties et les malédictions mais aussi à travers les revenants, comme dans les rêves de désespoir que fait Richard avant la bataille. Le concept moderne, c'est celui où règne un Machiavel qui ne reconnaît pas de monde divin ou surnaturel derrière ou au-dessus du

## Scène



Philippe Torreton dans le rôle de Richard III, mis en scène par Philippe Calvario, en 2005. (VILLARD/SIPA)

notre. Dans la pièce, Richard est ce Machiavel. Bien que la pièce se termine par la victoire de la providence, c'est le pouvoir et les actions extraordinaires du Machiavel qui restent dans notre esprit, et qui – ce que Shakespeare savait bien – étaient en train de triompher déjà dans le monde contemporain.

### Série de méchants

Ce Richard, duc de Gloucester, inaugure une série de personnages méchants et tragiques qui s'achèvent avec Macbeth et Iago. Comment Shakespeare arrive-t-il à rendre si fascinante la méchanceté? Pour une part, il utilise l'héritage du théâtre religieux médiéval: Richard est un démon, il personnifie le Mal; il est difforme, avec l'aspect comique qu'il s'attachait au Vice. Pourtant, même si un certain parfum de rituel religieux persiste dans la pièce, c'est un monde d'histoire et d'actualité qui nous est présenté. De ce point de vue, loin d'être médiéval, Richard incarne la modernité. Un monstre, certes, mais Richard III a des excuses pour être comme il est: il a vécu les meurtres de son père et de son frère cadet pendant son enfance, et surtout sa mère l'a toujours détesté. Il est misogyne, bien sûr, mais cela s'explique.

On pourrait même dire qu'il est doté de plusieurs des caractéristiques de son auteur. Il parle une langue poétique et riche en métaphores, il prend visiblement plaisir à distiller avec un humour subtil des calembours, des répliques rapides et drôles, et par-dessus tout, il croit au pouvoir immense des illusions théâtrales. Machiavélique sous une apparence de grâce, il maintient, au moins pendant la première moitié de la pièce, des relations plaisantes, et même intimes, avec l'auditoire – notamment par le biais des soliloques ou des remarques adressées à l'audience (apartés). Jamais meurtrier ou tyran plus charmant n'avait été vu sur la scène élisabéthaine. Sa séduction de Lady Anne, dont il a

tué le père et le mari bien-aimé, est époustouflante.

### Détruire le monde

Mais en même temps, Shakespeare semble suggérer que l'acteur habile, bien que doué d'une grande flexibilité, est parfois vide, qu'il sonne creux. Richard excelle en tant que poseur parce qu'il est misérablement isolé et souffre d'une inadaptation socioaffective: il triomphe dans ses poses parce que sa vie intérieure est terne. L'ingéniosité qu'il déploie pour détruire tout le monde est brillante, mais elle ne dure pas longtemps. Le personnage ne change pas, mais notre intimité avec lui diminue après qu'il perd son sens de l'initiative, tant théâtrale que politique.

Richard III, ce méchant haut en couleur et spectaculaire, a toujours attiré les vedettes du théâtre et du cinéma anglo-saxon tels Sir Laurence Olivier, Sir Ian McKellen, même Al Pacino dans son film *A la Recherche de Richard*, et à l'époque de Shakespeare la pièce était aussi appréciée du public que *Roméo et Juliette* et *Hamlet*. Shakespeare avait conçu le rôle pour son acteur principal Richard Burbage, probablement en 1591, et Burbage connut un succès durable dans ce rôle, comme en atteste cette merveilleuse anecdote inscrite, en 1602, dans le journal de Sir John Manningham: une femme londonienne «s'éprit tellement» de la performance de Burbage qu'elle s'arrangea pour le faire entrer un soir dans sa chambre à coucher en tant que Richard III. Mais William Shakespeare eut vent de l'arrangement, et «prit plaisir au jeu avant que Burbage ne vienne». Quand Burbage arriva pour son rendez-vous galant, «le message fut transmis que Richard III était sur le pas de la porte; Shakespeare fit savoir en retour que William the Conqueror (Guillaume le Conquérant) passait avant Richard III». ■

Neil Forsyth est professeur émérite de littérature anglaise à l'Université de Lausanne.

