

COLLÈGE DE FRANCE

CHAIRE EUROPÉENNE

LEÇON INAUGURALE

faite le Jeudi 7 décembre 2000

PAR

M. MICHAEL EDWARDS

Professeur

SUR UN VERS D'HAMLET

Monsieur l'Administrateur,

Mes chers Collègues,

Permettez-moi de vous dire d'abord toute ma joie, et mon étonnement, de me trouver parmi vous. Le Collège de France est depuis longtemps pour moi le centre de Paris, et Paris m'a toujours paru l'autre site, avec Cambridge, du paradis terrestre, tant pour la beauté du lieu que pour la vie de l'esprit qui s'y déploie. Je vous remercie cordialement de votre confiance, et je me tourne en particulier vers Harald Weinrich, qui a inauguré en maître cette Chaire européenne et qui a souhaité que je l'occupe à mon tour, et vers Yves Bonnefoy, qui m'a soutenu, et qui, par son génie, sa parole ardente, sa générosité, est le modèle même du poète, du penseur et de l'ami.

Comme vous le savez, je ne suis pas étranger à cette maison. J'assiste depuis plusieurs années aux rencontres du centre de recherche sur « La Conscience de soi de la poésie », fondé et animé par Yves Bonnefoy, où j'ai le plaisir de retrouver tous les ans Harald Weinrich, Marc Fumaroli, Michel Zink, Carlo Ossola, et de réfléchir, en discussion avec eux – et combien je leur en suis reconnaissant – sur l'être même de la poésie et sur ses rapports, intimes et curieusement nécessaires, avec l'ensemble du vécu et avec la quête du réel. Comme professeur invité, j'ai fait en 1997 une série de leçons où j'ai commencé ce travail qui me paraît essentiel et qui consiste à confronter nos deux poésies, en sondant les différences qui les séparent et en apprenant, peu à peu, leur vocation commune d'autant plus suggestive et émouvante.

Vous m'avez invité cette année à donner des cours dans ma discipline, la littérature anglaise, et je parlerai de Shakespeare. Si la poésie anglaise, comme le théâtre et le roman et comme tout ce qui touche à la civilisation britannique, me concernent de manière native et fondamentale, je n'oublierai pas toutefois la poésie française, qui m'est devenue presque aussi indispensable. J'essaie toujours de comprendre, en effet, pourquoi la poésie française, mais aussi la langue française, les Français, la France, m'attirent avec un charme si puissant, depuis qu'à l'âge de onze ans j'appris, par les tout premiers mots français que l'on m'enseigna, qu'il y a une autre façon de dire *yes* et *no*, ces deux mots brefs qui affirment, au cœur même de la vie et du choix, notre assentiment, notre participation, notre abstention, notre refus. La surprise qu'a créée l'existence, non pas d'un autre pays mais d'un monde autre proche du mien et se confondant même avec lui – au moment où les arbres de la forêt, par exemple, se superposent aux *woodland trees* – ne m'a jamais quitté, et me permet, je crois, de mieux comprendre en retour le travail accompli sur notre sens de la réalité par les mots anglais, et de mieux distinguer, dans notre poésie et notre prose, les modalités qui leur sont propres.

Mesdames, Messieurs,

Mes chers amis,

« To be, or not to be, that is the question », « Être ou n'être pas, c'est là la question » : pourquoi ce vers, qui contient la phrase la plus célèbre de la littérature anglaise, exerce-t-il une telle force d'envoûtement ? Et en quoi peut-il nous aider, lorsque nous pensons à la spécificité de la littérature de langue anglaise, ou aux divergences entre les prosodies anglaise et française et à ce qui s'ensuit, ou au mode d'exister de nos deux langues et des peuples qui les parlent ?

Le vers n'a rien de l'attrait immédiat de ceux qui commencent les autres soliloques d'Hamlet (« Que fonde cette chair trop, trop souillée », ou « Oh ! quel gremlin je suis, quel ignoble maroufle ! », ou « C'est l'heure des maléfices nocturnes » – c'est moi qui traduit),

mais il est vrai qu'à certains endroits décisifs de son théâtre Shakespeare trouve ce qu'il cherche non pas en voyageant dans le pays des images mais en se concentrant dans la pure simplicité. La phrase suit même la forme sèche d'une question posée en vue d'un débat universitaire, à Wittenberg, par exemple, sauf toutefois que « la question » pourrait aussi faire allusion pour Hamlet à une torture, et suggérer le tourment que provoque cette interrogation plus que philosophique. Je remarque surtout qu'à des moments de crise intellectuelle ou affective, Shakespeare passe, dans ses pièces comme dans les *Sonnets* et souvent avec la puissance d'une révélation, de l'emploi courant et imperceptible du verbe *être* à son sens pleinement ontologique, et que dans le vers d'*Hamlet* ce petit verbe plus grand que l'univers, qui se tient à part dans la langue comme dans la métaphysique, atteint son expression absolue. Je crois que nous sommes fascinés par l'infini de ces deux infinitifs, comme par la présence d'une alternative au sein d'un monde ambigu, et entraînés dans l'abîme ouvert par l'affirmation de l'être suivie de sa négation. La question même est emplie de mystère et nous induit moins à chercher la réponse qu'à nous perdre ou à nous retrouver dans ses tours et ses retours.

Afin de penser, cependant, que c'est l'être même qui est en jeu : l'être de la personne mais aussi l'être de tout et, pour ainsi dire, l'être de l'être, nous sommes obligés de détacher ce vers de son contexte – comme nous isolons beaucoup de passages illustres de Shakespeare, mais pour une fois nous avons raison. Car il suffit de continuer de lire pour voir que dans l'esprit d'*Hamlet*, la question de l'être et du non-être a un sens bien plus restreint :

L'esprit est-il plus noble de souffrir
 Les flèches et les dards d'une errante fortune,
 Ou de s'armer contre une mer de maux
 Et en s'y opposant, les terminer ?
 Mourir, dormir [...]

