

Chaire européenne

M. Michael EDWARDS, professeur

Dans le cours de la première heure, *Poétiques de Shakespeare*, j'ai reconsidéré la manière dont Shakespeare cherche à saisir le sens de la vie dans toutes ses dimensions au moyen de l'acte créateur et des formes théâtrales, en explorant dans certaines de ses pièces ce que j'ai appelé la comédie de l'émerveillement. Alors que la comédie nous fait du bien, les théories de la comédie nous enferment pour la plupart dans le mal, en supposant que notre bonheur de rire dépend du malheur d'autrui, que nous rions de la perception soudaine de notre « supériorité » (Hobbes), avec un rire qui constitue un « châtiment » (Bergson) ou qui viendrait même de notre nature « satanique » (Baudelaire). Depuis au moins Aristote on suppose que la comédie vise le risible (*to geloion*), le ridicule. J'ai proposé qu'elle vise surtout le merveilleux, ou du moins qu'il existe, au-dessus de la comédie de mœurs, de situation, de caractère, une comédie qui nous sort de nous-mêmes et qui nous rapproche les uns des autres dans un rire libérateur, dans la vision soudaine du comique de l'univers. À la place du « spectateur indifférent » que Bergson opposa au spectateur *pathétique* de la tragédie, sous prétexte que le « rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion », j'ai supposé, en lisant Shakespeare, un spectateur qui entre dans le jeu et dans l'immense enjeu de la comédie, et qui change grâce à la nouvelle émotion ontologique qu'il éprouve. Le rire est le propre de l'âme.

Pour l'étude de l'émerveillement dans la tragédie, nous disposons au moins d'un vocabulaire. L'*admiratio* ou *admiration* de Sénèque, de Corneille, de Dryden, que Minturno et Vossius voulaient ajouter à la crainte et à la pitié aristotéliennes, donne accès, par le sens étymologique d'*émerveillement*, à la vision agrandie du possible héroïque de l'homme ou à la perception du sort exceptionnel d'un être unique dans l'économie de l'histoire et les projets du ciel. Quand Aristote déclare que ce qui suscite la crainte et la pitié contient plus de « merveilleux » (de *thaumaston*) quand il n'arrive pas par hasard, et que même les choses qui arrivent malgré tout par hasard paraissent « très merveilleuses » (*thaumasiôtata*) si elles donnent l'impression d'un dessein, comme lorsque la statue de

Mityts tombe sur le meurtrier de celui-ci et le tue, il semble supposer que l'émerveillement tragique découvre une Altérité, une justice numineuse et effrayante, une providence savante en ironie. Quand Sir Philip Sidney prétend que la tragédie, qui « ouvre les plus grandes blessures », enseigne l'incertitude du monde en suscitant « des sentiments d'admiration et de commisération », il semble supposer qu'elle éveille en nous l'émerveillement devant certaines grandes vérités pitoyables et terribles que nous voyons pour la première fois. Une telle réflexion n'existe pas dans l'histoire des théories de la comédie, alors que Platon, dans un des passages les plus connus sur l'émerveillement, le considère sous une perspective richement comique. Dans le *Théétète*, il utilise diverses formes grammaticales du même mot : *ethaumasa*, *thaumastôs*, *thaumaston*, *ô thaumasie*, pour faire dire à Euclide qu'il « s'émerveilla » autrefois de la perspicacité de Socrate voyant déjà dans Théétète adolescent un futur homme célèbre, ou pour faire dire à Socrate, devant Théétète même : « ô merveilleux [jeune homme] », avant d'approfondir subitement le sens du mot lorsque Théétète, pris au piège de l'ironie *maïeutique* de Socrate, s'écrie : « j'en atteste les dieux, Socrate, en me demandant ce que cela signifie, *huperphuôs thaumadzô* ». Il « s'émerveille énormément » dès qu'il se trouve devant la vraie profondeur de la pensée, devant les étendues du réel, et il continue, dans la traduction d'Auguste Diès : « y regarder me donne le vertige », ou plus littéralement et plus dramatiquement : « contemplant ces choses-là, je suis pris de vertige (*skotodiniaô*) ». Théétète perd pied dans les espaces du monde intellectuel qui s'ouvrent peu à peu devant lui, et quand Socrate, observant son trouble, lui dit, avec une gentillesse infinie : « Il est tout à fait d'un philosophe, ce sentiment de s'émerveiller [...] La philosophie n'a point d'autre origine que celle-là », il convient de noter que l'amour de la sagesse commence, pour Socrate et pour Platon, dans le vertige de l'émerveillement, dans le sentiment à la fois plaisant et déplaisant de l'incommensurable. Il convient de noter aussi, en réfléchissant sur Shakespeare, l'alliance du sérieux et du comique dans cet émerveillement troublant, grisant et avant tout liminaire.

Car toutes les grandes comédies de Shakespeare mettent en scène une idée comique, une vision des choses où le *merry* (le gai, l'allègre) cède progressivement au merveilleux, où personnages et spectateurs franchissent un seuil pour entrer parfois dans une forêt ou un château où règne l'altérité d'une *fiction* quelque peu magique, et pour entrevoir toujours, au-delà d'une transfiguration esthétique opérée par le théâtre, la poésie, le récit et la musique, un état renouvelé du monde et de la personne. Cela commence dans *Le Songe d'une nuit d'été*, qui semble avoir servi de seuil à Shakespeare lui-même, âgé de 31 ou de 32 ans lors de la première représentation de la pièce que l'on situe en 1595 ou 1596. Dans les tout premiers vers, lorsque Thésée annonce l'approche de son mariage et dit à l'intendant de ses plaisirs : « Stir up the Athenian youth to merriments ; / Awake the pert and nimble spirit of mirth », « Appelle à s'égayier la jeunesse d'Athènes ; / Éveille l'esprit vif, agile, de la liesse » (c'est partout moi qui traduis), on dirait que Shakespeare définit l'état d'esprit et la pratique de la vie