## Philippe Torreton: «Chaque soir, c'était bon comme une ivresse»

Le comédien normand a joué Henry V, Richard III et Hamlet. Journal de bord et de jeu, «Thank you Shakespeare» donne envie de monter sur scène

**Le premier personnage de Shakespeare que vous avez révé de jouer?** J'ai été bouleversé par Hamlet, par son errance que j'ai sentie mienne tout de suite. Elle est furieusement contemporaine. Hamlet incarne une forme d'impuissance vis-à-vis de ce qui nous entoure. Il nous dit: c'est parce qu'on a peur de quelque chose après la mort que l'on ne se rend pas justice plus facilement, que l'on accepte l'injustice, que l'on supporte les tyrans. Aujourd'hui comme hier, on accepte trop de choses. Quand Hamlet se décide à agir, il est trop tard. C'est une des pièces qui parlent le mieux de la condition humaine.

**Pourquoi avoir attendu 2011 pour jouer Hamlet?** Parce qu'en France, je n'ai pas la physique du rôle. Il a fallu que je prenne les devants et monte le projet moi-même.

**Pas le physique du rôle?** Trop petit, trop tonique, trop les pieds sur terre. Le XIX<sup>e</sup> siècle français a fait d'Hamlet un héros romantique, pâle et alangui. Ce qu'il n'est pas. Dans la pièce, sa mère le décrit même comme «gros et essoufflé». De façon générale, le XIX<sup>e</sup> en France a enlevé aux pièces de Shakespeare leur côté érotique et ouvert sur le monde.

**Shakespeare a été lissé?** Ses tragédies ont été jouées comme les grandes tragédies françaises. Or le théâtre élisabéthain et le théâtre français à la même époque ne regardaient pas du tout dans la même direction.

**C'est-à-dire?** Elisabeth d'Angleterre aimait le théâtre. Elle a dit aux comédiens: je vous soutiens et je vous protège. Pendant 80 ans, Londres a connu une véritable fièvre théâtrale. Plus de 1500 pièces ont été écrites pendant cette période. On dressait des scènes de théâtre dans la moindre arrière-cour d'auberge. C'était une trouée de lumière après des années de puritanisme. Le peuple de Londres se pressait et voulait tout voir, tout entendre, tout vivre. Protégés par leurs mécènes, les auteurs se laissaient porter par leur imagination.

**Alors qu'en France?** Rien de tout cela. Le théâtre était cadencé par le pouvoir royal. Les auteurs et chefs de troupe, Molière comme les autres, étaient assujettis au pouvoir. Ils n'étaient pas soutenus. Les pièces se jouaient principalement à la cour, en présence du roi. Elles s'adressaient aux instruits. Le peuple n'était pas convié. Les congrégations reli-

gieuses imposaient leurs fatwas. Il fallait suivre les règles d'écriture: l'action devait se dérouler dans un lieu unique, il était interdit de s'adresser au public, de se battre, d'interpeller Dieu ou les dieux. Avec toutes ces contraintes, c'est un miracle que des Phédre ou des Andromaque nous soient parvenues. Le théâtre français de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> est très largement un théâtre mort. Il ne s'adresse à personne. Il faudra attendre Edmond Rostand et *Cyrano de Bergerac* pour que le théâtre français s'éveille et que l'on voie sur scène des gens pleurer, boire, se battre.

**Alors que les comédiens de la troupe de Shakespeare s'adressent sans cesse aux spectateurs...** Chaque mot de Shakespeare s'adresse au public. Chaque parole est dite en sachant que le public est là. La petite scène du Globe Theater, qui a été reconstituée, à Londres est entourée par les spectateurs, c'est un îlot. On sent que l'écriture tient compte de cela. D'où un théâtre très franc qui ne cherche pas à tricher. On avoue le théâtre tout le temps. On assume l'artifice. Brecht est dans Shakespeare. Dans cette façon de dire: «Voilà, nous ne sommes qu'une petite troupe de comédiens et on va vous raconter des histoires d'armées gigantesques. Soyez indulgents et imaginatifs!». Shakespeare s'adresse à un spectateur actif, penseur.