Le monologue tourne autour du suicide – vivre ou ne pas vivre –, et malgré la véhémence du langage, on en finit avec les maux, selon Hamlet, non pas en les détruisant mais en se détruisant soi-même. Et si on renonce à le faire c'est par crainte des mauvais rêves qui pourraient glisser dans le sommeil de la mort, alors qu'il a déjà dit dans son premier monologue que c'est parce que le suicide a été proscrit par Dieu. Il parle de notre ignorance de ce qui suit la mort, mais il va bientôt se retenir de tuer Claudius en prière de peur de l'envoyer directement au ciel, il s'inquiète des charges qui pèsent sur l'âme de son père, charges que personne ne connaît « hormis le ciel », et il demandera à Horatio de renoncer pour un temps à la félicité afin de raconter son histoire. Et ne dit-il pas, en somme, que le fardeau de l'existence est si intolérable que, sans l'appréhension quant à la vie future, tout le monde se tuerait ? Ce n'est certainement pas le sentiment de Shakespeare, ce qui oblige à penser que, tel qu'*Hamlet* l'entend, être ou ne pas être n'est pas la question.

Le grand monologue n'exprime pas la pensée pénétrante et courageuse de l'intellectuel des temps modernes. Mais alors pourquoi Shakespeare fait-il parler Hamlet ainsi ? Et pourquoi Hamlet se laisse-t-il prendre (momentanément) à ce doute paralysant ? On découvre la réponse, me semble-t-il, dans une autre tirade où Hamlet, ce jeune homme qui s'intéresse à tout, est accablé de voir que la terre n'est plus pour lui qu'un « stérile promontoire », le ciel étoilé qu'un « amas immonde de vapeurs pestilentielles », et l'homme qu'une « quintessence de poussière » – où il s'étonne, comme Wordsworth le fera en plein romantisme, que la gloire ait disparu du monde. Car Hamlet trouve aussi, pour décrire ce « bel ouvrage » la terre, le « dais si éminent » de l'air, le « toit majestueux » du firmament « constellé de flammes d'or » et l'homme, qui ressemble par son action à un ange et par sa pensée à un dieu, les accents de

l'émerveillement et la prose poétique de l'éloge. Hamlet est mélancolique, soit, mais il est mélancolique *parce qu'il est capable d'être ébloui par l'homme et son univers*. (Il est misérable, dirait Pascal, parce qu'il perçoit la grandeur.) C'est un *monde* qu'Hamlet a perdu, peut-être un paradis, où régnaient deux présences : la femme, en la personne de sa mère idéalisée, et l'homme, le père, l'autre Hamlet, dont le prince dit qu'il ne verra jamais son pareil, et qu'il compare non pas une fois mais deux à Hypérion, pour Shakespeare le dieu du soleil.

Le soleil s'est éteint pour Hamlet, et Shakespeare ne laisse-t-il pas entendre que la chute de son monde est un rappel, voire une reprise, de la chute de l'homme ? Le père d'Hamlet fut tué dans son verger par un serpent ; poussière, il retourne, comme Adam, à « la poussière ». Sur le crime de Claudius pèse, selon Claudius même, la malédiction la plus ancienne, car il répète le fratricide de Caïn. Le monde paraît comme un jardin à Hamlet, mais un jardin « à l'abandon ». C'est cela qui intéresse Shakespeare ; c'est un monde déchu, dont toutes les voies sont corrompues et que gagnent la mort et le mal, qu'il se donne pour tâche d'imaginer. Et c'est pour ce faire qu'il a besoin de la mélancolie où, depuis quelques mois, Hamlet se meut. Saisir que le monde a été altéré, qu'il est « hors de ses gonds », que *cela ne va pas*, non par un simple acquiescement aux premiers chapitres de la *Genèse* ou à un dogme de l'église, mais en regardant autour de soi et en descendant en soi-même, c'est passer le seuil de ce que plusieurs personnages appellent « l'étrange », et découvrir que ce ne sont pas seulement certains phénomènes anormaux qui semblent d'une inquiétante étrangeté, mais tout ce que l'on considère. Lorsqu'Hamlet se plaint que le cours de ce monde lui paraît « ennuyeux, monotone, insipide, inutile », son langage rappelle les traités de mélancolie de l'époque mais aussi *L'Ecclésiaste*, ce petit livre de l'Ancien Testament dont l'auteur s'interdit de recevoir l'enseignement religieux comme un ensemble de concepts, en demandant « quel avantage revient à l'homme de toute la peine qu'il se donne sous le soleil », et en répétant sans cesse un refrain invariable sur la « vanité des vanités ». Lorsqu'Hamlet médite sur une sorte de suicide universel pendant les longues heures où il se promène, nous dit-on, dans la galerie, sa mélancolie lui permet, en oubliant temporairement ses convictions religieuses, de descendre dans le « dread », l'effroi, le *phobos*, que nous ressentons tous, quelles que soient nos croyances, devant l'énormité de ce qui pourrait arriver et devant ce pays à jamais inexploré qu'est la mort. D'où l'importance du Spectre, lequel, du fond d'une nuit « effroyable », ébranle horriblement notre esprit, dit Hamlet, par des pensées « au-delà de notre âme ». Shakespeare se sert du Spectre, de « this thing », de la « chose » incompréhensible, afin d'ouvrir la réflexion de la pièce à ce qui dépasse notre entendement, à ce qui nous trouble en dehors des vérités possibles de la religion, qui ne sont pas entamées par ces questions effrayantes mais qui ne les effacent pas non plus. La mélancolie d'Hamlet, qui le désaxe, lui donne accès à l'univers désolé, à la *terre gaste* du ciel.