où la comédie prend naissance et qu'il s'incite, au commencement de son acte d'écrire, à éveiller en lui-même une alacrité d'intelligence et d'émotion capable de concevoir l'action réelle de la gaieté, de puiser dans les profondeurs de l'univers comique et de pénétrer par la comédie dans les couches successives de l'être. Il cherche aussi, cependant, les limites du *mirth*, de la gaieté, son inadéquation, en fin de compte, à un monde de souffrance et de mort trop sombre pour que le rire soit une réponse sérieuse s'il ne s'approfondit pas extraordinairement. D'où l'échec de la gaieté dans *Le Marchand de Venise*, quand, après avoir assisté au cours de tout le deuxième acte aux préparatifs pour le « *mirth* » et le « *merriment* » d'un banquet que Bassanio entend offrir à ses amis avant de prendre la mer et de la mascarade qui doit l'accompagner, on apprend que les divertissements n'auront pas lieu. Quoi de plus curieux que cette attente avortée, contrairement aux règles élémentaires du théâtre, que cet événement, cet avènement de la gaieté dans une scène que le spectateur est invité constamment à prévoir, mais qui s'évanouit en quelques mots — « Pas de mascarade ce soir » — prononcés à la hâte par le personnage mélancolique de la pièce (Antonio), qui n'intervient dans l'acte que pour cela ? C'est par cette déception que le spectateur comprend que le départ pour Belmont a un sens, et que c'est là que l'on trouvera ce qui, au sein même de la comédie, dépasse la gaieté. D'où aussi la chute de la gaieté, dans la même pièce, lorsque le *merry* participe au contrat sinistre de Shylock, qui demande à Antonio de s'engager, s'il ne rembourse pas la somme empruntée, à céder « *in a merry sport* », « par manière de plaisanterie », une livre de sa chair, et qui parle de nouveau, Antonio s'étant laissé persuader, de « *this merry bond* », de ce « plaisant billet ». L'amusement funeste de Shylock fait apparaître le *nadir* de l'allégresse, la corruption dont elle est capable, en l'associant à la cruauté et à la mort contre lesquelles la comédie a généralement pour tâche de se dresser.

Car avant de comprendre la comédie il faut se défaire de ce lieu commun qui prétend qu'elle traite de la folie des hommes sans toucher à leurs vices. S'il est évident que nous rions de Malvolio mais non pas de Iago, il est vrai aussi que la comédie ne peut pas atteindre sa vision propre, sa façon particulière d'éclairer la condition humaine, sans se mesurer à tout ce qui semble la nier, sans confronter le mal, le deuil et la mort même, comme le dernier ennemi à vaincre, le dernier seuil à franchir. La qualité de l'émerveillement comique dépend de ce qu'il englobe pour le dépasser. C'est pour cela que l'on trouve, dans la plus enchanteuse des comédies, *Le Songe d'une nuit d'été*, non seulement l'amour malheureux et la parodie, dans la « joyeuseté tragique » présentée par les artisans, de l'amour fatal de *Roméo et Juliette*, mais l'humeur noire d'Égée, qui interrompt une scène d'allégresse pour exiger que sa fille Hermia épouse Démétrius plutôt que Lysandre, qu'elle aime, sans autre raison que le bon plaisir du père, et qui annonce imperturbablement que si Hermia refuse il veut, selon le pouvoir que lui donne la loi d'Athènes, qu'elle meure. On glisse, en l'espace de quelques vers, de la tyrannie conventionnelle des pères dans la comédie à l'égoïsme

meurtrier d'un homme qui veut tuer sa fille et qui est plus terrible en cela que, par exemple, au sein de la tragédie, Agamemnon avec Iphigénie. C'est aussi la raison pour laquelle *Comme il vous plaira*, comédie où tout, jusqu'à une sorte d'inaction savante, concourt à la détente et au plaisir, met en scène le duc Frédéric, qui bannit sa nièce sur un coup de tête, en lui disant, avec ce langage direct et brutal que la comédie semble exiger parfois afin de connaître son ennemi : « si on te trouve / À moins de vingt milles de notre cour, / Tu meurs ». Elle montre aussi Olivier, qui essaie de faire briser le cou de son frère par un lutteur et qui projette ensuite de brûler la grange où il dort, et le lutteur lui-même, qui tue les trois fils d'un vieux père devant ses yeux, dans un épisode apparemment superflu mais qui révèle cette misère des hommes dont la comédie a besoin afin de s'accomplir.

Cette misère est à son comble dans Shylock. On sait que s'affrontent, dans la scène du procès à l'acte 4 du *Marchand de Venise*, où la vie d'un homme est en jeu et qui est situé entre la mise en évidence du don de soi dans la scène des coffrets à l'acte 3 et l'émerveillement de la grande nuit lunaire du jardin de Belmont à l'acte 5, deux grands principes, tous les deux nécessaires au gouvernement de la cité et à la santé ultime de l'être : « law » et « mercy », la loi et la pitié, ou clémence, miséricorde. Shylock est battu puisqu'en saisissant la justice comme il saisit l'argent — préférant, au hasard des vents maritimes et de la pitié, la certitude de l'intérêt et de la loi — et en s'agrippant à la lettre de la loi, il devient vulnérable à une interprétation des mots du contrat encore plus rigoureuse que la sienne, qui l'autorise à prendre la chair d'Antonio mais non pas son sang. C'est par la loi même que Portia le vainc, et du point de vue strictement comique, la scène du procès reprend un vieux schéma qu'elle modifie : « à formaliste, formaliste et demi ». On voit, cependant, que ce retournement ironique de la situation est bien plus près de la tragédie lorsque Shylock s'écrie : « Que mes actions retombent sur ma tête ! », et que l'on entend, dans l'*agôn* entre Shylock et Portia, l'écho de ces disputes essentielles auxquelles s'élève souvent la tragédie ancienne et comme une rumeur lointaine du combat de Créon et d'Antigone dans l'*Antigone* de Sophocle. Comme le héros tragique, Shylock a souvent raison, Shakespeare lui-même pratiquant une sorte de miséricorde ou de générosité en dotant de perspicacité satirique et de profondeur humaine un méchant qu'il refuse de mépriser. Mais à chaque fois qu'il a raison, il a tort aussi, et même le grand passage sur l'humanité des juifs : « Un juif n'a-t-il pas des yeux ? Un juif n'a-t-il pas des mains, des organes, des proportions, des sens, des affections, des passions ? [...] Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? », est ambivalent dans le contexte, car ce plaidoyer émouvant et vrai en faveur de la fraternité de toutes les races ne sert qu'à justifier sa haine contre Antonio. En insistant sur son propre mérite, en refusant de reconnaître sa culpabilité (« Quel jugement pourrais-je redouter, / Ne faisant aucun mal ? »), en choisissant surtout de rester ce qu'il est (« Aucun langage humain n'a le pouvoir / De me changer »), il se ferme à la miséricorde et à l'émerveillement.

