

Étude de la création littéraire en langue anglaise

M. Michael EDWARDS, professeur

Le cours de la première heure, *Shakespeare : le poète au théâtre*, eut pour point de départ une question que j'avais posée dans un des cours de 2005-2006 sur *La Poétique en questions* : pourquoi le plus grand poète anglais choisit-il d'écrire avant tout pour le théâtre ? Reprendre cette réflexion en pensant à l'ensemble de ses pièces, comme aux *Sonnets* qui leur sont intimement associés, incite à se demander aussi quel élargissement de l'idée même de la poésie ce choix implique, et quelle idée du théâtre le motivait.

J'avais suggéré il y a deux ans que, pour Shakespeare, le théâtre transforme la poésie en paroles, dites et échangées, et qu'il peut devenir ainsi la recherche de la parole de l'autre ; que le théâtre invite le poète à renoncer au lyrisme du moi et à s'aventurer dans le *je* des autres, à chercher une vérité *transpersonnelle* dans une poésie proprement dramatique ; que Shakespeare avait, de manière remarquable, le don et le désir d'entrer dans la conscience de tous les personnages, même très secondaires ; que chacune de ses pièces est un poème qui l'encourage à multiplier les points de vue avant de se mettre à les ordonner. Le cours de cette année confirma ces suggestions, en leur donnant des perspectives nouvelles dans chacune des pièces analysées ; il commença avec *Les Deux gentilhommes de Vérone*, qui pourrait être le tout premier ouvrage de Shakespeare, afin d'étudier les rapports qu'il crée dès le début, entre poésie et théâtre, et afin d'indiquer une idée inattendue, mais probablement très exacte, du théâtre qui s'esquisse déjà dans cette œuvre de jeunesse.

Aborder ainsi la pièce permet de montrer qu'elle ne se contente pas de satiriser certaines conduites conventionnelles des amoureux et des amis, avec le langage frelaté qui les accompagne. Malgré une psychologie et des comportements pour la plupart volontairement superficiels, qui se placent au niveau auquel nous vivons le plus souvent, Shakespeare descend par moments dans l'être de ses personnages, surtout quand l'être est en jeu. Banni et obligé de quitter Sylvia, Valentin comprend que c'est lui-même qu'il quitte, Sylvia n'étant pas l'objet de son amour mais le sujet

de son « essence » : « *I leave to be*, dit-il, / *If I be not by her fair influence / Fostered, illumined [...]* » (« je cesse d'être / Si je ne suis pas par sa bonne influence / Nourri, illuminé [...] »). Shakespeare attire déjà l'attention sur le verbe fondamental en le laissant en suspens à la fin du vers, et il augmente déjà la force ontologique du mot par l'hésitation de la syntaxe, où Valentin semble dire : « je cesse d'être si, par sa bonne influence, je ne suis pas ».

En même temps, le théâtre est le seul genre littéraire qui soit matériel, visible, audible, et choisir l'espace théâtral, où œuvre, comédiens et spectateurs sont plongés dans le monde immédiat des sens, permet à Shakespeare de voir se dérouler en un milieu concret toute la poésie dont il est capable et tout ce qu'il imagine, jusqu'aux rêves les plus éthérés. Son imagination s'exerçant toujours, du reste, à renouveler la réalité ordinaire, il semblerait que même ses êtres surnaturels habitent plus abondamment que nous le monde naturel : la plainte de la reine des fées dans *Le Songe d'une nuit d'été* ne cesse d'évoquer la « source caillouteuse », le « ruisseau étoffé de joncs », et ainsi de suite. L'unité de ce Tout qui nous environne et qui nous pénètre est d'autant plus sensible, et les réalités les plus immatérielles d'autant mieux mises en relief. Le repentir, par exemple, qui intéresse Shakespeare dès le début. Proteus, surpris dans la forêt par Valentin au moment où il menace Sylvia de la violer, se repent par un de ces revirements rapides mais parfaitement véritables qui dénouent souvent les pièces de Shakespeare, comiques ou tragiques, dans le sens de l'espoir et du nouveau, mais que les critiques hésitent à accepter. Proteus demande pardon avec le vocabulaire du *Livre des prières en commun*, et il découvre en lui à la fois la « honte », qui peut enfermer en soi, et la « culpabilité », qui ouvre vers autrui. Et, si tôt dans sa réflexion, Shakespeare donne une perspective éclairante sur cet art théâtral pleinement présent devant nous mais qui s'offre aussi comme un spectacle, un simulacre, une fiction qui s'incarne dans des faits (comédiens, costumes, décor) qui sont eux-mêmes fictifs. Devant la preuve soudaine et à peine croyable que son meilleur ami est en train de le trahir, Valentin se dit : « Comme ceci ressemble à un rêve ! Je vois, et j'entends... » On dirait la voix du spectateur, qui voit et qui entend, mais qui observe aussi une sorte de songe du réel. Un seul vers constitue déjà la mise en abyme de tout le théâtre shakespearien à venir, et même de tout théâtre. Une situation critique et pénible conduira bientôt au repentir de Proteus et à une nouvelle générosité chez Valentin. Le rêve étrange du théâtre offre, en effet, un lieu et un temps où tout change et peut continuer de changer, car le théâtre est le signe artistique le plus palpable et le plus complet du changement possible du monde, et le miroir que la pratique du théâtre tend à la nature, selon Hamlet, est un miroir *transformant*.

Il importe aussi de comprendre que, dans ses premières pièces, Shakespeare ne dédaigne pas la poésie au sens le plus simple du mot en s'engageant dans l'écriture théâtrale. La foison de formes poétiques dans *Peines d'amour perdues* (vers 1594), où plusieurs personnages écrivent des poèmes et parlent spontanément, de temps à autre, en sonnets, n'est le signe ni d'un désir de ridiculiser la poésie de l'époque, ni d'un besoin de se montrer supérieur à ses rivaux. Au moment même où Biron

assure Rosaline qu'il renonce aux termes affectés et qu'il ne veut plus « faire la cour avec des rimes », sa déclaration d'amour prend néanmoins la forme d'un sonnet. Si les Navarrois se lancent dans de prodigieuses hyperboles, si Biron et Dumaine « s'émerveillent » de leurs bien-aimées, c'est parce que la beauté ravive qui la contemple, la beauté n'étant pas une affaire d'esthétique, mais de vie. Si l'amour mène à la poésie, c'est parce qu'il est le seuil de l'émerveillement et qu'il se répand naturellement en louanges ; les chansonniers et suites de sonnets qui s'adressent à Laure, à Hélène, à Stella et à tant d'autres, sont au cœur de la poésie. En nous attirant de la prose vers la poésie, en ouvrant le réel au poétique, Shakespeare répond au vœu que le réel, que la vie, *soient* poésie, qu'une parole pleine nous place au sein de ce qui est et de ce que nous sommes.

Le sérieux de la pièce se révèle surtout en ce qu'elle approfondit la comédie. La poésie surabondante ne conduit pas à l'échec de l'amour, mais au triomphe d'un amour lucide et d'une comédie avertie du mal d'exister. La pièce, où il se passe si peu de choses, est une suite de scènes comiques, de « plaisirs, danses, mascarades et heures de gaieté », où la gaieté s'appauvrit, cependant, en se transformant en raillerie, lorsque les Navarrois, comme les Françaises qu'ils courtisent, au lieu de rire devant l'exubérance de la vie, se moquent les uns des autres. Même les divertissements deviennent amers, et la langue des filles moqueuses « aussi tranchante / Que le fil du rasoir ». La comédie ne pouvant plus avancer après cette chute dans le malheur, un messenger survient pour annoncer la mort du roi de France, ce qui oblige la Princesse et ses amies à repartir et empêche les quatre mariages attendus d'avoir lieu. La mort ne fait pas avorter la pièce, cependant, comme la critique le prétend. La Princesse, en exigeant du roi de Navarre qu'il s'isole pendant un an dans un lieu éloigné des plaisirs du monde, pour voir si son offre de mariage survivra aux « gels », aux « jeûnes », au « rude logement » et aux « maigres vêtements », lui demande, non pas d'étudier l'art de vivre (le but de l'Académie qu'il voulait créer au début de la pièce), mais de vivre, et de s'étudier lui-même. Elle place sa main dans la sienne en promettant d'être à lui, et, selon la coutume de l'époque, les voilà, sous condition, mariés. La condition qu'impose Rosaline à Biron est de rendre visite aux malades tous les jours pendant un an, et de « Forcer les infirmes en tourment à sourire ». Elle veut qu'il perde son esprit de dérision et qu'il se livre entièrement à son génie comique, à sa langue si douce et sémillante, dit-elle, que les enfants et les vieillards s'arrêtent pour l'écouter. Elle veut qu'il quitte la moquerie pour le rire qui jaillit du bonheur d'exister, pour une vivacité d'esprit telle qu'un mourant même pourrait s'en réjouir. *Peines d'amour perdues* annonce ce que j'ai appelé chez Shakespeare les comédies de l'émerveillement, surtout par la juxtaposition saisissante, au moment où Rosaline et Biron se regardent dans les yeux, du rire et de la mort.