Il est vrai qu'afin d'envisager toute la pensée d'Hamlet il faut le suivre jusqu'à sa mort ; il ne s'éternise pas à ruminer son monologue. Mais il n'empêche que c'est Shakespeare qui pose vraiment la question de l'être, en la faisant vibrer partout dans la pièce. Dans un monde que l'on sent déchu, avec les restes d'une beauté flagrante qui deviennent cendres sous le regard, dans une vie traversée par la mort, dans un tout impénétrable à l'esprit et surtout à l'âme, qu'est-ce en effet que l'être, où se trouve-t-il, vaut-il mieux que l'être soit ou au contraire que tout s'annihile ?

C'est en suivant, en quelque sorte, l'humeur mélancolique d'Hamlet que Shakespeare explore, plus spécialement ici que dans d'autres tragédies, les ténèbres de la condition humaine. La nuit, qui figure dans d'autres pièces l'harmonie des profondeurs, n'intervient que par son « désert funèbre », ou comme l'heure à laquelle l'enfer « Exhale sa contagion sur le monde ». Il n'est jamais question de l'haleine du ciel, du souffle de l'esprit. La mélancolie du

monde gagne sur la gaieté, au point où Yorick, le plus fameux de tous les fous de Shakespeare, est mort, et n'est présent dans la pièce que par son crâne. Si Shakespeare tient à évoquer, cependant, l'horreur d'un monde malade, il cherche aussi sa santé, et j'aimerais en parler brièvement, puisque les signes d'un renouveau du monde mènent plus loin dans sa poétique, et témoignent, je crois, d'un des vœux constants de la poésie anglaise, et peut-être de toute poésie.

C'est au début, dans la première scène et avant même qu'Hamlet ne soit mentionné, que Shakespeare donne à Marcellus de rapporter, dans un passage qui peut paraître superflu, la légende du coq qui dans la saison de Noël chanterait toute la nuit, pour bannir de notre obscurité les esprits, les fées, les sorcières et l'influence néfaste des planètes – pour protéger le monde du mal extra-humain. Ce n'est qu'une légende, mais avec quelle émotion écoute-t-on, ayant en mémoire les nombreuses allusions ultérieures à une nuit maléfique, ces mots simples : « then [...] The nights are wholesome », « alors [alors seulement] salubres sont les nuits ». Ce salut de la nuit accompagne, dit Marcellus, « la naissance du Sauveur », comme si la nouvelle vie promise par la grâce devait aussi transfigurer la nuit, et créer sur la terre un nouveau jour – ce jour qu'annonce, en effet, le coq, « l'oiseau de l'aube ».

C'est peut-être vrai, répond Horatio, avant de prononcer des vers que l'on considère généralement comme une simple « poésie » :

Mais, voyez, le matin sous une chape rousse

Marche dans la rosée de la haute colline

Là-bas à l'est.

Ne dit-il pas aux autres, en somme, que la légende du coq fait réfléchir, en effet, mais qu'il faut surtout regarder, et qu'en prenant conscience de la beauté du monde, comme du pouvoir de l'imagination qui l'illumine, qui voit dans l'aube la figure d'un homme qui s'approche, on peut ou bien se contenter de ce monde qui accueille si complaisamment nos tentatives persévérantes pour le transformer selon nos besoins esthétiques et spirituels, ou bien trouver dans le naturel le même espoir que Marcellus cherche dans le surnaturel : que cette aurore qui ne cesse de réapparaître prépare la venue d'un matin vraiment nouveau ?

Dans *Hamlet*, cette dialectique qui va de la beauté de la terre et de son ciel à leur contamination par le mal et au signe de leur renouvellement, est à peine esquissée. Dans d'autres pièces, on voit que la poétique de Shakespeare suppose que la poésie ne se borne pas à signaler, selon le mouvement généreux et affirmatif de son œuvre, la re-création de l'homme et du monde, mais que sa raison d'être est d'y jouer un rôle. Et je trouve dans *Hamlet* aussi un exemple de cette poésie rénovatrice. Lorsque Laërte apprend que sa sœur s'est noyée et demande instamment où cela s'est passé, Gertrude commence ainsi sa réponse :

There is a willow grows askant the brook

That shows his hoar leaves in the glassy stream [...]

Il est un saule, penché sur le ruisseau,

Mirant dans l'onde le gris de son feuillage [...]

Elle devient soudain le Messenger anonyme de la tragédie, en vue de ce poème singulièrement paisible où l'on aperçoit, au loin, un saule, un ruisseau, un lieu naturel innocent et simplement là. « There is a willow » : on découvre encore une fois le sens plein du

verbe, et que le *il est* ou *il y a* de la poésie dote ces présences naturelles de l'être qui a tant troublé Hamlet. Et pourquoi ajouter que le dessous des feuilles de l'arbre, qui est effectivement gris, se reflète dans l'eau ? S'agit-il d'un de ces menus faits qui foisonnent dans la poésie anglaise et qui peuvent paraître inutiles et embarrassants à un lecteur français ? Ou ce miroir de l'eau – où l'on voit le monde différemment, sous forme de reflets à la fois réels et irréels et dans un milieu qui reçoit les objets sans les recevoir vraiment – figure-t-il plutôt la poésie, le poème, et son travail de discrète métamorphose ? Ophélie est morte, dit Gertrude, parce que ses vêtements alourdis l'ont entraînée « De son chant mélodieux à une mort boueuse ». Elle est soutenue pendant un moment par la musique qui représente pour Shakespeare l'art qui nous rapproche le plus évidemment d'une harmonie transcendante et à venir, avant de descendre dans le limon, dans la terre qui nous réclame tant que nous sommes enveloppés dans ce que *Le Marchand de Venise* appelle « Ce vêtement boueux du dépérissement ».