C'est dans *Le Songe d'une nuit d'été* (qui commence par un appel au *mirth*), que Shakespeare nomme la qualité du réel qui suscite cette émotion nouvelle et révélatrice. Lorsque les amants reviennent du bois féerique, le dialogue où Thésée et Hippolyta essaient de comprendre leur aventure constitue un petit art poétique, que Shakespeare écrit non pas directement mais par le biais de ses personnages, qui ne sont pas la voix du poète et qui peuvent se tromper, et dans la densité d'une action théâtrale. Thésée, incrédule, se moque de l'imagination comme de la *mania* du poète, du *furor poeticus*, et c'est à Hippolyta de dire l'essentiel, que le récit d'une nuit d'enchantement où quatre personnes témoignent ensemble ne permet pas de conclure à une simple rêverie, « Et devient quelque chose de solide, / Pourtant étrange et admirable ». « Strange » et « admirable » : les deux mots pouvaient signifier à l'époque *merveilleux*, et comme *merry* et *mirth* reviennent constamment dans les comédies pour nommer le commencement de la vision comique, de même ces mots-là se multiplient pour en nommer l'accomplissement. « Vous vous émerveillez tous », dit Portia à la fin du *Marchand de Venise*, lorsqu'elle montre la bague que son mari croit avoir donnée à un jeune avocat. « Quelle chose merveilleuse ! » dit Olivia, « je m'émerveille », dit Fabien, lorsqu'ils voient ensemble les deux jumeaux, Sébastien et Viola déguisée en homme, à la fin de *La Nuit des rois*. « O merveille ! » s'écrie Miranda à la fin de *La Tempête*, devant la soudaine présence des hommes sur son île presque déserte. Et, spectateurs ou lecteurs, nous nous émerveillons aussi, bien que nous soyons dans le secret et sachions exactement ce qui se passe, comme si nous nous pénétrions de l'émerveillement qui règne soudain sur la scène. Alors que nous nous sentons, dans la comédie du ridicule, supérieurs aux personnages qui sont les dupes des autres, dans la comédie de l'émerveillement nous avons beau tout comprendre, nous nous substituons aux personnages qui s'étonnent et qui apprennent une grande vérité, sans doute parce que nous aimerions être à leur place.

L'émerveillement dans ces pièces semble inépuisable. Les personnages quittent parfois le petit monde du jour pour le grand règne de la nuit ; ils passent souvent de la réalité ordinaire d'une cour ou d'une ville à une réalité autre et extraordinaire, que ce soit le bois d'Obéron, ou une forêt d'Ardenne avant tout littéraire (l'Arioste, Boiardo, Spenser) et placée dans une France de l'imagination où l'on peut être attaqué par une lionne, ou le domaine de Belmont qui ne semble pas appartenir au même pays que Venise, ou bien une île qui doit se trouver quelque part entre Tunis et Naples mais qui demeure insituable sur la carte du réel. Le spectateur entre souvent dans des mondes successifs différents, dans des régions de l'être qui ne cessent de s'élargir. Il passe du monde des amoureux, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, à celui des artisans puis à celui des elfes et des fées, ou, dans *Le Marchand de Venise*, de l'atmosphère orientale des coffrets au réalisme tragique du procès puis au domaine musical de Belmont. La dramaturgie shakespearienne n'est fondée ni sur les règles ni sur le refus des règles, mais sur le théâtre comme lieu infiniment renouvelable du possible, pour que nous entrevoyions, grâce à l'immensité de son imagination, un monde autre au cœur

du monde même. Cet ailleurs du réel est gouverné par ce qui s'appelle souvent la « chance », le « hasard », la « fortune », l'« aventure », que *La Tempête* nommera finalement la « Providence » et qui se révèle de la manière la plus complète, mais encore mystérieuse, dans le choix par Bassanio du coffret de plomb dans *Le Marchand de Venise*. Cette transformation profonde d'un récit traditionnel raconté déjà par Boccace, Gower et tant d'autres, est si mal comprise qu'il fallait consacrer un long moment à l'élucider. Peut-être suffit-il dans ce résumé de dire que Bassanio, en répondant à cette troisième inscription menaçante et qui ne promet rien : « Qui me choisit devra donner et hasarder tout ce qu'il a », en hasardant non pas tout ce qu'il a comme possessions mais tout ce qu'il *est*, en risquant réellement de perdre, en se donnant totalement à la Fortune, à l'altérité de ce qui est, apprend que ce hasard n'a rien d'une loterie, découvre qu'en choisissant bien il a conjugué le choix et la providence des choses, voit tout à coup le sourire de la Comédie, et s'émerveille d'avoir gagné.