**Vous dites que Shakespeare utilise des techniques du music-hall, du «stand-up»...** Oui, pour capter l'auditoire, imposer le silence. Mais un *stand-up* d'aujourd'hui impose le silence. Mais un *stand-up* de l'époque, d'une responsabilité morale, d'une force incroyables. Si le comédien n'était pas bon, il recevait des fruits pourris et des rats crevés. Mais s'il était bon, le public lui demandait de refaire son monologue: «Allez, recommence, c'était trop bien!»

**Qu'est-ce que cela fait de jouer Richard III?** Je me fais guais chaque soir comme un cadavre empressé. C'était bon comme une ivresse. ■ PROPOS RECUEILLIS PAR LISBETH KOUTCHOUMOFF



Genre | Recit  
Auteur | Philippe Torreton  
Titre | Thank you Shakespeare!  
Editeur | Flammarion  
Pages | 174  
Étoiles | ★★★★★

## Scène

## Quand Shakespeare parle à la première personne

On a longtemps lu les «Sonnets» comme des tranches de vie du dramaturge. Fausse piste. Le vrai mystère de ces poèmes réside ailleurs

PAR ANTHONY MORTIMER

► Après l'incontournable *Hamlet*, les *Sonnets* restent le texte shakespearien le plus commenté – pour des raisons qui sont trop souvent à la fois mauvaises et parfaitement compréhensibles. Shakespeare, en tant que dramaturge, se cache derrière ses personnages, dont aucun ne saurait être considéré comme son porte-parole. Il s'avère donc difficile de déceler dans son théâtre des traces fiables de ses options politiques ou religieuses; et le mystère devient encore plus épais quand il s'agit de sa vie affective. Pour étoffer une biographie tellement lacunaire, quoi de plus naturel que de se tourner vers le seul texte où Shakespeare nous parle à la première personne: le recueil de sonnets publié en 1609?

Wordsworth, le grand poète romantique, n'a-t-il pas écrit en 1827 qu'avec les *Sonnets*, Shakespeare nous a offert la clé de son cœur? Mais l'entreprise n'a pas porté les fruits escomptés: après des milliers d'analyses et d'hypothèses de plus en plus spéculatives, nous ne savons pas encore qui était le «Mr. W. H.», qui figure dans la dédicace, ni qui était la Dame Brune, ni quand les *Sonnets* furent composés, ni si l'ordre des poèmes correspond aux intentions de l'auteur. Compte tenu des nombreuses erreurs typographiques, il n'est même pas sûr que la publication ait été autorisée par Shakespeare.

### Un ton si intime

L'erreur fondamentale de cette approche biographique résulte d'une méconnaissance de la nature et de la fonction de la première personne dans la poésie d'une époque où le «je» lyrique était avant tout une création littéraire, dont les propos ne reflétaient que partiellement et indirectement le réel vécu de l'auteur.

Et cette observation est particulièrement pertinente quand il s'agit d'un dramaturge qui, de toute évidence, était parfaitement capable d'imaginer une expérience qui ne fût pas la sienne. Les *Sonnets* ne constituent pas une tranche d'autobiographie, mais plutôt un monologue dramatique où le Poète s'adresse directement à son bien-aimé sur un ton si

intime qu'on croirait lire des extraits d'une correspondance privée où manquent les réponses.

Dépourvus d'une intrigue à proprement parler, les *Sonnets* nous offrent une série de thèmes et de situations dont certains sont sans précédent dans la poésie amoureuse de la Renaissance. Outre le Poète (qui n'est pas nécessairement à identifier avec l'auteur), il y a deux protagonistes: un beau jeune aristocrate qui inspire un amour idéalisé (*The Fair Youth*, sonnets 1-126) et une femme lubrique et infidèle (*The Dark Lady*, sonnets 127-152) qui suscite une passion ouvertement sensuelle et avilissante. A première vue, on pourrait penser à un contraste édifiant entre l'amour platonique spirituel et un désir basement charnel; mais la situation n'est pas aussi simple. L'amour pour le jeune homme, si spirituel qu'il soit, n'est pas sans accents homo-érotiques et son objet se révèle vaniteux et égoïcentrique. Quant à la Dame Brune qui séduit le jeune homme, la maladie vénérienne qu'elle lui transmet ainsi qu'au Poète n'est que l'équivalent physique de la corruption morale que comporte l'idéalisation d'une être qui ne mérite pas d'être aimé.