Ce saule qui paraît à nouveau dans le monde secret de son reflet sous l'eau n'est qu'un signe minime, mais suffisant, de cette recherche d'un univers renouvelé que je sens comme le foyer de la poésie de Shakespeare. Un saule dans un tableau, tout arbre dans une peinture de Constable, paraît bien moindre qu'un vrai arbre, mais attire autrement, car, reflet lui aussi de l'arbre à sa manière, il nous offre un autre état de l'arbre, il présente l'arbre dans son possible. Il m'a toujours semblé que c'est pour cela que l'art existe – pour cela qu'il y a de la poésie, du théâtre, des récits, de la peinture, de la musique. On peut le comprendre de diverses manières ; dans la perspective chrétienne qui devait être celle de Shakespeare, on dirait que l'exister suit une forme ternaire qui passe de l'Eden à une terre maudite et à la re-création du Tout sous forme d'une « nouvelle terre » et de « nouveaux cieux » ; ou de l'homme innocent à l'homme coupable et au nouvel homme. La littérature, pour m'exprimer de manière un peu abrupte, serait la *diction* d'un monde encore beau, la contra-diction d'un monde déchu et la pré-diction d'un monde à venir. Un des plus grands poèmes anglais, le *Paradis perdu* de Milton, sonde, précisément, cette perte originelle et explore peu à peu le chemin qui mène au paradis retrouvé, en réfléchissant sans cesse au rôle de la poésie dans ce processus, non pas, comme on aurait pu le supposer, dans un ailleurs biblique mais dans l'*ici-maintenant* du poète. Je note aussi que cet autre très grand poème qu'est le *Prélude* de Wordsworth approfondit de nouveau, comme toute son œuvre, le sentiment d'une perte radicale et demande comment la poésie peut imaginer et faire apparaître pour l'esprit, au cours de la vie même, une terre nouvelle. Je note finalement que Proust, en modifiant le titre des deux épopées de Milton dans *le temps perdu* et *le temps retrouvé*, et en reprenant chez Wordsworth le fait de concentrer la recherche sur le temps, sur la conscience d'un seul individu et sur la découverte progressive d'une vocation artistique, écrit la version moderne et esthétique de cette même quête fondamentale.

*

**

Quand je pense au *Prélude* de Wordsworth, et au fait que ses premiers vers citent la fin du *Paradis perdu*, pour le continuer, non pas dans le monde primitif et lointain mais dans l'Angleterre – et la France – modernes, je me rappelle que Milton cite Spenser, que Spenser, au moment de créer la nouvelle poésie anglaise de la Renaissance, remonte constamment aux écrits et même à la vieille langue de Chaucer, et que Shakespeare reprend souvent la *matière* de Chaucer et semble avoir eu avec sa poésie un rapport chaleureux. Je pense aussi à T.S. Eliot, qui adapte le commencement des *Contes de Cantorbéry* pour le début du *Waste Land* et la traduction par Chaucer du *Roman de la rose* pour le début des *Quatre quatuors*, et je me dis que, grâce à cette confiance des poètes anglais les uns en les autres, la poésie anglaise forme une manière de poème unique et continu. L'empressement des poètes anglais à se référer à

des poètes antérieurs, dans une longue tradition poétique presque ininterrompue, marque sans doute une différence, à analyser, avec la poésie française.

Et je reviens à la fascination qu'exerce « To be or not to be », pour remarquer maintenant qu'elle dépend en partie du fait que nous écoutons une poésie orale. Il est vrai que la longueur illimitée des deux « be », qui convient si parfaitement à leur sens, et la brièveté et la consonne finale cassante du mot « not » qui les interrompt, s'entendraient à la lecture silencieuse du vers dans un poème. Même une poésie écrite pénètre en nous par l'oreille de l'esprit et résonne dans tout l'organisme (c'est le corps qui écoute). Il me semble significatif, néanmoins, que même en lisant ce vers nous l'imaginons prononcé par un acteur, et que Shakespeare l'entendait ainsi. On ne *voyait* pas une pièce de théâtre à l'époque, on l'*écoutait* (on disait : « to hear a play »), et Shakespeare semble avoir suivi cette logique du théâtre jusqu'au bout, puisqu'il se désintéressait de la publication de ses pièces.

Il habitait, à bien y penser, une culture restée avant tout orale, malgré la diffusion de l'imprimerie depuis son introduction en Angleterre en 1476, à peu près, par Caxton. On écoutait la Bible, dans une traduction anglaise, tous les dimanches à l'église. On participait à la liturgie anglicane du *Livre des prières en commun*, dans l'anglais de Cranmer. On chantait les psaumes, dans les traductions en prose de Coverdale ou dans des versions métriques. L'époque de Shakespeare est celle du chant anglican, de cette musique extraordinairement flexible et capable de recevoir dans une forme mélodique dûment construite n'importe quel texte en prose. C'est l'époque aussi de la floraison de la musique anglaise, de William Byrd, de John Dowland, d'Orlando Gibbons. C'est l'époque où le théâtre, seul genre littéraire oral et social dans son principe, prend un élan qui étonne encore, avec Marlowe, Jonson, Webster et bien d'autres.