Dans l'étourdissement où la « bonne chance » le conduit, il trouve aussi un nouveau moi, et l'on comprend peu à peu que l'émerveillement des personnages a pour fonction de transformer leur être grâce à un renouvellement soudain de leur connaissance d'eux-mêmes. C'est, par exemple, le repentir d'Alonso et de Caliban dans *La Tempête* (comme d'Edmond dans *Le Roi Lear*), ou la conversion d'Olivier et de Frédéric dans *Comme il vous plaira*. Les commentateurs approuvent rarement ces conversions, alors que, dans le cas d'Olivier, le manque de préparation et la rapidité du revirement remarquable qu'il subit le rendent encore plus persuasif, et les paroles étrangement peu nombreuses qui le décrivent sont chargées d'une densité émotive, psychologique et spirituelle. Sauvé de la mort par le frère qu'il a chassé, il commence par raconter son aventure à la troisième personne, sans doute parce que le *il* du récit lui est maintenant étranger, et ne parle en son propre nom qu'au moment où, au bruit du combat de son frère et du fauve qui le menaçait, il « se réveille » d'un sommeil misérable. Gagné par la générosité de son frère, il parle ainsi de son être d'autrefois : « 'Twas I. But 'tis not I », littéralement : « C'était moi. Mais ce n'est pas moi », en exprimant la transformation du moi — ou mieux, du *je* — de la façon la plus concise possible et en s'abîmant, comme tant de personnages du théâtre de Shakespeare, dans la profondeur ontologique du verbe *être*. Il n'a pas honte, continue-t-il, de parler du méchant qu'il était, puisque son nouvel état a « un goût si doux, étant la chose que je suis ». « Being the thing I am » : devenu autre, il peut dire « je suis » — enfin, et peut-être pour la première fois de sa vie —, mais n'a pas de langage, dans le nouveau monde qui s'ouvre devant lui, pour dire *ce* qu'il est, ne se voyant pour le moment que comme une « chose » virtuelle.

On voit que l'approfondissement de *ce que l'on est*, de ce qu'est, au fond, un être humain, n'est pas moins important dans les comédies — et même dans une comédie aussi détendue que *Comme il vous plaira* — que dans les tragédies. Lorsque le duc Frédéric bannit Rosalinde dans cette même pièce, Célia dit aussitôt à sa cousine que c'est comme si elle était elle-même bannie, qu'elle ne

peut pas ne pas la suivre en exil, et que c'est l'amour « Which teacheth thee that thou and I am one ». François-Victor Hugo traduit sagement, comme d'autres : « [qui t'apprend] que toi et moi ne faisons qu'une », mais il faudrait avoir le courage de traduire : « que toi et moi suis une », en suivant l'entorse que Shakespeare fait à la grammaire pour que le « je suis » de Célia prenne un sens tout nouveau et que l'affection des deux jeunes femmes élevées ensemble fasse que le « je » de l'une contienne — ou *soit*, en quelque sorte — le « je » de l'autre, selon un langage impossible et vrai arraché à Célia par sa conscience d'aller soudain au-delà de toutes les façons habituelles de penser et de vivre le rapport à soi et à autrui.

Le surcroît de connaissance de soi dans l'émerveillement culmine aussi dans des scènes de reconnaissance où Shakespeare renouvelle entièrement l'*anagnôrisis* du théâtre ancien. On comprend, dans *La Nuit des rois*, que Viola, privée de son frère jumeau qui est peut-être mort dans le naufrage auquel elle-même a survécu, ne se reconnaît plus et cherche son être, lorsqu'elle dit à Olivia : « I am not what I am », « Je ne suis pas ce que je suis », la détresse ontologique perçant sous le sens premier de l'expression : « je suis déguisée, et ne suis pas l'homme que j'ai l'air d'être ». Quand elle se trouve enfin devant Sébastien, Shakespeare compose une version comique de la reconnaissance d'Iphigénie et d'Oreste dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide, en en retenant l'émerveillement et la lenteur, en différant aussi longtemps que possible le moment de la révélation pour que l'émotion s'accroisse et s'accomplisse. Au moment culminant du dialogue, Viola prononce ce vers isolé, admirablement imprévisible : « My father had a mole upon his brow », « Mon père avait un grain de beauté sur le front », où supposer, lorsque tout s'accorde pour les déclarer frère et sœur, qu'ils ont encore besoin d'un petit détail pour en être tout à fait sûrs, relève de la plus haute comédie et permet à Shakespeare de parvenir, dans un vers apparemment trivial, à une sorte de sublime comique. Si on pense à *La Cantatrice chauve* de Ionesco, où M. et Mme Martin ne sont pas vraiment convaincus de se connaître — malgré toute une concaténation de preuves, dont le fait qu'ils dorment dans le même lit — avant que M. Martin ne dise de sa fille : « elle a un œil blanc et un œil rouge », c'est peut-être parce que dans cette parodie de l'*anagnôrisis* (une parodie grave qui va jusqu'à demander, comme dans la philosophie de Hume, s'il est possible de *reconnaître* quoi que ce soit), il se peut que Ionesco se soit souvenu de Shakespeare. Et ce n'est pas Sébastien que Viola reconnaît, mais elle-même. Si elle déclare enfin, devant tout le monde, « je suis Viola », c'est parce que tout « coheres » maintenant, « devient cohérent », et que tout « jumps » dans le sens non seulement qu'il « correspond parfaitement » mais aussi qu'il « saute » — que tout, dans l'expérience de Viola, bondit vers elle pour lui annoncer qui elle est. Vu le titre de la pièce, il est tentant de parler de son *épiphanie*. Elle dit même que tout concourt pour montrer « That I am Viola », « que je suis Viola », et si elle dit, en participant à l'émerveillement des autres et du fond de son être, « je suis » puis « Viola », elle se voit aussi de l'extérieur,

comme la création objective de « circonstances » nombreuses : des « lieux » et des « temps » par où elle est passée et de la « fortune » qui l'a guidée.