Il convient de remarquer aussi que les *Sonnets*, qui explorent les mêmes sujets que les pièces de la maturité de Shakespeare et qui ne furent rassemblés qu'en 1609, développent, en les assombrissant, certaines données de *Peines d'amour perdues*. Ils prennent au sérieux, surtout, des affirmations mi-sérieuses, mi-plaisantes

d'Armado : « Amour est un diable. Il n'est aucun mauvais ange sinon Amour », afin d'explorer la dimension vraiment infernale de l'amour, ou plutôt la luxure. On pourrait appeler les *Sonnets*, à plus juste titre que la pièce, à bien y penser, *Peines d'amour perdues*. Et si l'on sent, dans le travail de Shakespeare au théâtre, la présence d'un poète, qui inclut parfois des poèmes dans ses pièces, on comprend mieux les *Sonnets* à les lire comme l'œuvre d'un dramaturge, qui introduit le théâtre dans la poésie. Quatre personnages, tous anonymes : un « je » qui parle et qui est lui-même poète, un jeune célibataire, une femme mariée et un poète rival, participent à une histoire discontinue, incertaine et inachevée. Les *Sonnets* ressemblent à la vie : nous découvrons des êtres et des événements par fragments et selon une foule de perspectives, et tout frémit de significations sans que le sens en soit clair. Ils répètent, néanmoins, en chacun des trois personnages principaux, le passage de l'Éden à la Chute, d'une perfection à sa perte. On encourage le beau jeune homme, dans les dix-sept premiers sonnets, à se marier et à avoir des enfants, avec une générosité répondant à celle de la Nature, à prendre place dans le concert des êtres (sonnet 8), à sortir, lui aussi, d'une conscience *lyrique* afin d'acquérir une conscience *dramatique*. Le refus du jeune homme, noté dès le début, le précipite dans la contemplation stérile de sa propre beauté. Il devrait être aussi l'objet irréprochable de la louange, l'occasion pour la poésie de redire le réel, d'en répéter sans cesse l'inépuisable perfection : de s'approcher des réitérations du soleil, « chaque jour nouveau et vieux » (sonnet 76), et des prières quotidiennes de la liturgie, inchangées et toujours actuelles (sonnet 108). Celui qui paraît, cependant, « l'ornement jeune du monde » (sonnet 1), et qui semble réunir en sa personne les charmes d'Adonis et d'Hélène, la beauté du printemps et la largesse de l'automne (sonnet 53), révèle peu à peu sa laideur morale, une « grâce lascive » (sonnet 40) qui masque à peine toute la litanie des « péchés », « vices », « souillures », « fautes », « erreurs » (sonnets 95 et 96) dont l'infecte malgré tout le monde déchu. Et dans une histoire dont on ne nous livre que des aperçus, le jeune homme ne cesse de tomber, à cause d'un va-et-vient continu entre l'éloge et le blâme, où des révélations de sa trahison et de sa méchanceté foncière peuvent être suivies de poèmes chantant la confiance du locuteur et l'excellence de celui qu'il aime.

La dame brune du recueil, maîtresse du locuteur, est apparentée par ses cheveux et ses yeux noirs à la bien-aimée du *Cantique des cantiques*, à l'une des amantes les plus fidèles de toutes les littératures. Elle aussi déchoit, cependant, en trahissant le locuteur avec le beau jeune homme et finalement avec tout le monde. Shakespeare ne se livre pas à une misogynie futile et pathologique, mais choisit de renverser, avec tristesse et perspicacité, l'idéalisation de la femme qu'entreprennent en général les suites de sonnets, afin de renforcer son examen sombre de la perte de l'Éden. Et cela culmine dans la chute du poète qui est censé composer le recueil. Constant, crédule, prompt à pardonner et à souffrir pour un ami qu'il considère comme un *moi* au même titre que son propre moi, on le voit aussi trouble et injuste, et il reconnaît peu à peu son « péché d'amour de soi » (sonnet 62), et, dans ses rapports avec sa maîtresse, son érotisme incontrôlé, son acquiescement aux plaisanteries

licencieuses, à l'aveuglement inévitable et à la culpabilité partagée. Malgré quelques allusions au bien que nous fait la reconnaissance du péché et à « la mort de la mort » dans la rédemption du monde (sonnet 146), malgré aussi la fête de l'inventivité que constitue cette suite de sonnets qui renouvelle le genre de fond en comble, avec une richesse d'expérience humaine qui excède toute tentative d'interprétation, Shakespeare regarde fixement le monde comme il va, en se pénétrant du pire, ou du moins du très mauvais, et en faisant apparaître l'élan vers le *possible* par moments seulement et de façon partielle.

En écrivant un ouvrage qui s'éloigne des normes, Shakespeare procède comme dans les trois pièces « à problème » : *Troilus et Cressida*, *Mesure pour mesure* et *Tout est bien qui finit bien* — qui pourraient dater de 1601-1604 et avoir accompagné la composition de beaucoup de sonnets — où il choisit une perspective difficilement définissable afin de sonder la complexité de la condition humaine et de laisser la possibilité d'en sortir aussi problématique que dans la vie réelle. Il dérange surtout les dénouements, comme dans les *Sonnets*, et semble réfléchir sur notre besoin d'une fin satisfaisante. La réflexion se précise dans *Troilus et Cressida* lorsque Agamemnon suppose que nul dessein des hommes n'atteint sa plénitude, étant formé « sur la terre, ici-bas », et que l'exécution de nos entreprises les tire « *Bias and thwart* » (« De biais et de travers »). Il situe ainsi, par une métaphore qui revient, à la fois les défauts des personnages et la satire de ces défauts. Les personnages sont aussi insaisissables, par leur inconsistance, que ceux des *Sonnets*, le sens shakespearien de la nature multidimensionnelle et contradictoire de l'être humain devenant ici une vision de l'être, comme de l'action, désorganisés. Pensant, par exemple, à sa première nuit d'amour, imminente, avec Cressida, Troilus demande à Pandarus d'être le « Charon » qui lui servira de guide vers les délices de la mort. Cressida fait tout pour ne pas le trahir en cédant à Diomède, et tout pour se laisser séduire. Même le jeu habituel entre vers et prose devient troublant : la prose de certains personnages brise parfois l'élan de la poésie des autres, et des personnages qui parlent généralement en vers passent dans la prose devant Ajax ou Thersite. Toute la pièce dévie à la fin. Les amants ne sont pas tragiquement séparés, puisque Cressida se donne aussitôt à un autre ; Hector ne meurt pas tragiquement, puisque les Myrmidons lui tombent dessus quand il est désarmé.

La critique a tendance à y voir le signe de la désillusion de Shakespeare, le monde n'ayant plus pour lui ni ordre ni sens, et il est vrai que le nombre de rôles satiriques est ici considérable. Mais il est important de découvrir la bonne perspective pour les observer. Thersite, par exemple, pratique moins la satire que le travestissement : il discerne le grotesque, mais s'aveugle sur tout le reste. Il passe sa vie à railler, et il lui convient que le monde soit méprisable. Il sait qu'au fond de son être se trouvent « de l'esprit larvé de malveillance et de la malveillance farcie d'esprit » ; il reconnaît s'être perdu « dans le labyrinthe de [sa] fureur ». On comprend avec Pandarus que les allusions pornographiques abondent dans la pièce, comme dans les *Sonnets*, à cause de l'absence de vrai amour. Sa satire, qui va, elle aussi, de travers, vient de sa maladie sexuelle, qu'il menace à la fin, par des paroles

extraordinaires et d'une rare violence, de transmettre aux spectateurs. Comme les deux derniers sonnets, qui tournent sur les maladies vénériennes et sur la fièvre inextinguible du désir, le poème de Pandarus qui termine la pièce renvoie les spectateurs à leurs propres désirs et les engage dans le monde déchu que la pièce a sondé. Au-delà de la satire se trouvent aussi des signes d'espoir, que *l'œuvre* de la pièce consiste à mettre discrètement en valeur. Ajax, par exemple, est présenté comme un chaos de contradictions, comme le représentant de l'humanité déchue observé sous l'angle du burlesque, mais après une pause dans son combat singulier avec Hector il commence soudain à parler en vers, avec humilité et courtoisie, à exprimer le nouvel être qu'il a acquis en observant, chez son cousin, des qualités qu'il n'avait jamais rencontrées. Il continue de parler en vers jusqu'à la fin, en guidant les Grecs, dans une petite scène métaphorique, vers la lumière, et en disant pour la première fois son admiration pour Achille. Ajax, personnage relativement mineur, se transforme, et l'œuvre cachée de la pièce aboutit à l'aperçu qu'il offre d'un changement, d'un possible.