Je crois que nous touchons ici à quelque chose d'important, que je ne saisis pas complètement mais que j'aimerais comprendre, car une des œuvres suprêmes de la littérature anglaise, que je place à côté de Shakespeare et de Chaucer, doit la haute qualité de sa prose nombreuse, dont les cadences imprègnent aussitôt la mémoire, au fait qu'elle fut conçue pour être lue à haute voix. Je parle de la version dite « autorisée » de la Bible, publiée vers la fin de la carrière de Shakespeare en 1611, l'année de *La Tempête*. C'est parce que ses auteurs ne traduisaient pas des textes mais une parole, et qu'ils avaient à l'esprit l'effet de chaque phrase dans l'oreille, qu'ils parvinrent à créer un anglais si parlant. C'est grâce à leur attention inlassable aux vertus orales de leur langue qu'une simple traduction atteint la vraie éloquence, laquelle n'est pas un supplément esthétique mais la parole juste qui permet à une pensée, à une émotion, de devenir pleinement elle-même.

Que l'on puisse ranger une traduction parmi les plus grandes œuvres surprend, mais il est vrai par ailleurs que la traduction chez nous est une activité parfaitement littéraire. Par ses traductions bibliques des années 1520 et 1530, William Tyndale avait déjà renouvelé la prose anglaise à un moment où, contrairement à la prose française, très peu d'ouvrages l'illustraient. La suite des grandes traductions poétiques, qui commence au seizième siècle avec l'*Enéide* de l'Écossais Gavin Douglas, et qui continue avec l'*Ovide* de Golding, l'*Homère* de Chapman, le *Virgile* de Dryden, l'*Iliade* et l'*Odyssée* de Pope, jusqu'au *Cathay* d'Ezra Pound et au-delà, constitue une véritable tradition et un genre autonome dans notre poésie; elle contient même quelques-uns des chefs-d'œuvre de la poésie anglaise. La traduction est-elle si répandue chez nous à cause de notre sentiment d'être un peu à part dans la culture européenne ? Réussit-elle si bien grâce à la nature accueillante de la langue anglaise, aux sources multiples et aux règles accommodantes ? Poser de telles questions, ne pourrait-ce pas aussi inciter à relire, à mieux mettre en lumière, les traductions en France ?

Mais que dire de cette oralité de Shakespeare et de son époque ? Puisque j'écris des poèmes et non pas des pièces de théâtre, j'hésite à penser qu'une littérature orale – dans le sens d'une littérature écrite pour être parlée – serait plus près de l'être profond de la littérature et correspondrait mieux à sa finalité. Mais je vois qu'il y a des choses à apprendre, et il me souvient que dans une des fables les plus anciennes touchant la poétique, c'est la *voix* d'Orphée qui charme la nature. Les récits orphiques s'enflamment déjà à l'idée que la poésie change le monde, puisque l'arbre, la rivière et la pierre qui suivent le poète figurent, si je ne me trompe, la matière même du monde qui s'anime, les présences de la nature qui deviennent autres tout en restant elles-mêmes dans une campagne soudain vivante ; et c'est la voix humaine qui, avec les sons du langage, accomplit ce miracle. On dirait que devant le babil du langage, devant ce vacarme de mots qui nous entourent et qui occupent notre conscience, le vœu de l'art est soit de donner au sens un son et un rythme, d'élever le langage au niveau d'un verbe, soit de faire taire un langage déchu, comme dans la peinture ou la sculpture. Même Mallarmé, qui *voyait* le poème, et qui présenta *Un Coup de dés* comme « un espacement de la lecture », supposait que ce dessin sur le papier était également, « pour qui veut lire à haute voix, une partition ». Si même on demeure perplexe devant la prédominance de l'oral pendant la plus grande période de la littérature anglaise, on peut au moins se convaincre du rôle primordial et salutaire de l'oreille, et se dire que la poésie, comme la prose proprement dite, sont la musique du langage.

Et peut-être faut-il envisager, en méditant ce vers de Shakespeare et la pièce qui le contient, la possibilité que le théâtre soit malgré tout la forme la plus pleinement vraie de la poésie. Nous parlons de la « poésie dramatique » comme si elle allait de soi, ou qu'elle représentât simplement, selon le point de vue, un type de poésie ou un type de théâtre. Shakespeare, qui était poète dans le sens courant du terme, puisqu'il publiait des sonnets et des poèmes narratifs, encourage à penser que la poésie au théâtre, qui n'émane pas d'une seule voix, est multiple et impersonnelle, et qu'elle répond ainsi au désir de beaucoup de poètes « lyriques » de transcender le personnel et l'expression de soi. Les opérations de la poésie n'y ont pas lieu dans une conscience isolée, mais parmi des êtres, des situations, des événements – dans la trame des rencontres, dans l'épaisseur de l'expérience positive, où le bien-fondé d'une poésie doit se prouver. Shakespeare peut faire penser aussi qu'en s'adressant directement à autrui, dans un lieu sinon communal du moins social, elle satisfait le souhait de l'écrivain d'entrer en contact, par une parole authentique, avec l'autre. Et pourquoi Shakespeare mélange-t-il la prose, les vers blancs et les vers rimés ? N'est-ce pas afin que l'action de la poésie, sur la réalité et sur le langage, ne se détache pas du réel ordinaire et de la langue de tous les jours ? On passe un seuil en écoutant des vers blancs, et un autre en écoutant des vers rimés ; on entre de plus en plus loin dans l'altérité d'un nouveau monde. Et si les quelques vers rimés sont là pour nous convaincre que même les vers blancs ne sont pas *artistes* mais s'ouvrent à la complexité et au continu du réel, la prose fait affluer dans le monde à part du théâtre poétique, par contraste, notre langage à nous et les bruits de la vie quotidienne. Nous entendons, presque, à ces moments-là l'oralité du monde qui nous entoure.