### Idolâtrie

Dans ce contexte, le recueil de Shakespeare exploite l'une des caractéristiques majeures du genre – ce qu'on peut appeler la double perspective. C'est-à-dire que chaque poème est à considérer sous deux aspects: comme un énoncé autonome et comme faisant partie d'une séquence. Ainsi un même sonnet peut fonctionner à la fois comme expression immédiate d'une forte émotion et comme critique rétrospective de cette émotion.

Dans le sonnet 105, par exemple, le lecteur est appelé à trouver son propre équilibre entre empathie et jugement moral: «Ne laissez pas nommer mon amour idolâtre, ni mon aimé être montré comme une idole, parce que tout pareils sont mes chants et éloges, de l'un à l'un, toujours ainsi, encore ainsi... Beau, bon, et vrai... trois thèmes en un seul.»

Le panégyrique reste émouvant en même temps qu'il est sapé par sa propre hyperbole. Mais comment éviter l'accusation d'idolâtrie (terme d'ombien chargé dans l'Angleterre protestante!) quand l'éloge de l'aimant résonne d'échos liturgiques et d'allusions à la Sainte Trinité?

### Ruines gothiques

Du point de vue formel, les *Sonnets* de Shakespeare n'ont rien d'innovateur. Partout le même pentamètre iambique et le même schéma de trois quatrains de rimes croisés suivis par un distique. Mais quelles richesses se trouvent comprimées entre ces strictes limites! Que le célèbre sonnet 73 nous serve d'illustration: «Ce moment de l'année tu peux le voir en moi, quand les feuilles jaunes, ou acajou, ou creusé au champ de la beauté des tranches profondes, la fière livrée de ta jeunesse si bien regardée maintenant sera le vêtement foulé que l'on tient pour peu de chose.»

(*When forty winters shall besiege thy brow, / And dig deep trenches in thy beauty's field, / Thy youth's proud livery so gazed on now, / Will be a tattered weed of small worth held.*) Le mot *field* (champ) indique d'abord un champ de bataille où la beauté du jeune homme est assiégée par les années; cette métaphore militaire invite *liberty* (uniforme, livrée) et donc le champ héraldique d'un blason; finalement, quand la fière livrée devient un *tattered weed* (la fois vieux vêtement et mauvaise herbe), on passe au champ agricole – ce qui est tout à fait approprié dans un poème qui invite le jeune homme à faire fructifier sa beauté par la procréation.



Une page des «Sonnets» dans une édition du XVII<sup>e</sup> siècle. (DR)

peut-être un souvenir nostalgique de l'attrait homo-érotique des jeunes choristes avec leurs voix cristallines. Le sonnet illustre l'omniprésence du vieillissement et de la mort par trois métaphores – l'automne, le crépuscule et le feu qui s'éteint; donc, chaque année, chaque jour, chaque instant. Comme le feu qui est «consumé de ceci par quoi il fut nourri», nous sommes tous et toujours mourants parce que nous sommes vivants.

Les *Sonnets* de Shakespeare constituent la dernière floraison et l'exemple le plus lumineux d'un genre créé par Pétrarque en Italie et qui avait conquis la France et qui avait conquis la France de Ronsard et la Pléiade avant d'arriver assez tardivement en Angleterre. Illustré pendant les dernières décennies du seizième siècle par des poètes majeurs tels que Sidney et Spenser, le recueil de sonnets risquait de paraître déjà suranné en 1609. Et pourtant aucun poète avant Shakespeare n'avait sondé avec une telle finesse ni une telle intensité les gouffres d'introspection que le genre permit. Les amours évoquées (ou sont passées la Béatrice de Dante et la chaste Laure de Pétrarque?) sont profondément nouvelles par rapport à la tradition du sonnet; et, surtout, il n'y a aucun précédent pour la polyvalence et la densité de la langue de Shakespeare.