On observe ici la *poiësis* de Shakespeare, l'art de créer, de construire, que le poète partage avec d'autres sortes d'écrivains et qui lui permet de travailler des matériaux même contraires en leur donnant un sens, une direction. Dans *Mesure pour mesure* on voit aussi que le poète en Shakespeare écrit certains passages ouvertement poétiques, qui portent les émotions de la pièce et qui en suggèrent la forme signifiante. Lucio, en annonçant que la fiancée de Claudio vient d'avoir un enfant, « sa matrice prodigue » attestant un « labour conjugal » comme la semaison amène la jachère à la « bonne foison », célèbre la fertilité des humains comme participant de celle de la terre, et toute la vie féconde proclamée également par le nombre de femmes enceintes que la pièce contient ou mentionne. Il évoque le début de la *Genèse* et le tout premier commandement : « Soyez féconds, multipliez », et fait penser aux dix-sept premiers sonnets, qui ouvrent, eux aussi, sur l'exubérance au cœur de la création. Le coup de génie de Shakespeare est de faire prononcer ces vers par Lucio, qui représente l'autre face du désir : la prostitution, les maladies vénériennes, la séparation entre sexualité et amour, en rappelant également l'autre face des *Sonnets* et en créant la nostalgie de l'innocence. Isabelle, en décrivant le vignoble puis le jardin par lesquels Angelo l'invite à passer afin de faire l'amour avec lui pour sauver son frère condamné à mort, fait voir que la sexualité corrompue d'Angelo nie, au cœur même de la nature, l'abondante réalité de celle-ci, et qu'elle apporte la luxure jusque dans le signe, le reflet, de l'Éden. Shakespeare revient si souvent à la sexualité parce que son abus frappe le principe même de la vie et altère l'élan originel et religieux de la nature : les *Sonnets* commencent par l'engendrement et se terminent par les bains chauds où l'on cherche à guérir la syphilis. Le Duc, finalement, regardant par une fenêtre de la prison et voyant que l'étoile du berger l'appelle à sortir ses bêtes et qu'il « fait presque jour », aperçoit l'harmonie du Tout et la possibilité du nouveau au moment où il se prépare à dénouer l'action.

Ces trois « poèmes » marquent les trois temps de l'œuvre : le bonheur, le malheur et leur dépassement. Celui-ci est rendu possible par une idée, un stratagème, à

plusieurs facettes : la substitution. Tout procède du remplacement temporaire du Duc par Angelo, appelé à gouverner la ville de Vienne pendant son absence. Le premier stratagème du Duc, qui revient déguisé en moine, est de substituer Marianne à Isabelle dans le lit d'Angelo, dont elle est la fiancée répudiée, et le deuxième, d'envoyer à Angelo la tête d'un autre prisonnier à la place de celle de Claudio. Le poète en Shakespeare lui fait ajouter à ce motif répété et salutaire les substitutions comiques de mots perpétrées par le Clown, qui amène au tribunal « deux bienfaiteurs notoires », et une doctrine théologique qui le place dans un contexte infini et éternel. Pour persuader Angelo d'épargner Claudio, Isabelle soutient qu'il serait condamné lui-même par la loi divine, comme tous les hommes, si Dieu n'avait pas trouvé un « remède ». En évoquant la Crucifixion au détour d'un vers, elle indique la réconciliation de la justice et de la miséricorde que toute la pièce recherche, et elle termine la liste des substitutions. L'œuvre salutaire de la comédie consiste également à transformer le titre de la pièce : *Mesure pour mesure*, qui commence par ressembler à la loi du talion (« œil pour œil »), mais qui finit par signifier, grâce à la lecture attentive que Shakespeare semble avoir consacrée à l'expression dans chacun des Synoptiques, la bonne mesure que l'on donne et la très bonne mesure que l'on reçoit. Elle consiste aussi à permettre aux personnages de se connaître pleinement et de se renouveler. Angelo se repent, brièvement mais vraiment. Marianne trouve la profondeur de son amour, en se donnant à Angelo, malgré tout le mal qu'elle lui reconnaît, tel qu'il est et sans mesure. Isabelle accepte finalement de supplier le Duc d'épargner Angelo, qu'elle croit meurtrier de son frère, en pardonnant sans mesure et en se donnant entièrement dans son pardon. La comédie précise son œuvre lorsque la « résurrection » de Claudio impose l'idée d'une vie après la mort, et surtout sur la terre, après la mort du vieux moi.

La critique suppose néanmoins que Shakespeare prend conscience, dans *Mesure pour mesure* comme dans *Tout est bien qui finit bien*, de l'existence de douleurs, de désirs, de fautes, que la comédie serait inapte à englober. Il est à noter d'abord, cependant, qu'il explore et rejette de nouveau, dans l'intrigue secondaire de *Tout est bien qui finit bien*, la raillerie, lorsque Paroles, menacé de mort par des soldats qui feignent d'appartenir à l'ennemi, manifeste sa lâcheté en trahissant les secrets de son camp. Shakespeare transforme le rire méprisant dont Paroles est la cible, en lui donnant des mensonges intarissables regorgeant d'inventivité qui font venir, sous le rire moqueur, un rire d'allégresse, et en lui permettant, une fois démasqué, d'accueillir sa disgrâce, de se connaître en profondeur, et d'accepter, par une nouvelle humilité, d'être à jamais la cause du rire chez les autres. Cette pièce qu'on appelle communément une comédie sombre, critique et rachète l'idée qui fonde la comédie, non pas sur la joie (*je ris avec vous*), mais sur le ridicule (*je ris de vous*). Il est vrai que Bertrand, comte de Roussillon, est aussi peu aimable que le jeune aristocrate des *Sonnets*. Mais n'est-ce pas parce que la comédie, pour prouver son aptitude à introduire partout sa vérité, doit prendre le risque d'un héros mauvais ? La comédie le change, mais pas complètement. En lisant une lettre qui lui prouve la bonté et l'humilité de sa femme — qui lui révèle une vie meilleure — « il a

presque été changé, dit un témoin, en un autre homme ». Il entrevoit la conversion totale de l'être, mais il n'est que « presque » changé, et cela seulement pendant un moment. Il se repent de ses actions (mépriser Hélène, débaucher Diane, mentir) à la dernière scène, et promet d'aimer toujours et ardemment sa femme, mais il semble hésiter aussi, en attendant de savoir si les conditions apparemment impossibles qu'il avait posées avant de se réconcilier avec Hélène ont été satisfaites. Il demeure, comme le jeune homme des *Sonnets*, énigmatique, insaisissable.

Il est vrai aussi que la pièce semble partagée entre un conte magique et un récit réaliste. En guérissant le roi d'une maladie incurable, Hélène fait participer à son acte, par la poésie d'une incantation, la totalité de l'univers en mouvement et les fables (les chevaux du soleil, la lampe d'Hespérus) par lesquelles nous l'imaginons. En se substituant à Diane dans le lit de Bertrand, cependant, elle conçoit une ruse d'un réalisme, disons, médiéval (et qui vient, d'ailleurs, de Boccace). Mais si nous sommes conscients de passer entre le monde surnaturel intermittent et le monde naturel des convoitises et les lâchetés, n'est-ce pas ce que Shakespeare cherche ? La discordance entre des types d'histoire et entre des styles d'écriture marque l'accès discontinu et provisoire à une réalité supérieure dans notre monde.

Tous ces signes contradictoires culminent dans le dénouement, qui refuse la profonde réconciliation entre Hélène et Bertrand à laquelle on s'attend, et qui laisse supposer, malgré le titre de la pièce, que tout ne finit pas bien pleinement et aussitôt. Shakespeare a déjà donné à un Deuxième Seigneur anonyme cette pensée pascalienne avant la lettre : « La trame de notre vie est tissée avec des fils mélangés [...] ; nos vertus seraient fières si nos fautes ne les fouettaient pas, et nos vices désespéreraient s'ils n'étaient pas consolés par nos vertus », et il semble s'intéresser à écrire une comédie qui tient parfaitement compte de ce qu'elle opère ses transformations des êtres et de la vie entière dans un monde divisé et radicalement imparfait. La pièce va bien de la mort vers la vie. Hélène, qui répand la rumeur de sa propre mort, « ressuscite » à la fin, comme le font tant de personnages shakespeariens afin de représenter de la manière la plus nette la transformation qui se situe au cœur de son œuvre, et elle est en outre enceinte. Mais en réfléchissant de nouveau sur l'idée de dénouement, Shakespeare prend au sérieux, dans la pièce qui annonce l'idée dans son titre, le fait qu'à l'époque *finir bien* signifiait avant tout *mourir bien*, et que la vraie fin attendait après la mort. Il freine donc la résolution et la joie des dernières scènes afin de laisser personnages et spectateurs dans le vrai monde contradictoire et inaccompli que l'on retrouve en quittant le théâtre.