*

**

J'écoute encore une fois le vers d'Hamlet : « To be, or not to be, that is the question », et j'entends toute la prosodie anglaise. Je suis sensible surtout, comme tout Anglais, aux accents, dans un vers où l'énoncé dépend déjà de l'accentuation d'une pensée : « to be, or *not* to be », et je reçois avec un grand plaisir pour l'oreille et pour l'intelligence qui écoute, le très lourd accent qui tombe, à l'improviste, sur la septième syllabe : « To be, or not to be, *that* is the question », et qui interrompt, avec toute la force d'une prise de conscience de ce qui compte vraiment et de l'émotion qu'elle suscite, la succession des iambes. J'entends aussi le

rythme de la langue anglaise, qui scande l'acte et la pensée, et si on peut faire sentir un peu l'effet de cet accent déplacé, irrégulier, en traduisant : « Être ou n'être pas, là est la question », on ne peut ni reproduire la mesure du pentamètre anglais (« *To be, or not to be, that is the question* »), ni retrouver en français cette réitération de l'accent phonétique et métrique, que je dirais nordique et primitive.

Il s'agit, en effet, de bien plus qu'une différence de prosodie, car la prosodie n'est jamais un simple ensemble de règles formelles. Il suffit de penser, comme j'ai eu l'occasion de le dire en d'autres circonstances, à l'intonation infiniment souple du français et à la coulée de votre vers, qui sont tout le contraire du dynamisme de l'accent métrique dans notre poésie et de l'accent phonétique vigoureusement marqué dans notre langue parlée. Le vers français s'appuie souvent, du reste, sur le *e* muet, invention unique, présence cachée entre le son et le silence. Comment traduire en anglais la musique des syllabes quasi absentes au début de *Phèdre* ?

Le dessein en est pris, je pars, cher Théràmène,

Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.

Après un premier vers où Hippolyte annonce sa résolution de partir, un deuxième raconte son désir à peine conscient de rester, par le mouvement ralenti et par ces deux *e* muets où l'on entend son hésitation à quitter un tel séjour et l'attraction d'un lieu si aimable.

Je m'émeus néanmoins à la pensée qu'en écoutant *Hamlet*, en écoutant presque tous les grands poèmes anglais, je perçois, malgré tout, l'influence, la trace, de la prosodie française. Chaucer, qui se trouve au cœur de l'autre grande période de notre littérature, avec l'époque élisabéthaine et le romantisme, et qui est le signe, au XIV^e siècle, de cette verve narrative qui parcourt la littérature anglaise pour culminer, dans un temps plus récent, avec Dickens, est aussi une source d'exaltation et de nostalgie pour qui essaie de vivre nos deux littératures et les méditer ensemble. Non seulement il écrivait un anglais où les dimensions germanique et française de la langue étaient plus audibles que maintenant, mais en créant, avec quelques autres, le pentamètre iambique, le grand vers de la poésie anglaise, il maria le système accentuel de la vieille poésie anglo-saxonne, sans rime et sans compte syllabique, au décasyllabe français, qu'il lisait sans doute chez Guillaume de Machaut ou chez son ami Eustache Deschamps. Il réunit génialement nos deux prosodies, de sorte que l'on peut toujours entendre dans la poésie anglaise un écho de la poésie française. (Dans le vers d'*Hamlet*, on entend aussi l'hendécasyllabe italien, autre source probable du pentamètre, à cause de la onzième syllabe non-accentuée.) En se concentrant en outre sur l'iambe, sur l'alternance non pas de syllabes longues et courtes comme dans les poésies grecques et latines, mais d'accents forts et faibles, Chaucer fait correspondre la prosodie au mouvement de la langue et aussi à la vie même du corps – au battement du cœur, à la respiration des poumons – et à son déplacement sur la terre par la marche des pieds. Il me semble aussi entendre le flux et le reflux de la marée, l'énergie de ces mers qui environnent nos îles et qui ne cessent de nous accompagner de leur rythme iambique et éternel.

Quand je pense à l'alliance de l'accent et du nombre, je m'aperçois aussi qu'il reste à faire une histoire de la poésie anglaise selon la préférence que les poètes accordent au pouvoir de l'accent ou à la régularité harmonieuse du compte des syllabes. Les renouveaux furent le résultat, me semble-t-il, soit d'un perfectionnement original du déroulement des sons et des rythmes le long d'un vers qui se conforme avec bonheur aux lois du décompte, chez Spenser, par exemple, ou Pope, ou Tennyson, soit d'un retour à la souveraineté de l'accent, dans le cas de Wyatt au XVI^e siècle, de Donne au XVII^e, de Blake au XVIII^e, de Hopkins au XIX^e, de Pound et de certains passages d'Eliot au XX^e. Shakespeare, comme on pourrait s'y attendre, se sert pour se renouveler des deux ressources.

Si j'expose ces détails techniques dans toute leur attachante singularité, c'est parce que plus j'avance dans le monologue d'Hamlet – ou dans un poème de Keats, de Baudelaire – plus je suis persuadé que la prosodie (chose bizarre, à vrai dire, dont on ne peut ni déceler l'origine ni imaginer l'invention) s'empare de la langue afin de la changer en profondeur. Dans la poésie ordinairement bonne le vers joue le rôle qu'on lui assigne habituellement : ménager dans l'expression un maximum d'éloquence. Dans la grande poésie, cependant, le vers, en attirant la langue dans son processus répétitif, nous cause la surprise d'entendre la langue comme pour la première fois. Cette grâce du tempo, ce concert des sons, cette aisance musculaire : on dirait un anglais au-delà de l'anglais, un français auquel on ne peut qu'aspirer, comme le danseur semble s'incarner à nouveau dans un corps aérien et glorieux. Un grand poème est un état autre de la langue, et peut nous faire l'effet d'une langue étrangère que nous comprenons.