La reconnaissance la plus saisissante est celle que Shakespeare conçoit à la fin de sa carrière, celle de Miranda dans *La Tempête*. Devant tant d'hommes, survivants d'un autre naufrage, surgis devant elle comme une apparition, elle s'écrie : « Oh, merveille ! / Tant d'êtres éclatants devant mes yeux ! / Que l'homme est beau ! Splendeur, monde nouveau / Qui contient de telles personnes ! » À regarder qui elle regarde, nous ne voyons que des hommes enfin, parmi lesquels Antonio et Sébastien qui cherchent encore à assassiner le roi, mais Shakespeare ne nous oblige-t-il pas à voir à la fois avec nos propres yeux et avec ceux de Miranda, avec notre connaissance d'un monde, d'une humanité terriblement imparfaits, et avec l'innocence de qui verrait la terre et ses habitants tels qu'ils pourraient être, tels qu'ils sont peut-être déjà en puissance ? Que l'homme est beau, en effet, et quelle misère de le savoir laid ! L'émerveillement de Miranda est pour nous un vertige, qui peut nous bouleverser comme Socrate bouleverse Théétète, et qui nous oblige à penser des choses contradictoires, à ressentir des émotions inconciliables. Ignorant, dès le début de la pièce, « qui elle est », c'est en découvrant un monde nouveau au cœur de l'ancien qu'elle se trouve. Elle ne reconnaît pas quelqu'un, elle reconnaît la race, elle se reconnaît dans son humanité, et s'il est vrai, comme le dit Aristote, que l'*anagnôrisis* implique par son nom le passage de l'ignorance à la connaissance, on voit que l'ignorance de Miranda était vaste et que sa connaissance est illimitée. Shakespeare sonde l'idée même de la reconnaissance ou découverte pour en trouver le sens latent, la signification réelle du retournement éblouissant et radical de l'être, et on comprend que cette nouvelle *anagnôrisis* ne provoque plus la pitié et la crainte mais — et c'est dans les paroles mêmes de Miranda — l'émerveillement.

Il convient de noter finalement que cette comédie de l'émerveillement ne manque jamais de retourner, lorsque tout est accompli, au monde réel. Les personnages de *La Tempête* arrivent dans une île où tout est merveille et magie, mais le vrai émerveillement va en sens inverse, ce sont deux habitants contrastés de l'île, Miranda et aussi Caliban, qui situent le merveilleux dans le monde tel qu'il est, illuminé par un regard neuf. Tout l'enchantement du *Songe d'une nuit d'été* aboutit à la bénédiction, par Obéron et Titania, de l'amour entre les sexes, du mariage et des enfants qui en résultent — à la célébration de la fertilité et de l'engendrement. Même le grand rêve nocturne de Belmont, domaine de tous les arts — récit, poésie, peinture — réunis sous le signe de la musique humaine et cosmique, ne dure pas, car Portia note, dans la beauté d'une de ces phrases toutes simples par lesquelles le théâtre de Shakespeare dit souvent les choses les plus considérables : « It is almost morning », « Il fait presque jour ». En quelques mots qui n'ont l'air de rien, Shakespeare propose de sortir d'une grande nuit emplie des rumeurs d'un autre monde, dans la réalité agrandie d'un jour nouveau.

Avant de passer du *Songe d'une nuit d'été*, du *Marchand de Venise*, de *Comme il vous plaira* et de *La Nuit des rois* à l'accomplissement de la comédie de

l'émerveillement dans *La Tempête*, dernière pièce entièrement de la main de Shakespeare, il m'a semblé utile de commencer une autre étude essentielle, celle du rapport de la vision comique profondément sérieuse de Shakespeare avec l'univers apparemment autre de ses tragédies. Quatre cours ont donc été consacrés au *Roi Lear*, dont le Fou anonyme chante de nouveau, au moment suprême où il erre avec le roi sur une lande déserte, la chanson de Feste à la fin de *La Nuit des rois*, en reprenant presque les mêmes paroles. Et si, dans cette nature hostile au-delà des villes et des châteaux, à l'extérieur de l'enceinte du monde civilisé et des limites ordinaires de l'expérience des hommes, nous sommes loin de la nature accueillante, mystérieuse et parfois magique des comédies, il reste que Lear, Edgar et Gloucester se retrouvent, eux aussi, dans un lieu *fictif* où tout se décide, que Shakespeare approfondira, du reste, dans la lande de *Macbeth*, où émergeront des puissances occultes et chthoniennes.

Edgar et Kent se déguisent aussi, tout comme Portia, Rosalinde et Viola. On sait que les déguisements de la comédie sont nés des saturnales, des fêtes populaires, des renversements de l'ordre habituel ; ils provoquent la confusion, et créent parfois l'émerveillement devant la révélation d'un monde restauré, changé en lui-même. On comprend aussi que l'on se déguise afin de trouver, que l'on se couvre afin de découvrir, le déguisement étant une sorte de feinte, de fiction, par laquelle Viola, par exemple, devient « Césario » pour devenir Viola. Il se rapproche de ces autres fictions que sont les poèmes, les récits et surtout les pièces de théâtre. Le jeu même de l'acteur nous donne accès à cette comédie ; c'est au moment même où Bottom, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, passe d'une réplique à l'autre dans son rôle de Pyrame, qu'il est « traduit » dans le monde des elfes et des fées et déguisé en âne. Mais pourquoi Edgar, obligé de se déguiser dès qu'il est faussement accusé et mis au ban, choisit-il de descendre presque au niveau des animaux, de faire violence à son corps et de revêtir l'apparence d'un fou ? Sans doute parce qu'en s'appelant Pauvre Tom il devient anonyme (« Poor Tom » étant à l'époque le nom générique des fous mendiants), comme un premier pas vers la connaissance de soi, et qu'en se déguisant en l'homme le plus misérable il découvre la vraie misère de l'homme, qu'en vivant en marge de l'existence ordinaire il avance jusqu'au centre de la condition humaine. Et c'est lui, en effet, qui descend au fond du *Roi Lear* lorsque, croyant avoir atteint le pire, il voit entrer en scène, avec un vieux serviteur qui le guide, son père, les yeux crevés. « Le pire n'existe pas », en conclut-il, la chute est infinie, on peut toujours découvrir une nouvelle profondeur dans le malheur et dans le mal qui le produit. Il verra plus tard, en effet, la folie de Lear ; il connaîtra aussi la mort de Cordélia, que Shakespeare inventa en dépit de toutes ses sources, qui a toujours scandalisé, mais dont il avait besoin pour aller jusqu'au bout de sa pensée, pour contempler l'énormité de ce qui *peut* arriver dans le monde comme il va.