Prenez le premier quatrain du Sonnet 2: «Lorsque quarante hivers auront assailli ton front et creusé au champ de la beauté des tranches profondes, la fière livrée de ta jeunesse si bien regardée maintenant sera le vêtement foulé que l'on tient pour peu de chose.» (*When forty winters shall besiege thy brow, / And dig deep trenches in thy beauty's field, / Thy youth's proud livery so gazed on now, / Will be a tattered weed of small worth held.*) Le mot *field* (champ) indique d'abord un champ de bataille où la beauté du jeune homme est assiégée par les années; cette métaphore militaire invite *liberty* (uniforme, livrée) et donc le champ héraldique d'un blason; finalement, quand la fière livrée devient un *tattered weed* (la fois vieux vêtement et mauvaise herbe), on passe au champ agricole – ce qui est tout à fait approprié dans un poème qui invite le jeune homme à faire fructifier sa beauté par la procréation.

On a beaucoup glissé sur «le mystère des *Sonnets*», mais le vrai mystère est là – dans cette abondance de significations interconnectées, dans cette maîtrise expressif et sémantique de la parole. ■

Anthony Mortimer est professeur émérite de littérature anglaise de l'Université de Fribourg (Traduction des citations: P. J. Jouve).

## LE «BARDE» EST-IL L'AUTEUR DE SES PIÈCES? L'ENQUÊTE CONTINUE

Deux livres voient dans John Florio, traducteur d'origine italienne, le vrai père d'Othello et d'Hamlet

► Comment William Shakespeare, simple bourgeois de Stratford-upon-Avon, fils de gantier, sans liens avec la cour et les hautes sphères de son temps, comment un homme à la vie terne qui ne pouvait pas disposer d'une immense bibliothèque, qui n'a pas voyagé plus loin que Londres, comment cet homme a-t-il pu écrire une trentaine de pièces aussi ouvertes sur le monde, aussi chatoyantes sur le plan lexical, aussi avisées sur la vie des rois et des princes et sur la condition humaine en général? C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que ce décalage entre biographie et œuvre est apparu comme une base

valable pour attaquer un Shakespeare statufié en héros national. Et depuis, la bataille fait rage entre Stratfordiens (tenants d'un Shakespeare, comédien, chef de troupe et auteur, puisant dans de multiples sources, dans sa propre imagination et auprès des comédiens) et les anti-Stratfordiens (qui prônent l'idée d'un Shakespeare simple prête-nom pour d'autres auteurs qui préféreraient écrire dans l'anonymat.) Parmi les négres hypothétiques de Shakespeare, on compte notamment Francis Bacon et Christopher Marlowe.

### Passeur de cultures

Deux livres poursuivent l'enquête en paternité et s'accordent tous deux sur la figure de John Florio, né et mort en Angleterre (1553-1625), de père italien pro-

testant. Pour le Canadien Lamberto Tassinari, auteur de *John Florio alias Shakespeare* (Le Bord de l'eau), ce lexicographe connu, traducteur en anglais de Montaigne (dont Anne Cunéo a écrit une biographie aux Editions Bernard Campiche en 2011), polyglotte, précepteur à la cour de Jacques I<sup>er</sup>, est le véritable auteur des pièces et des sonnets de Shakespeare. Lamberto Tassinari n'est pas le premier à avancer cette thèse. Ce que le chercheur apporte, c'est l'angle du Florio passeur de cultures, de l'exilé polyglotte. L'étranger de la langue de Shakespeare proviendrait ainsi de ce brassage des langues. Autre pilier de l'exposé de l'auteur: *La Tempête*, pièce ultime de Shakespeare, qui recèle de façon cryptée les peines de l'exilé.

S'appuyant sur le livre de Lamberto Tassinari, dont il signe la préface, Daniel Bougnoux, philosophe, spécialiste d'Aragon, signe *Shakespeare. Le choix du spectre*. Il y dessine un portrait de Shakespeare qui recherche l'effacement, brouillant toutes les traces possibles. Pendant les représentations d'*Hamlet*, ne voulait-il pas toujours jouer le spectre? Plus qu'une simple préférence, ne serait-ce pas là l'option de toute une vie? Au cœur des jeux spectraux à l'œuvre sur scène se tiendrait, là aussi, la main de John Florio. ■ L. K.

Lamberto Tassinari, «John Florio alias Shakespeare», Le Bord de l'eau, 380 p.

Daniel Bougnoux, «Shakespeare. Le choix du spectre» Les Impressions nouvelles, 208 p.