*

**

Et ce n'est pas tout, car si je relis le vers : « To be, or not to be, that is the question », j'entends la vieille langue anglaise d'avant l'arrivée des Normands, j'égrène les monosyllabes – qui semblent remonter aux premiers temps du langage – de ces parlers germaniques qui forment la substance de l'anglais moderne. C'est presque comme si Hamlet parlait en vieil anglais, en une langue reculée qu'il eût cherchée pendant ses promenades solitaires, au fond de son être. Cet élément de notre langue peut paraître en effet plus authentique que l'élément roman (il va de soi qu'il ne l'est pas) du fait que pour nous il est plus ancien. Shakespeare était certainement sensible à l'agrément du vieux vocabulaire, à un moment où l'on commençait seulement à s'intéresser à la constitution raciale de la langue anglaise.

Le vers bien germanique d'Hamlet aboutit néanmoins à un mot franco-latin, à « question », et révèle dans son ensemble non seulement la composition double de l'anglais mais certains aspects du moins des fonctions différentes des deux fonds qui le constituent. Nos mots d'origine germanique nous mettent surtout en contact avec les êtres humains, le monde matériel et les activités journalières, et aussi, comme dans la phrase d'Hamlet, avec ce qui se trouve en deçà de toute distinction, la vie (*life*), l'être (*being*). Les mots d'origine romane nous ouvrent en général le domaine de l'esprit, et nomment nos façons d'interroger et de comprendre le moi et le monde alentour, comme le mot « question » annonce ici une réflexion sur l'être. D'où, on le sait, l'immensité du vocabulaire anglais, nourri de deux sources différentes et qui peut sembler encombrant à des lecteurs de poésie française. D'où le va-et-vient des poètes anglais entre ces deux gisements principaux. D'où aussi l'importance de cette autre grande œuvre de la langue anglaise, le Dictionnaire d'Oxford, poème fleuve qui célèbre la mémoire, qui révèle et qui sauvegarde l'histoire des mots anglais, dans leurs rapports vivants à des situations concrètes. Il faudrait ajouter qu'à l'encontre de la syntaxe française, qui plane au-dessus du monde afin de l'éclaircir et de le recevoir dans une forme, la syntaxe anglaise nous encourage à saisir l'aspect des choses tel qu'il touche les sens et à suivre peu à peu la succession des circonstances. La syntaxe française est une montgolfière qui permet d'embrasser le paysage, l'anglaise un *lane*, un chemin creux qui invite à s'engager dans les dispositions du terrain.

Ce qui me conduit au dénouement d'*Hamlet*, pour voir comment le prince lui-même résout cette grande question de l'être. Car c'est en observant le travail de la langue que l'on saisit l'esprit d'Hamlet dans le passage où, avant de combattre Laërte, il pressent obscurément sa mort : « If it be now, 'tis not to come ; if it be not to come, it will be now ; if it be not now, yet it will come. The readiness is all » ; « Si c'est pour maintenant, ce n'est pas pour l'avenir ; si ce n'est pas pour l'avenir, c'est pour maintenant ; si ce n'est pas pour maintenant, cela

viendra, pourtant. Être prêt, voilà tout ». Même cette traduction volontairement fruste ne communique ni l'effet de cette série ininterrompue de vingt-huit monosyllabes, ni cette succession de mots d'origine germanique qui culmine dans le *readiness* (le fait d'être prêt) que tout l'argument apparemment malhabile semble rechercher, ni surtout cette syntaxe de taupe qui creuse – sous la langue, en avançant peu à peu et dans un zigzag assidu – l'humus du verbe *être*. Je sais que l'on peut lire le *readiness* d'Hamlet de différentes manières, et je ne voudrais pas limiter le possible de ce personnage prismatique. Il me semble, toutefois, que pendant son voyage vers l'Angleterre, pendant ce long laps de temps à la fin de l'acte 4 où il est absent du Danemark et de la pièce, il a appris – seul, la nuit, en mer, loin des repères habituels – une autre idée de la providence. Il a conclu que Dieu lui permettait, par deux coups de hasard, de déjouer la machination de Claudius contre lui, et que ce n'est pas par des « calculs profonds » que l'on arrive à ses fins mais par des actes d'« imprudence ». Lorsqu'il réapparaît, sans sa mélancolie, sans ses vêtements de deuil et son « manteau d'encre », et sans soliloque à prononcer, c'est pour dire que la Providence décidera de la punition de Claudius, plutôt que son propre désir de vengeance, et que de même nous existons moment après moment, ainsi la Providence s'intéresse aux circonstances les plus triviales, à la chute, par exemple, d'un moineau. D'où la transformation du verbe *être*. La question n'est plus : être ou ne pas être ? mais, dans un souci non pas métaphysique mais existentiel et quotidien, comment être *d'une manière donnée* d'un instant à l'autre ? On passe de l'infini de la réflexion au fini de la pratique; de l'infinitif à des formes finies du verbe, et notamment au temps présent. On est pris surtout dans une syntaxe qui relie progressivement des fragments de pensée, dans un langage germanique proche du vécu, et dans des monosyllabes qui miment, à cet endroit, l'égrainement des parcelles de temps, chacune emplies de la présence éventuelle de Dieu et de la disposition de l'homme à vivre ou à mourir. Le prince danois descend, dirait-on, de l'être à l'existence, d'une notion universelle à la profondeur véritable de l'empirisme anglais.