Il est juste qu'Edgar assiste à la rencontre, au sommet de la tragédie, de Gloucester aveugle et de Lear fou, et qu'il atteigne une grande sagesse tragique,

puisque c'est lui qui devient, dans les derniers vers de la pièce, roi de Bretagne. L'histoire du *Roi Lear*, c'est, sur ce plan simple mais fondamental, le passage de la couronne de Lear à Edgar, et il faut noter qu'Edgar est le filleul de Lear et que Lear lui a donné son nom, qui signifie *lance prospère*. Étant le fils, en quelque sorte, du roi, il est normal qu'Edgar le remplace et que, malgré le poids du malheur à la fin de la tragédie, il représente l'espoir de l'avenir, l'élan vers la vie. Et cet accomplissement de la tragédie, ce désir de dépasser le malheur malgré le gouffre du pire, se traduit par une sorte d'émerveillement tragique. Un médecin remarquable, et qui eût étonné Molière, propose de sauver Lear d'une folie qui le fait se couvrir de fleurs sauvages, non pas par les cures habituelles à l'époque (flagellation, saignées, sortilèges) mais par des plantes médicinales, en le plongeant dans un sommeil de la nature où son être sera nourri par les forces de la terre. C'est la terre secourable qui tient lieu ici du bois ou de la forêt comique, et la perspective tragique de Cordélia lorsqu'elle invoque ces pouvoirs cachés de la terre qui guériront en effet le roi fou : « Vous tous, secrets salubres, / Pouvoirs obscurs de la terre, poussez, / Grâce à mes larmes ! », ne diminue pas mais augmente l'effet d'émerveillement. Puis certaines petites expressions font s'étendre autour d'elles de grandes nappes de sens et donnent sur les vérités nues de la tragédie et de son au-delà. Dans une autre scène de reconnaissance, celle de Cordélia et de Lear revenant de sa folie, la perplexité de Lear et le retour progressif et infiniment émouvant de sa lucidité aboutissent à ceci : « Ne riez pas de moi, mais [...] je crois que cette dame est Cordélia, mon enfant ». Le mot qui compte, que tout le passage semble préparer mais que personne n'aurait pu prévoir, c'est « child », « enfant », encore plus intime que *filie*. Il suffit que Cordélia réponde : « And so I am, I am », « Eh oui, c'est moi, c'est moi », mais littéralement : « je suis [votre enfant], je [le] suis », pour plonger le spectateur de nouveau dans l'émerveillement de l'être.

Le cours de la deuxième heure : *Racine et Shakespeare*, a repris une comparaison qui a toujours fasciné la critique, mais au-delà des vieilles querelles, où l'enjeu, en France, était la défense du théâtre classique (Voltaire) ou bien son remplacement (Stendhal), et où l'orgueil national, en France comme en Angleterre, réclamait trop souvent un gagnant. Une comparaison apte à comprendre, de l'intérieur, la raison d'être de ces œuvres fort différentes et qui se tiennent au cœur de deux littératures également dissemblables, permet au contraire d'apprécier en profondeur la nature et le possible des poésies française et anglaise et des langues où elles prennent naissance.

Le cours a entamé cette étude, en prenant comme hypothèse de travail, provisoire et nécessairement rudimentaire, la tendance centripète de l'œuvre de Racine et la tendance centrifuge de celle de Shakespeare. Racine nous attire dans l'univers éloigné de sa pièce et dans l'émotion de celui qui parle ; Shakespeare ouvre continuellement le monde de son théâtre à d'autres mondes et complique sans cesse l'expérience de ses personnages. On le voit dans la façon d'évoquer les cheveux de Phèdre et d'Hamlet. Se rendant compte qu'elle a voulu détruire