Dans *Cymbeline*, finalement, qui pourrait dater de 1609-1610 et qui figure parmi ses dernières pièces, Shakespeare réfléchit continuellement sur la poésie et sur le théâtre. Quand Iachimo décrit une tapisserie représentant la rencontre d'Antoine et Cléopâtre, où le fleuve Cydnus déborde à cause « soit du nombre de barques, soit de son orgueil », il offre, en quelques mots, une petite leçon de poétique : la recreation du réel la plus convaincante est celle qui respecte les faits. Lorsqu'il décrit une sculpture représentant le bain de Diane, en disant que les

figures étaient si vivantes que l'artiste paraissait comme une puissance créatrice qui « dépassait la nature, / Hormis le mouvement et le souffle », il s'étonne que l'art soit en même temps supérieur à la nature, grâce à sa faculté de transformer le monde par la neuve consonance des lignes et des volumes — on pourrait ajouter : des mots, des choses évoquées, des personnages, des événements — et infiniment inférieur puisque l'artiste ne dispose pas du principe de la vie. L'art ne surpasse la vie que par sa capacité de suggérer, mais non pas de créer, une forme de vie supérieure, une terre et un ciel renouvelés.

En sondant le théâtre dans *Cymbeline*, Shakespeare rassemble plusieurs idées et pratiques qui sont des éléments fondamentaux du génie théâtral. La pièce est remarquable par le nombre de déguisements. Bien des personnages shakespeariens, dans les comédies comme dans les tragédies, se trouvent en se perdant sous des dehors d'emprunt, la voie vers l'être vrai passant nécessairement, dans un monde où l'être est en partie effacé, par l'être-autre. En voulant mourir vaillamment « *To shame the guise o' th' world* » (« Pour couvrir de honte les façons du monde »), Posthumus fait penser que se dé-guïser, c'est refuser la *guise*, l'apparence d'un monde corrompu, et chercher en soi, sous une autre apparence, le nouvel être dont le monde aussi a besoin. Shakespeare associe l'acte de se déguïser à celui de passer, durant la pièce, dans une seconde réalité, comme le bois près d'Athènes dans *Le Songe d'une nuit d'été*, par exemple, ou la Bohême dans *Le Conte d'hiver*, lieux à la fois réels et autres qui sont l'occasion pour les personnages de découvrir d'autres dimensions du vécu et de changer, avant de retourner dans le monde ordinaire transformé par leur aventure. Dans *Cymbeline*, tous les personnages principaux se trouvent en se hasardant au pays de Galles. Shakespeare semble suggérer aussi que le théâtre même est un déguïsement, qu'il fait honte aux usages du monde en s'habillant d'une fiction à la fois heuristique et transfiguratrice, comme il est un lieu autre où les spectateurs peuvent également se trouver en changeant, avant de sortir dans un monde familier rendu étrange par la vision théâtrale. D'où la présence, dans cette pièce qui constitue un résumé de son œuvre, d'un *masque* — rêve de Posthumus matérialisé devant les spectateurs, où Jupiter et des fantômes renforcent l'impression que participe à la pièce une puissance surnaturelle, une sorte de hasard providentiel — et des obsèques d'Imogène, que l'on croit morte mais qui n'est que droguée, qui ne sont pas nécessaires à l'action, mais qui représentent parfaitement le simulacre qu'est le théâtre, la fiction visible qu'il fait dérouler devant nous. Avec la « résurrection » d'Imogène, finalement, et l'effet cumulatif, dans le dénouement, d'une série de révélations qui surprennent les personnages et qui peuvent étonner à un autre niveau les spectateurs, pourtant déjà dans les secrets de l'intrigue, nous pouvons trouver mystérieux, étrange, merveilleux, le monde néanmoins explicable qui se révèle peu à peu, en nous disant que c'est peut-être cela, la poésie : l'apparition quasi magique de ce qui est.

Le cours de la deuxième heure : *Le Bonheur d'être ici*, procéda également d'une réflexion déjà entamée, dans une communication de 2003 sur Claudel et Baudelaire lors d'un congrès de l'Association Guillaume Budé, où j'avais mis en opposition

deux expressions : « le bonheur d'être ici » de Claudel (dans « Un après-midi à Cambridge ») et « N'importe où hors du monde » de Baudelaire (dans *Le Spleen de Paris*). Sans représenter intégralement la réflexion de ces deux poètes, elles expriment à la perfection deux convictions existentielles : ou bien qu'*ici* est le lieu où vivre, en nous rapprochant des êtres et du monde, ou bien que le malheur de l'ici nous oblige à chercher ailleurs le bonheur, le nouveau, le possible, l'inconnu. Je voulais étudier, dans le cours, comment la littérature, et accessoirement la peinture et la musique, découvrent et chantent le bonheur de l'ici dans un monde trop évidemment malheureux et malade, en examinant une variété de perspectives sur la question dans plusieurs ouvrages fort différents les uns des autres, et en réfléchissant à l'origine du mot *bonheur*, qui laisse penser que le bonheur vise l'avenir, et qu'être heureux, ce serait se trouver l'objet d'un « présage favorable » qui commence déjà à se réaliser.

Lors du célèbre accident qu'il raconte au deuxième chapitre des *Rêveries du promeneur solitaire* (1782), Rousseau, renversé par un chien danois, perd connaissance et n'est conscient, quand il revient à lui, que du « ciel », de « quelques étoiles » et d'un « peu de verdure ». Il ne connaît que le « moment présent », et il dit même : « Je naissais dans cet instant à la vie. » Il existe une curieuse ressemblance entre cette « naissance » et celle d'Adam dans *Le Paradis perdu* de Milton, telle qu'il la décrit pour l'ange Raphaël au livre 8. Adam pense se réveiller « du plus profond sommeil », il se trouve couché « sur l'herbe fleurie » et tourne les yeux « vers le ciel » afin de contempler « l'ample firmament ». Il dit, exactement comme Rousseau : « je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais », et comme Rousseau éprouve un « calme ravissant », il regarde en haut avec des « yeux émerveillés ». Milton imagine, dans l'Éden, un bonheur d'être ici absolu et à peine concevable, dont il nous sait exclu ; Rousseau opère dans le monde réel de la Chute et du malheur. S'il ne sent « ni mal, ni crainte, ni inquiétude », il a néanmoins reçu de multiples blessures ; il voit l'Éden : la terre d'ici et la profondeur du ciel nocturne, lorsque le malheur du monde est pleinement présent, y compris la mort, un carrosse qui suivait le chien ayant failli lui passer sur le corps. Il est à remarquer finalement qu'il situe avec précision cette expérience quasi mystique dans le temps et le lieu, en notant que cela lui arriva le « jeudi 24 octobre 1776 [...] sur les 6 heures », dans « la descente de Ménilmontant presque vis-à-vis du Galant Jardinier ». Il place cette révélation transcendante dans la trame du réel ordinaire, cet *ici* essentiel dans *l'ici* banal où il trouve son sens.

Pour bien comprendre « *Song of the Open Road* » (« Chant de la route libre »), que le poète américain Walt Whitman ajouta à la deuxième édition (1856) de ses *Leaves of Grass* (*Feuilles d'herbe*), il convient de remarquer qu'il reprend, dans les premiers vers, les derniers vers du *Paradis perdu*. Pour Milton, Adam et Ève découvrent que, malgré leur expulsion de l'Éden, « *The world was all before them* » (« Le monde entier s'étendait devant eux ») ; Whitman, s'élançant sur la route de la vie, se trouve, dit-il, « *free, the world before me* » (« libre, le monde devant moi »). Si Adam et Ève avancent, cependant, « à pas incertains et lents », Whitman a « le

cœur léger », et au lieu de se laisser guider par la « Providence », il « choisit » sa direction, le chemin « me conduisant, dit-il, là où je veux ». Le vieux poète sent la présence de Dieu et reconnaît la tristesse d'un monde compromis ; le nouveau poète que Whitman représente n'a pas besoin de Dieu, cherche avant tout le bonheur, et transforme la prosodie et la syntaxe de Milton en adoptant la liberté autre du verset et d'une suite de phrases peu construites par la grammaire. (Il est instructif, et pas seulement pour l'histoire littéraire et l'évolution des idées, de noter que Wordsworth aussi revient aux derniers vers du *Paradis perdu* dans les premiers vers du *Prélude*, publié après sa mort en 1850, dans un désir semblable, mais différent, d'aggiornamento.) Pour Whitman, la terre est « suffisante », « inépuisable » — d'où les nombreux catalogues qui s'enthousiasment du grain, du toucher, des objets du monde — et en continuelle expansion. Il est convaincu que « L'est et l'ouest sont miens, et le nord et le sud sont miens », selon une exubérance de l'âme qui regarde, non pas des paysages, mais une géographie, non pas un pays, mais un continent, et qui remplace, en l'imitant, le mysticisme chrétien. Il est persuadé aussi, cependant, de la dimension « inaperçue » et « divine » du monde, et qu'il ne nous est pas indifférent. « L'émanation de l'âme est le bonheur, écrit-il, le bonheur est ici, / Je pense qu'il se répand dans l'air, en attente à tous moments, / Maintenant il pénètre en nous. » Le bonheur n'est pas une émotion, un état : c'est le mouvement de l'être vers ce qui est, et le mouvement de ce qui est vers nous. Conscient de ce qu'il doit à cette réciprocité, Whitman s'adresse ainsi au monde : « Toi, air qui me sers du souffle afin que je parle ! / Vous, objets qui appelez dans leur état diffus mes significations et qui leur donnez forme ! » Ce n'est plus le poète qui appelle les choses par leur nom, ni qui appelle le monde pour qu'il vienne dans le poème, mais les objets qui appellent ce qui flotte dans l'esprit du poète. Donne *forme*, selon cette poétique sage qui mérite que l'on y réfléchisse, non pas en premier lieu le travail que le poète effectue sur la langue et sur le vers, mais le rapport de plus en plus exact entre le poète et certaines présences du monde. Même si on sent chez Whitman quelque optimisme « victorien » difficile à admettre, il trouve sûrement le bonheur d'être ici dans un *aller* continu, dans une réaction incessante à tout ce que font glisser vers nous le temps et l'espace.