*

**

Shakespeare conclut ainsi une pensée dynamique, en revenant au verbe de son vers maintenant célèbre, pour le changer de l'intérieur, et en se fondant sur les éléments de sa langue les plus éloignés du français. Et c'est à moi de conclure maintenant ma réflexion sur l'attrait du français, en me disant qu'une langue étrangère nous fait un bien inestimable en refaisant le monde pour nous à la manière d'un grand poème. Au niveau le plus simple, celui des mots, je vois que même l'expression anglaise *the night sky* ne se limite pas à désigner le ciel nocturne, elle me permet de le penser, elle ajoute, entre le ciel et mon regard, ou entre le ciel et ma mémoire du ciel, sa propre existence, la configuration de ses mots. Elle me *parle*, d'une vaste obscurité mais aussi de la présence, sous cette sublimation de l'idée même de lieu, des peuples germaniques et, dans le mot *night*, qui est à la fois *Nacht*, *nox*, *nux*, *noch*, *náktâ* et *nuit*, de tous les peuples indo-européens. À force de les méditer, ces mots, avec leur assonance qui suggérerait l'unité du cosmos, avec les deux accents qui se suivent et qui pourraient signifier la puissance de ce que l'on voit là-haut, éveillent l'imagination et enseignent que nommer le ciel, lui offrir ce que Mallarmé appelle, avec beaucoup de précision et d'émotion, « le mystère d'un nom », c'est nous initier à son existence en le transfigurant.

Mais pour un Anglais *le ciel nocturne* est doublement évocateur, dès qu'il s'aperçoit que ces mots-là ne sont pas la traduction de *the night sky*, mais qu'ils nomment à leur manière une réalité à la fois même et autre. Par leur nature étrange et littéralement étrangère (par leur *étrangèreté*, si je puis dire), ils donnent sur un monde nouveau qui est en même temps celui que l'on connaît. *Le ciel nocturne, la nuit du ciel* : j'ai l'impression d'être transporté dans un poème, ou dans un monde renouvelé, devenu poème. On peut exister dans une seule langue,

c'est bien évident, mais une deuxième langue montre de la façon la plus claire que des mots tout simples ont un effet sur le réel, et que le langage semble nous être donné afin que nous ne cessions pas de le nommer et, ce faisant, de l'imaginer à nouveau.

Toute la langue française me semble une œuvre d'art, qui imite le monde et le change, et je suppose que la langue anglaise offre à un Français un semblable enrichissement. On voit l'avantage d'une comparaison de nos deux littératures, et surtout de nos poésies, non pas à cause de la supériorité de la poésie sur la prose, mais parce qu'en elle le surcroît d'attention portée aux sons de la langue, à ses rythmes, à la qualité de ses mots et aux évolutions naturelles et possibles de la syntaxe qui les ordonnent pour autre chose que du simple sens, fait pleinement ressortir ses vertus expérimentales. Car il ne s'agit pas uniquement de noter les différences lexicales, syntaxiques, prosodiques ou autres entre deux langues et entre leurs poésies respectives, mais de réfléchir sur les orientations ontologiques, les choix existentiels qu'elles encouragent ou qu'elles supposent. Je sens, devant la grande poésie française, non seulement ce qui manque à la poésie anglaise mais ce qui n'existe pas dans notre manière d'être, dans nos façons d'aborder les présences du monde, et je présume que l'on peut réagir de même en faisant le chemin inverse. Un travail de science, d'histoire de la littérature, de critique littéraire, peut conduire à une philosophie de la littérature, à une mise en évidence de ses implications les plus considérables. Chacune de nos littératures contient, du reste, une figure exemplaire qui est non seulement un sommet d'art et d'intelligence, mais qui a si bien vécu sa langue et compris la poésie que cette langue favorise, qu'elle peut les représenter dans ce qu'elles ont de plus constitutif. La comparaison de Racine et Shakespeare nous mène au nœud de la question.

Je vois pourquoi les Anglais ont besoin des écrivains français. Et je crois que c'est cette nature hybride, impure, de notre poésie, de notre culture, qui peut les recommander à un Français. On ne choisit pas ses envahisseurs : les Celtes britons auraient préféré que les Saxons restassent chez eux ; les Anglo-Saxons voyaient d'un mauvais œil (celui du roi Harold) le débarquement des Normands et des Français. Quelle aubaine, cependant, on le sait, pour ces petites îles coupées du continent, que cet afflux de richesses du nord et du sud ! Étudier Shakespeare, la littérature anglaise, les civilisations de tous les pays du Royaume-Uni, c'est voir, dans une certaine mesure, comment se côtoient et se répondent les grandes cultures européennes, latine et germanique.

Mais je parle de tout cela à Paris, et si je reviens une dernière fois à « To be, or not to be, that is the question », c'est pour me rendre compte que je l'entends différemment en France. Je le perçois dans un autre milieu ; il me semble arriver de loin. Et je me demande, chose curieuse, si ce n'est pas un bien que d'étudier *Hamlet*, Shakespeare, toute notre littérature, dans un autre pays que l'Angleterre. Ne trouve-t-on pas un supplément d'intérêt à expliquer, à déplier, un auteur étranger ? En cherchant son être propre, on apporte avec soi une autre culture, on *ajoute* tant soit peu à son œuvre, et on apprend les leçons singulièrement précieuses qui viennent de la *différence*, même en se concentrant sur un vers d'*Hamlet*.