Aricie et saisissant peu à peu l'horreur de ce dessein, Phèdre s'écrie : « Chaque mot sur mon front fait dresser mes cheveux ». Elle est concentrée dans sa conscience et dans son corps, et l'on peut remarquer que si Racine lui donne, pour qu'elle découvre ce qu'elle ressent et pour qu'elle l'exprime, une inversion syntaxique, un langage transformé selon le vœu de la poésie et accédant à l'éloquence, il souligne aussi, sinon la spontanéité, du moins les instants qui passent : « chaque mot » qu'elle se dit et son effet sur ses cheveux. La beauté de cette écriture, c'est que les événements sur la peau de Phèdre arrivent à la fois dans le temps réel et dans un *tempo* esthétique, dans le temps nouveau d'une langue de poésie. Lorsque Gertrude voit Hamlet s'effrayer à la vue du Spectre, elle lui dit que ses esprits animaux semblent surgir dans ses yeux, « Et, comme des soldats réveillés par l'alarme, / Vos cheveux, s'animant d'eux-mêmes, se lèvent / De leur lit et se dressent ». Du point de vue de la poésie française, on peut se demander si Gertrude, pour laquelle le Spectre est invisible et qui pense que son fils est devenu fou, a le loisir de songer que ses cheveux ressemblent à des soldats brusquement réveillés, et il est vrai que dans une pièce de Racine la comparaison serait tout à fait inopportune. Shakespeare imite, cependant, au plus fort de l'émotion, ces mouvements ultra-rapides de la pensée qui pourraient très bien permettre à Gertrude de passer, en une fraction de seconde, de cheveux soudain dressés aux soldats de l'armée danoise. Et si le sens shakespearien de la complexité du vécu, moment par moment, diffère de celui de Racine, il invite aussi le spectateur à voir, momentanément, autre chose que la frayeur de Gertrude, à déplier son attention afin d'envisager la scène militaire qu'elle imagine. Le Spectre avait déjà averti Hamlet que s'il lui racontait ce que l'on souffre après la mort, ses cheveux se dresseraient « Comme les piquants du porc-épic inquiet ». Au lieu de se limiter, comme Racine, à une zone choisie de la conscience de ses personnages, Shakespeare laisse affluer tout ce qu'ils peuvent garder en mémoire, et nous sortons de nouveau de la pièce, comme d'ailleurs du Danemark. Shakespeare devait connaître, du reste, la sculpture du porc-épic aux piquants hérissés dans un hôpital de Warwick, ville proche de son Stratford natal, et loin que ce renseignement soit illégitime (autobiographique et impertinent à l'œuvre) on voit que la créativité accueillante de Shakespeare l'agrée, qu'elle nous invite à tout recevoir et à prendre plaisir à tout.

La formidable concentration de Racine vise la création d'un ordre, on le sait, mais qui vaut d'être réexaminé. Dans le travail de l'écriture, par exemple. Lorsque son ami Boileau conseille au poète, dans l'*Art poétique* : « Ajoutez quelquefois, et souvent effacez », ou qu'il déclare dans la deuxième *Satire* : « Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois », on peut se contenter de noter ce lieu commun de l'esthétique classique et d'en indiquer les sources chez Horace et Quintilien, mais on peut aussi réfléchir à la signification de cette lutte contre les mots qui prolifèrent. Ne sent-on pas, dans cette esthétique que Racine partageait sans doute et que son œuvre laisse entrevoir avec le plus de force, que le poète ne recherche pas simplement un ordre au-delà de notre désordre, mais qu'en détrui-

sant afin de créer, en effaçant plus qu'il ne produit, il éprouve le désordre dans l'acte même d'écrire, il se pénètre de l'informe en vue de l'apparition d'une forme ? Qu'il se mesure à son propre désordre et au désordre du langage ? D'où l'effort inlassable de Racine, non seulement pour harmoniser chaque pièce afin qu'elle résonne comme une sorte d'accord parfait, mais pour vaincre le chaos par la poésie. Dans ce vers d'Œnone, par exemple : « Un désordre éternel règne dans son esprit », où la confusion de Phèdre est dominée par la symétrie et les cadences de l'alexandrin, et où le désordre même semble exercer un pouvoir merveilleusement ordonné, puisqu'il *règne* dans son esprit, et cela à l'époque de la monarchie absolue.

Si on ne peut plus rien effacer, cependant, des pièces de Racine, on sait que les pièces de Shakespeare se prêtent à tous les massacres imaginables, et même de nos jours il est rare de voir une pièce qui n'ait pas été coupée ou réorganisée. La vulnérabilité de ses textes viendrait d'une poétique qui cherche à la fois l'ordre de l'œuvre — la structure d'une narration au-delà de l'enchevêtrement des événements ordinaires, l'agencement d'un vers, d'un *verbe*, au-delà de la disgrâce du langage habituel — et le désordre du réel, du quotidien : du moi que l'on habite, du temps que l'on éprouve et des phrases que l'on dit. C'est cela qui explique, du moins on peut le penser, le fait que dans *Hamlet*, par exemple, plusieurs scènes en vers blancs se terminent par un distique, qui semble les achever dans l'éloquence d'une forme accomplie, puis se prolongent au-delà de la rime par un mot ou deux (« Viens », ou « Mais venez, rentrons ensemble ») qui brisent le charme, et le fait aussi que la pièce entière s'ouvre finalement à la vie hors poésie, au temps qui passe, lorsque le discours solennel de Fortinbras, qui sera le nouveau roi, est suivi, dans les derniers mots, par un vers court. C'est cela qui explique aussi ces épisodes qui, tout en contribuant à la pièce et en trouvant place dans l'ensemble, font un effet de réel par l'impression qu'ils donnent de ne pas être nécessaires. Deux scènes en particulier, dans *Les Joyeuses commères de Windsor* et dans *Comme il vous plaira*, essentielles mais qui semblent redondantes, introduisent un personnage que rien n'a annoncé et qui disparaît aussitôt après. Qu'il s'appelle William dans les deux cas, et qu'il s'agisse d'un petit garçon dans l'une des pièces et d'un benêt dans l'autre, donnent un sens particulièrement prenant à cette poétique du superflu.