Il est utile aussi de regarder les œuvres qui semblent plongées dans la misère, mais qui réussissent à évoquer le bonheur. *L'Enfer* de Dante concerne bien le malheur de l'ici : il sonde moins la souffrance des damnés qu'il ne crée un angle de vue infernal sur la vie terrestre (en attendant les angles de vue purificateur puis paradisiaque des deux autres cantiques). Puisqu'il parle néanmoins de la vie après la mort et d'un lieu inconnu que nous peinons à imaginer, Dante se sert constamment de comparaisons avec notre vie, afin d'illuminer l'étrange par le familier. A-t-on remarqué, cependant, à quel point ces comparaisons sont nombreuses ? Et a-t-on compris, avec précision, leur rôle ? Pour T.S. Eliot, elles servent à nous faire voir plus clairement l'action que Dante raconte, comme lorsque des ombres prises sous une pluie de feu regardent Dante et Virgile en clignant des yeux, « comme le vieux tailleur » qui cherche « le chas de l'aiguille » (chant 15).

Oui, mais le rapport avec la réalité ordinaire est bien plus complexe. Beaucoup de comparaisons nous sortent de l'enfer pour nous placer dans l'ici malheureux. Virgile ordonne à Dante, par exemple, de monter sur le dos du monstre Géryon, et Dante écrit : « Tel celui qui, sentant le premier frisson de la fièvre quarte, a déjà les ongles blêmes et tremble tout entier en regardant l'ombre, tel je devins à entendre ces paroles » (chant 17). Le monstre appartient au mythe et au cauchemar ; la fièvre quarte nous ramène à nos maladies dangereuses. Si le lecteur rencontre, cependant, bien des malheurs réels par l'effet de ces comparaisons, il rencontre aussi de très nombreux bonheurs. Au chant 16, par exemple, Dante sort d'un cercle de l'enfer : « J'étais déjà au lieu, écrit-il, où s'entendait le bruit de l'eau qui tombait dans l'autre cercle, pareil au bourdonnement que font les ruches. » Géryon commence son vol avec Virgile et Dante sur le dos, « Comme le petit bateau sort du port à reculons », le petit bateau (*navicella*), dans cette scène agréable de bord de mer, étant même le contraire du monstre gigantesque. Dante fait dérouler devant le lecteur, au fond de l'enfer, des moments de bonheur simple dans la vie ordinaire, et certaines comparaisons parlent même d'un malheur qui se transforme en bonheur. La plus extraordinaire occupe les quinze premiers vers du chant 24, et décrit « la très jeune année » où un villageois qui, prenant du givre pour de la neige, se lamente de ne pas pouvoir sortir ses troupeaux, retrouve « l'espoir » un peu plus tard, en comprenant son erreur et en voyant que, sous l'effet du soleil, « le monde a changé de face ». Puisque la chose à comparer est toute simple et se dit en trois vers : Virgile se fâche d'avoir manqué le chemin, puis se calme en le trouvant, ce long passage existe pour parler de la vie à la campagne, et pour évoquer l'espoir, et la possibilité, même au fond de notre enfer, que le monde change de face. La dernière image de l'*Enfer* : « je vis les belles choses que porte le ciel, par un pertuis rond. Et par là nous sortîmes à revoir les étoiles », est également l'image de ce que fait Dante dans son poème : abîmé dans le malheur et même l'enfer d'être ici, il ouvre sans cesse des fenêtres sur le bonheur et la beauté.

Proust œuvre de manière semblable dans le récit merveilleusement stratifié de *La Prisonnière* (1923), qui ressemble à un cercle de l'*Enfer* par les sombres observations sur l'amour, le désir, le rêve, par la présence de la maladie, de la mort et surtout des mensonges incessants d'Albertine et du narrateur, mais où le bonheur d'être ici intervient souvent de façon soudaine, comme dans l'impatience de Bergotte devant des tableaux d'un art factice « qui ne valait pas les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer ». L'art authentique est celui qui permet de trouver un plaisir plus riche dans le réel commun : air, soleil, maison, mer, en le recréant comme le fait Proust, par ces « courants [...] de soleil », par cette parole neuve qui fait voir à nouveau les reflets ondoyants renvoyés par l'eau. L'intérêt du passage sur la mort de Bergotte ne se résume pas, en effet, au « petit pan de mur jaune » tant commenté, et il culmine dans les réflexions du narrateur, qui commencent ainsi : abattu, Bergotte « roula du canapé par terre [...]. Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? » Les deux questions sont imprévisibles et étonnantes, et le narrateur continue en disant que, si rien ne

prouve que l'âme subsiste, « tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ». La préexistence ne nous incite pas à nous élever jusqu'aux Idées platoniciennes, mais à respecter une certaine morale : faire du bien, être délicats, malgré le fait qu'il n'y a aucune raison dans notre vie sur terre « pour que nous nous croyions obligés [...] même à être polis », et cela s'étend aussi à la vocation artistique, « l'artiste athée » n'ayant pas de raison non plus, « dans nos conditions de vie », de se croire tenu à « recommencer vingt fois un morceau ». Il ne s'agit pas ici des vertus salvatrices de l'art — au contraire : un certain bonheur émane de la pensée que nous obéissons à des lois inconnues, et de l'intuition de la simple possibilité qu'il existe un autre monde, intuition qui ne vient pas, comme ailleurs dans *À la recherche du temps perdu*, de l'art, mais du sentiment de l'obligation. Il ne s'agit pas non plus de la survie de l'œuvre et du nom, mais de la personne. Dans ce passage inséré au sein du roman, Proust s'aventure dans une autre sorte de spéculation, dans un « comme si » qui semble le travailler et qui ouvre l'ouvrage à un autre genre de possible. S'il le place ici, ce n'est pas pour fournir encore un exemple de la duplicité d'Albertine (dont le mensonge fait que le narrateur se trompe sur la date exacte de la mort de Bergotte), mais pour que cette duplicité ajoute au passage une signification supplémentaire, en le situant dans le malheur du monde connu.

L'Ecclésiaste peut étonner encore davantage. Dans cet opuscule de l'Ancien Testament dont on retient surtout le refrain : « Vanité des vanités, tout est vanité », l'auteur considère avec acuité de nombreuses facettes du malheur d'être ici, mais à la lumière du récit, dans la *Genèse*, de la désobéissance d'Adam et Ève et de leur punition. Il se demande si nous sommes destinés à toujours *travailler* et *mourir*, et il pose sans cesse une question pertinente : « Quel avantage revient-il à l'homme de tout le travail qu'il fait sous le soleil ? » Il ne trouve pas de sortie, mais il aperçoit un début de réponse en réfléchissant au mot hébreu *towb*, et, semble-t-il, au fait que dans le récit de la Création, où Dieu vit que tout ce qu'il créa fut *towb*, une multiplicité de sens qui sont, pour nous, séparés — bon, beau, vrai, réel, et que savons-nous encore ? — s'associaient dans l'unité originelle. En examinant « ce qu'il est bon (*towb*) pour les fils de l'homme de faire sous les cieux », il cherche ce qui demeure accessible de ce *towb* de l'origine. Sa réponse : « il est bon (*towb*) pour un homme de manger et de boire et de se réjouir de son travail », peut paraître décevante, si l'on ne comprend pas qu'il trouve un bonheur d'être ici dans l'approfondissement quotidien de la réalité ordinaire, qu'il s'enthousiasme en revenant constamment à l'idée pour lui ajouter de nouvelles précisions, et qu'il « loue la joie », ce qui donne de l'auteur une image très différente de celle d'un mélancolique désabusé de tout. En voyant que c'est Dieu qui « donne... la joie », il transforme sa notion du temps ennuyeux, où tout revient et rien n'est nouveau, pour dire que Dieu préserve le passé et qu'il « fait toute chose belle en son temps », ou, pour le redire dans une autre sorte de discours : rien n'est perdu, le passé revit dans le présent comme il revivra à l'avenir, et il est possible de racheter le temps qui passe, de valoriser chaque moment du vécu. Même sa perspective sur la sagesse

change dès qu'il s'aperçoit qu'elle est supérieure à la folie comme la lumière aux ténèbres (autre allusion au début de la *Genèse*), et qu'elle « donne la vie » à ceux qui la possèdent. Un ouvrage apparemment assombri par le pessimisme recommande, comme une obligation réjouissante, le bonheur terrestre sous le signe de la « crainte » et de l'« écoute » de Dieu, ou du Réel, et le rédacteur du texte finit par dire que l'auteur de ce « grand nombre de sentences » choisit ses mots « pour donner du plaisir ».

Un poème de l'Ancien Testament, le passage du troisième chapitre de *Daniel* qui figure seulement dans la Bible grecque, mais qui est devenu le *Benedicite* des liturgies romaine et anglicane, peut aider à réfléchir sur certaines questions concernant l'ici et son bonheur. Pourquoi reconnaissons-nous l'obligation (pour rappeler Proust) de conserver les espèces ? Les petites choses sont-elles importantes ? — l'activité dans la rue au-delà de nos fenêtres, une lumière d'hiver qui argente les quais et qui devient visible sur les vaguelettes de la Seine — ou faut-il penser comme Fénelon, dans le deuxième des trois *Dialogues sur l'éloquence* (en utilisant, peut-être, un autre vocabulaire), que depuis « le péché originel, l'homme est tout enfoncé dans les choses sensibles ; c'est là son grand mal : il ne peut être longtemps attentif à ce qui est abstrait » ? Les détails du corps du monde sont-ils à connaître et à aimer, ou le corps humain et la réalité matérielle sont-ils pour nous une prison ? Dans le *Benedicite*, les trois jeunes Hébreux que Nabuchodonosor a fait jeter dans une fournaise ardente, mais que les flammes épargnent, commencent par bénir Dieu avant de se lancer dans un chant passionné où ils demandent à tous les phénomènes de l'univers d'en faire autant. Ils s'adressent aux anges, aux cieus, au soleil, à la lune, puis tout à coup aux « Pluies et rosées », aux « Vents », aux « Feux et chaleurs de l'été », aux « Froids et rigueurs de l'hiver ». Ils passent de façon vertigineuse entre les choses grandes et petites, en associant « Lumière et ténèbres » et « Rosées et bruines », « Mers et fleuves » et « fontaines ». Ils s'émerveillent de l'ici, des choses toutes proches : gelées, glaces, neiges, en prenant plaisir à s'enfoncer dans les choses sensibles. En parcourant cette tout autre lecture de la *Genèse*, qui exalte les créatures en même temps qu'il les invite à exalter Dieu, on comprend pourquoi le chant est précédé de la prière de l'un des trois adolescents, une confession, non pas personnelle mais collective, qui reconnaît que Dieu a agi avec justice en punissant les Hébreux par la captivité babylonienne. L'acte de se mettre en rapport avec l'universalité du monde ambiant est encore plus joyeux si l'on s'en sentait auparavant tout à fait séparé, et le moyen de sortir de la misère et du désespoir se révèle être, précisément, de sortir de soi. Faire appel aux éclairs, aux nuages, aux poissons, aux baleines, c'est créer, non pas une conscience de soi, mais une conscience incessante de l'autre, un mouvement continu vers ce que Wordsworth appelle « les présences de la Nature » qui permet à la personne de se comprendre dans ses relations avec le Tout. Donner ainsi à toute chose une importance en dehors de nous dans un ensemble numineux, c'est apercevoir l'Éden, le bonheur d'un ici immense et harmonieux. Notons finalement la profondeur ici de l'acte poétique : en chantant ensemble leur poème, les trois

adolescents évitent le lyrisme du moi ; en disant une poésie *vocative*, comme celle de Whitman, ils créent un rapport chaleureux entre le monde et ce qu'il y a de plus profond en eux ; en visant, du cœur du feu créateur, la totalité des créatures qu'ils ne voient pas, ils renouvellent le monde par la mémoire, l'imagination et la parole poétique.

Certains ouvrages à moitié légendaires suggèrent à la fois le bonheur du réel et le bonheur du possible : les *Voyages*, par exemple, de John Mandeville. Écrit en anglo-normand vers 1356, il figure parmi ces œuvres « françaises » peu connues en France qu'un des plaisirs de cette chaire a été de remettre en valeur. Le livre commence comme un guide pour les pèlerins de la « Terre de promesse », mais Mandeville quitte bientôt la géographie réelle afin de voyager, en imagination, vers son idée de « l'Asie profonde », vers les royaumes du Grand Khan et de Prêtre Jean. Les « merveilles » qu'il raconte, qui sont d'abord des villes et des églises, deviennent de plus en plus prodigieuses, et leur nombre même se révèle démesuré, Mandeville signalant qu'il lui est impossible de les raconter toutes, comme il souligne par ailleurs la multiplicité des êtres vivants qui peuplent le monde selon l'élan irrésistible de la Création. En s'aventurant, non pas dans l'au-delà, mais dans ce qu'il appelle le « par delà », il découvre, à l'extrême orient de notre désir, le Paradis terrestre, qui est relié au monde familier par ses fleuves qui divisent les terres de Prêtre Jean en plusieurs régions, et qui alimentent même le Nil et « toutes les eaux douces du monde ». Ce désir étrange de croire que le Paradis est encore présent quelque part sur la terre vient sans doute en partie de notre impression que le monde se présente réellement, par moments, comme édénique, grâce à une certaine lumière, ou à la beauté émerveillante de certains lieux. Le Paradis est de toute façon inaccessible — pour aller vers cette clarté parfaite, il faudrait traverser « la région ténébreuse où l'on ne pourrait voir ni de jour ni de nuit » — et en écrivant un récit de voyage qui est en même temps un conte magique, Mandeville évoque le caractère fictif du réel, auquel nous mélangeons toujours notre imagination ou, au pire, notre fantaisie, et il laisse supposer que le réel cherche un sens — ici, la présence-absence du Paradis — comme une œuvre cherche un sens à composer. Puis, s'étant émerveillé du réel et de son possible, il retourne en Europe, au monde familier, comme plus tard tant de personnages shakespeariens, à une réalité qu'il définit avec un certain génie. Il revient en vue de son ouvrage : « j'ai mis ces choses-là en écrit », et pour être malade : il souffre de la goutte articulaire. Conscient que la Merveille n'abolit pas la maladie et la mort, il reconnaît en même temps le bonheur et le malheur d'être ici, et il termine en demandant à ses lecteurs de prier Dieu de lui pardonner ses péchés. Après son grand voyage dans le fabuleux du possible, il revient au vrai lieu de l'écriture, au moi qui souffre et qui reconnaît ce dont il a besoin.

La profondeur du bonheur quotidien vient de ce que le vécu ne donne pas seulement, comme le rêve ou la recherche de l'idéal, sur autre chose, mais qu'il l'attire aussi dans la trame des événements et le temps qui passe. Le bain de mer, par exemple, que Valéry évoque dans une sorte de poème en prose inclus dans les *Cahiers* pour 1921, devient l'expérience d'un grand Tout, d'une « immense plage », d'un « ciel

énorme », et surtout d'une « eau universelle » et d'un « jeu divin » où les adjectifs ne décrivent pas les substantifs mais les développent. « Se mouvoir dans le mouvement », c'est devenir un esprit et un corps qui œuvrent ensemble, ressentir dans le tréfonds de l'être incessant l'animation de toutes choses, se trouver *ici* et en même temps dans une réalité qui s'élargit. En s'abandonnant au milieu, Valéry découvre que son corps renouvelle son esprit, qu'avec l'eau qu'il étreint il enfante « mille étranges idées », que la réciprocité entre son corps et le corps du monde donne naissance, plutôt que la réflexion, à la poésie. La poésie naît d'un regard qui imagine, grâce à une attention accrue et à une mémoire fertile. Lorsque le vent couvre les lames « d'écailles, de tuiles », ou que Valéry, sorti de la mer, « marche sur le miroir sans cesse repoli par la couche mince d'eau qui se recontracte », on comprend que les métaphores, parfaitement exactes, ne procèdent pas de la rhétorique, mais de la réalité. Dans « Quincaillerie » (*Usage du temps*, 1943), Jean Follain glisse dans un monde encore plus ordinaire, où s'alignent vis, écrous, clous, verrous et croix de grilles, afin d'en révéler peu à peu la dimension extraordinaire et tout aussi réelle. Étant « virginales », par exemple, ces croix de grilles sont toutes neuves comme au commencement. Il suffit de toucher les objets « pour sentir le poids du monde inéluctable », pour éprouver l'existence, non pas de soi, mais de la réalité, solide et toujours là, pour saisir que le quotidien n'est pas des objets en vrac, mais un monde que l'on peut rencontrer. Puisque la quincaillerie « vogue vers l'éternel » et vend à satiété « les grands clous qui fulgurent », on passe, dans un magasin en province, par un *ici* qui voyage vers un temps inconnu, comme on passe, dans la lecture du poème, des premiers mots : « Dans une quincaillerie », aux derniers : « qui fulgurent », de la banalité à une grande lumière qui irradie le quotidien bien vécu. Le poème est une leçon de vie, qui parle d'objets simples qui ne sont pas de simples objets.

Milton explore le rôle de la poésie en ce domaine dans *Comus*, un *masque* joué au château de Ludlow en 1634 qui constitue une méditation persévérante et admirablement multidimensionnelle sur le bonheur et l'ici. Milton évalue surtout la sensibilité à la beauté naturelle chez les deux personnages principaux : Comus, fils de Circé et maître d'une drogue qui transforme la tête de l'homme en tête d'animal, et la jeune fille qui résiste à ses enchantements. Comus, habitant des bois, perçoit la beauté du monde et prend plaisir à en rehausser l'éclat à l'aide de la poésie. Par ses tout premiers mots, par exemple, il dit le soir avec beaucoup de délicatesse : il évoque le rapport entre le haut du ciel et la vie sur terre en notant l'étoile qui enseigne au berger de rassembler son troupeau, se rappelle une figure de la poésie gréco-latine pour dire que le char du soleil rafraîchit son essieu brûlant dans les eaux de l'Atlantique, et observe que les rayons du soleil au couchant ne descendent plus vers la terre mais montent jusqu'à la voûte du ciel. Sa sensibilité est détachée, cependant, de son être, qui demeure destructeur, et son don poétique ne le conduit pas à honorer ni à aimer. La jeune fille aussi décrit le soir : « *when the grey-hooded Even / Like a sad votarist in palmer's weed / Rose from the hindmost wheels of Phoebus' wain* » (« quand le Soir au capuchon gris, / Comme un grave pèlerin portant sa palme, / S'élevait des roues disparues du char de Phébus »). Si

elle pense à *l'imagerie* païenne, cependant, elle voit aussi un pèlerin, et se met en rapport avec le réel en y apercevant le signe de sa croyance ; sa comparaison est profondément exacte, le soir étant réellement le moment où des pensées graves viennent à l'esprit ; elle renouvelle notre perception du soir, en observant qu'au moment où le soleil disparaît, une ombre s'élève, comparable, en effet, à un pèlerin au capuchon gris. De la même façon, Comus reconnaît que les chants de Circé et des Sirènes, qui prennent « l'âme emprisonnée » pour la bercer de « plaisirs élyséens », plongent la raison dans un « agréable sommeil » et une « douce folie ». Il décrit une certaine mauvaise écoute de la musique, ou une mauvaise lecture de la poésie, un mauvais regard sur la peinture. Étonné par une chanson de la jeune fille, où il sent quelque chose de « saint », de « sacré », il y découvre, au contraire, « La si sobre certitude d'un bonheur éveillé ». Il oppose, au sommeil provoqué par une poésie qui s'enchanté d'elle-même, l'éveil provoqué par la poésie orientée vers le réel ; il apprend un bonheur éveillé qui est également un bonheur auquel on se réveille ; il éprouve la « certitude » de qui se réveille à l'ici.

Milton et Claudel invitent à réfléchir aussi sur le rapport entre le poète et le bonheur d'être ici avant même la naissance du poème. Dans *Les Muses* (1900-1904), que j'avais commenté en 2006-2007 sous un autre angle, Claudel, regardant sur un sarcophage un bas-relief représentant les Muses, écrit ceci : « dans le silence du silence / Mnémosyne soupire ». Le silence n'appartient pas, comme le bruit, au temps, et il suffit d'en devenir conscient pour avoir l'impression, ou bien d'être à un commencement où tout est possible, ou bien de se trouver au centre, de toucher à l'être. Entendre le silence du silence, ce serait voyager très loin dans ce qui est, vers le lieu où naît, pour le poète mais non pas en lui, le soupire qui précède les mots. Et ce silence au fond du silence nous attire vers le cœur battant du réel, car Mnémosyne est « posée [...] / Sur le pouls même de l'Être », l'Être n'étant pas une idée, mais une Vie. Claudel parle aussi du « clair dialogue avec le silence inépuisable », en évoquant, en créant pour l'imagination, un vaste silence qui soutient tout, qui demeure après les bruits du monde et les sons du poème, et où l'on peut sans cesse trouver autre chose. Ce « dialogue » avec le silence serait à mettre en rapport avec « l'interrogation » que le poète nouveau confie au « savant chœur de l'inextinguible Écho », et pour comprendre ces deux échanges inattendus il convient de revenir à *Comus*, où la jeune fille demande à Écho, dans sa chanson, où se trouvent ses deux frères, perdus dans la forêt. Milton semble concevoir cette situation singulière (Écho ne peut répondre, selon la fable, que les derniers mots qu'elle entend) afin de réfléchir, comme Claudel, à l'acte poétique, et de suggérer que, lorsqu'un poète interroge le silence ou l'écho, ce ne sont pas ses propres mots qui reviennent vers lui, mais des mots inouïs, différents de ceux qu'il avait eu l'intention d'écrire. S'il dit aussi qu'Écho habite près des « rives verdoyantes » du Méandre ou dans un vallon « brodé de violettes » et qu'elle dort sur « un lit de mousse », c'est sans doute pour ne pas séparer le domaine mystérieux du silence et du son du réel le plus palpable, comme lorsque Comus imagine que les notes de la chanson se répandent dans la voûte nocturne, et qu'en lissant le « plumage de

corbeau » de l'obscurité, elles le font sourire. (Il pense peut-être à la lune qui fait soudain luire un nuage.) La jeune fille pose, comme le poète, une question à l'Univers conçu comme une immense chambre de résonance, à un Silence qui capte d'autres voix et qui peut les répéter. Pour Milton, comme pour Claudel, la poésie n'est faite ni d'idées ni de mots, mais de paroles, qui commencent comme un soupir et qui résonnent dans la chambre de résonance de l'oreille.

La peinture établit des rapports multiples avec le bonheur d'être ici, qui est souvent le sujet même du tableau, comme dans l'Impressionnisme, où *l'ici* est le monde moderne des gares, des cafés-concerts, des rues de Paris. Dans *Un Bar aux Folies-Bergère*, de 1881-1882, Manet continue de s'intéresser à la fraîcheur du maintenant, au chatolement incessant des présences du monde, mais pour son dernier chef-d'œuvre il cherche aussi dans le lieu une profondeur autre. Un miroir signifie notre désir de faire mirer la visibilité du monde dans l'altérité d'une surface qui change tout sans violer les lois de la vision ; un tableau figuratif, même réaliste, tend à la nature un miroir magique. Ici, le tableau inclut un miroir, qui s'étend sur toute sa largeur, mais on sait qu'il ne reflète exactement ni les bouteilles sur le comptoir, ni la serveuse. Le reflet de celle-ci est déplacé à droite comme par un miroir courbe ou à facettes, mais une profusion de lignes horizontales montre que le miroir est droit, et la serveuse passée de l'autre côté du miroir est un peu plus corpulente, ses cheveux sont plus déployés sur sa nuque, et elle se penche davantage. L'ici devient mystérieux : le tableau est partagé (comme *Le Balcon* ou *Le Skating*) entre un premier plan plein de la vie immédiate des êtres et des objets et un arrière-plan secret, comme si le réel familier donnait sur un plus-loin étrange et attirant. La serveuse qui nous regarde et son reflet qui nous tourne le dos retrouvent la disposition des personnages dans *Portrait de Zacharie Astruc* et *Le Chemin de fer* (toiles, comme les autres que j'ai mentionnées, qu'*Un Bar aux Folies-Bergère* reprend, résume et dépasse), et on peut penser que la scène impossible, où la serveuse reflétée se penche vers un homme en haut-de-forme afin d'écouter, ou de provoquer, des propositions sans doute louches, est la création de la serveuse réelle. Manet trouve ainsi le moyen de rendre visible la vie intérieure d'un personnage, en enfreignant les règles de la peinture figurative. L'homme du miroir, qui usurpe notre place, ou celle du peintre dans cette nouvelle géométrie de l'espace, figure le nouveau regard de Manet, qui lui permet de passer le seuil de la présence immédiate afin de sonder, non pas la présence de l'au-delà, mais un au-delà de la présence. Il apporte aussi le temps qui dure et qui semble se libérer des moments qui passent, dans le coin d'un tableau où règne partout ailleurs la vivacité de l'instant. Notons finalement, dans ce tableau où le réel s'ouvre à son propre arrière-fond imaginé, la présence à la fois de la mélancolie — la saturation du bleu — et de la joie, et surtout de l'humour. Manet signe l'ouvrage sur une bouteille, comme si *Manet* était le nom du fabricant, du responsable de cette clairvoyante ivresse.

Une des nombreuses façons d'associer la musique au bonheur d'être ici passe par les chants d'oiseaux. Musique du réel indépendante de nos idées et de nos émotions, ces chants parlent néanmoins, comme les poètes le sentent en les plaçant au point

culminant de tant de *reverdies*, du commencement, du possible, d'une joie qui renaît. Je suppose qu'ils fascinent les musiciens parce qu'ils ressemblent à la voix humaine et qu'ils encouragent une musique désirable et impure, qui cherche, du *Chant des oiseaux* de Janequin au *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen, à se rapprocher des rumeurs du monde. Pour son *My Beloved Spake* (*Mon bien-aimé a parlé*), composé vers 1680, Purcell choisit, au deuxième chapitre du *Cantique des cantiques*, une *reverdie*, où il est dit que l'hiver est parti, que la pluie a cessé et que les fleurs apparaissent. La musique change de rythme et s'enflamme aux mots tout simples : « et le temps du chant des oiseaux est venu », le chœur, dont on ne soupçonnait pas l'existence, intervient pour la première fois en les chantant après les solistes, l'orchestre prend la relève dans des phrases musicales qui rappellent la forme de l'expression, puis, tout à coup, les solistes suivis du chœur chantent « Alléluia ! » Dans une musique qui est en principe sacrée, Purcell s'enthousiasme pour le retour des chants d'oiseaux et fait chanter un « alléluia », qui suit traditionnellement une mention de Dieu, à la pensée d'une musique printanière. Deux oiseaux figurent dans *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, où Haendel étudie à sa manière, en 1740, deux poèmes de Milton épiqués intelligemment (et complétés médiocrement) par Charles Jennens. Si j'ai parlé de Milton à plusieurs reprises dans ce cours, c'était en partie pour honorer le quatrième centenaire de sa naissance en 1608. Milton voit dans le chant de l'alouette la victoire sur la nuit, l'annonce d'un commencement et de l'espoir et le bonheur d'être ici « *in spite of sorrow* », « malgré la peine ». Haendel ressent une joie très évidente à rapprocher les trilles de sa musique de celles de l'oiseau, au-delà d'une simple imitation, et à faire dialoguer un chant d'oiseau avec le chant humain. Pour Milton, la voix du rossignol est celle, non pas de l'ici qui s'ouvre à l'avenir, mais de l'ici qui dure et qui s'approfondit ; venant du cœur obscur de la nuit, elle ne figure pas l'allégresse, mais la joie profonde et *pensive*. Chez Haendel, la flûte baroque, tout en imitant le rossignol, l'intègre finalement à la phraséologie et à la structure musicales de l'époque, et la voix humaine, qui cherche, sans paroles, à entrer dans le jeu d'un chant extra-humain, impose à la longue sa supériorité. C'est *comme si* la musique exprimait la nature en l'embellissant, au lieu de s'en éloigner afin de créer, dans sa pureté, le monde autre de l'art.

Au dernier cours, qui fut aussi ma leçon de clôture, je n'ai pas parlé du bonheur d'être ici à propos d'une œuvre, mais d'un lieu en particulier, le Pont des Arts, et j'ai réfléchi également, dans ce contexte, sur la « création littéraire » à laquelle cette chaire est consacrée. Le Pont des Arts est un lieu privilégié, mais une des leçons de l'engagement dans *l'ici* est que tout lieu est privilégié dès qu'une sorte de besoin vital du monde ambiant nous permet d'en discerner la richesse. Nous *sommes* par notre rapport aux lieux, comme aux personnes ; nous sommes même ce rapport, nous vivons par notre langage, notre façon de voir et notre manière d'écouter, où nous soutenons respectivement la poésie, la peinture et la musique. Devenus attentifs, nous apercevons les interventions du réel, les signes que nous fait la réalité quotidienne et qui sont différents pour chacun : les lumières, par exemple, qui, la nuit, étincellent sous les pieds, entre les planches du tablier, comme de fins sourires.

La littérature est donc toute proche, par ce très vieux genre littéraire qu'est l'éloge, passage vers ce qui est, mouvement de l'être vers l'être de l'autre, et chant par lequel nous rendons présente la présence du monde. Elle est proche aussi en ce que chacune de ces interventions, en nous réveillant (la vie est un rêve dont il faut sans cesse se réveiller), en parlant du réel et du possible du réel, peut être à l'origine de la création d'une œuvre. Chacun de ses détails peut aussi éloigner de ce que Whitman appelle, dans le poème commenté, le « noir emprisonnement » dans le soi « autre » et « louche » qui nous habite (ce n'est pas la mort que nous avons à craindre, mais la vie), et pour cela une pelure d'orange abandonnée sous un des bancs du Pont des Arts peut être aussi efficace que la vue, sous des flots de lumière dorés, de la Cour Carrée du Louvre. Puis, le pont nous place entre l'immobilité des édifices et le mouvement de la Seine, entre le besoin de durer et le besoin également urgent de changer, le fleuve associant à merveille les deux quand, un soir d'hiver, des arbres sous forme d'ombres se déplacent lentement sur les immeubles proches au passage d'un bateau-mouche illuminé. Le pont partage aussi l'amont et l'aval, ces deux sens à la fois prosaïques et figuratifs, l'amont étant l'origine, le passé, la mémoire, le bonheur du vécu et de l'appris, l'aval étant l'avenir, l'aventure, le possible, la joie mélancolique du surcroît de réalité qui attend et de la disparition. On sent ici que « l'être qui devient » (Antonio Machado), qui est en suspens entre l'amont et l'aval sur une passerelle de bois elle-même suspendue au-dessus de l'eau périlleuse, vit par le temps et sait que chaque instant est le moment opportun. On sent également que, si Whitman voit « la terre en expansion à droite et à gauche », cette vision est à notre portée autant sur un pont de Paris que sur le continent américain, que tout lieu a une belle hauteur sous plafond, mais qu'un pont relie aussi la terre à la terre, l'ici-bas à l'ici-bas, dans un geste horizontal et humble. Fragile, il peut faire penser aussi à un radeau, ou à un effondrement, à une perte de soi qui, dans le domaine de la création littéraire, est tout à fait salutaire. (Mourir, c'est sans doute voir les choses telles qu'elles sont, et pour mourir, on n'a pas besoin de cesser de vivre.) Sur le Pont des Arts, finalement, on se trouve dans une œuvre d'art : parmi de grandes architectures et au cœur du paysage urbain. Et les arts *sont* un pont, vers le réel, vers autre chose, vers l'autre rive. Lorsqu'on regarde le lieu changer, en remarquant la fumée verte du saule à la pointe du square du Vert Galant, ou le tout, malgré les réverbères, baigné de nuit, on sent qu'un poème pourrait commencer ici, ou un récit, une pièce de théâtre. Je ne sais pas si la sculpture attend dans la pierre, mais je sais que le poème attend dans le lieu, ou mieux, dans le rapport entre le lieu et le poète. Une des sources de la création littéraire, c'est le sentiment que le lieu aussi attend de devenir poèmes, que le lieu *veut dire* quelque chose, qu'il cherche à devenir, sous nos yeux, poésie.

Je voulais surtout que cette leçon de clôture soit une leçon d'ouverture. Les auditeurs si sympathiques ayant demandé un bis, j'ai lu mon poème « Le Pont des Arts ».

ACTIVITÉS DE LA CHAIRE

PUBLICATIONS

De l'émerveillement, Paris, Fayard, 2008, 292 p.

Préface, La Poésie de Geoffrey Hill et la modernité, éd. Kilgore-Caradec, Gallet, Paris, L'Harmattan, 2007.

« Shakespeare : le poète au théâtre », *Shakespeare poète*, Paris, Société Française Shakespeare, 2007, pp. 121-130.

« Donald Davie et la difficulté d'être », *Études anglaises*, juillet-septembre 2007, pp. 280-289.

« L'Eutopie. La littérature et l'espoir du lieu », *Études*, janvier 2008, pp. 69-79.

« Autrement dit », *La Conscience de soi de la poésie*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, *Le Genre Humain*, avril 2008, pp. 95-106.

« Unpropitious : Christian Poetry and 'Now' », *Ecstasy and Understanding*, éd. Grafe, Harrison, Londres, New York, Continuum, 2008, pp. 192-202.

« Le poème est ... », *La poésie, c'est autre chose*, sous la direction de Gérard Pfister, Orbey, Arfuyen, 2008, p. 76.

« Vues et revues de Paris » (cinq poèmes en versions française et anglaise), *Le rêve et la ruse dans la traduction de la poésie*, éd. Bonhomme, Syminton, Paris, Champion, 2008, pp. 19-29.

« Yves Bonnefoy et les *Sonnets* de Shakespeare », *Littérature*, n° 150, juin 2008, pp. 25-39.

COLLOQUES, LECTURES, ENTRETIENS

Lecture de poèmes, Crypte Ararat, le 15 mars 2008.

« Variations sur *L'Éclésiaste* », *Littérature et vanité : la trace de L'Éclésiaste en littérature de Montaigne à Beckett*, Port-Royal des Champs, le 7 juin 2008.

Entretiens à la télévision, à la radio, et dans plusieurs journaux français et anglais.

Membre, Comité d'honneur des Amis de Rimbaud.

PRIX

Prix Dagnan-Bouveret de l'Académie des sciences morales et politiques pour *De l'émerveillement*.