La propension centripète ou centrifuge se retrouve dans la prosodie. Si Racine maintient la stricte alternance des rimes masculines et féminines, même en passant d'un acte à un autre, afin qu'une tragédie entière soit un poème continu et qu'à la contrainte d'un seul lieu, d'un seul jour et d'une seule action soit ajoutée celle d'une seule métrique, Shakespeare passe des vers rimés, qui nous placent dans la différence du domaine poétique, à une prose qui nous situe au contraire dans un monde (presque) familier, et se sert la plupart du temps de vers blancs qui donnent au langage ordinaire le rythme d'une parole supérieure sans que l'on perde le sens de la langue, déjà fortement accentuée, de la vie de tous les jours. Au commencement d'*Iphigénie*, le confident Arcas se réveille à l'aurore,

regarde autour de lui et prononce le vers bien connu : « Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune ». La forme préétablie du vers permet à Racine de faire émerger le nom de Neptune, comme l'idée que la mer même est plongée dans le sommeil du dieu dont elle constitue le corps, de la vie propre d'un alexandrin. Au commencement d'*Hamlet*, deux soldats se parlent la nuit sur les remparts dans une série de répliques brèves, où Shakespeare mélange avec des pentamètres de petites phrases qui ressemblent à de la prose mais qui rappellent aussi la poésie en se construisant en des successions d'iambes, jusqu'à ce que l'un d'eux, à la question : « Avez-vous eu une faction tranquille ? », réponde, en prose : « Pas une souris n'a bougé ». Le sommeil de Neptune nous attire dans la fable, celui de la souris ouvre à la fois la prosodie shakespearienne et le monde singulier d'Elseneur à la vie quotidienne des spectateurs — tout en augmentant, curieusement, l'étrangeté de ce guet, de cette attente du surnaturel.

La même différence se retrouve au cœur du tragique. Racine se sert de la pression continue de la prosodie et de la dramaturgie pour contraindre ses personnages, pour montrer l'action inéluctable, non du *sort*, du *destin*, à vrai dire, mais de la grandeur et de la misère inhérentes à la condition humaine. Ayant une idée profondément simple et *une* de la tragédie, il récrit toujours la même pièce, et le fait d'avoir enfin tout tiré au clair dans *Phèdre* serait une autre explication de son encore énigmatique silence. La lumière mondaine de la gloire est envahie par le monstrueux, explicitement dans *Britannicus*, *Iphigénie* et *Athalie*, littéralement dans *Phèdre*, et si un personnage dans *Athalie* dit de Joas qu'il est un « monstre naissant », en reprenant la description de Néron dans la préface de *Britannicus*, c'est sans doute pour que même l' élu de Dieu, qui répétera le premier crime en tuant son frère, n'échappe pas au mal. C'est dans le dépassement du mal et du malheur — dépassement si important à l'art de Racine et à son sens du *possible* à la fois du théâtre tragique et de la vie sur terre qu'il réinterpréta le *tragikôtatos* d'Aristote pour lui faire dire qu'Euripide était « le plus tragique » des poètes à cause de sa capacité de susciter la pitié et la terreur et non pas pour ses dénouements malheureux — que Racine se montre le plus inventif et le plus varié, dans des dénouements qui, tout en demeurant tragiques, s'ouvrent toujours à la vie et à l'avenir. Il vaut mieux sans doute, dans un résumé, ne pas trahir cet immense investissement de Racine dans l'espoir en cherchant à le décrire en quelques phrases. Mais peut-on même commencer à définir le tragique de Shakespeare, qui semble réinventer la tragédie avec chaque nouvelle pièce ? On peut certainement noter que la liberté de sa prosodie et de sa dramaturgie correspond au fait qu'il voit souvent le mal comme une puissance arbitraire — Roméo et Juliette meurent à cause d'une erreur, Cordélia aurait pu être sauvée si Edmond avait réagi plus tôt — et le pouvoir bénéfique qui préside aux événements comme la *chance*, la *fortune* ou le *hasard*. Une des marques les plus décisives de la misère, dans son théâtre, c'est la confusion, comme un des signes les plus convaincants d'une sorte de providence, c'est la liberté par rapport aux personnages d'un ordre transcendant.

Puis on sait que tout concorde chez Racine pour créer une seule émotion : « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » — une des meilleures remarques qu'on ait jamais faites sur la tragédie, où la dialectique paradoxale et complète de cette façon de voir le monde paraît dans la séquence *majesté, tristesse, plaisir* — les émotions du spectateur cherchant, au-delà même de la crainte et de la pitié, un centre unique. On suppose aussi, par le témoignage de son fils Louis, qu'après avoir écrit le plan d'une nouvelle pièce, Racine avait l'habitude de dire : « Ma tragédie est faite », non pas pour négliger le grand acte poétique soutenu qu'il lui restait à accomplir ni nier que tout dépendrait du rapport qu'il allait vivre avec la matière et la mémoire de sa langue et avec la prosodie profonde en elle et en lui-même, mais pour exprimer sans doute le bonheur d'avoir préparé, dans un tout et dans chaque partie du tout, une « exacte raison » et une forme, pour ainsi dire, musicale. On sait que Shakespeare mélange, en revanche, le tragique et le comique, pour des raisons qui ont encore besoin d'être élucidées, et même le sérieux et le trivial. La scène du portier dans *Macbeth*, lorsqu'on frappe à la porte du château au moment où Macbeth et sa femme, ayant assassiné Duncan, parlent de faire accuser les gardes endormis en les badigeonnant de sang, et que le portier, pendant les coups réitérés, fait des portraits satiriques des visiteurs éventuels et se demande s'il ne garde pas la porte de l'enfer, loin de nous attirer vers une seule émotion tragique semble nous emporter vers le détendu et le risible. En réalité, ces bruits qui se répètent et qui semblent étrangement inhumains renforcent la terreur, et le monologue comique du portier, qui évoque l'enfer après une scène où Macbeth, incapable de dire « amen » et convaincu qu'il ne pourra jamais laver ses mains ensanglantées même dans les eaux « innombrables » des mers, tremble de s'être damné, enlève toute dignité au mal en faisant sentir qu'il n'est, devant le vaste réel qui lui résiste, qu'une énorme folie. Les blagues du portier, qui ouvrent la scène tragique à la façon d'être et aux vrais soucis d'un homme ordinaire réveillé au milieu de la nuit, servent elles aussi à approfondir le moment, et non pas à dissiper mais à enrichir l'émotion. Lorsque Hamlet songe, dans « To be or not to be », que le suicide est redoutable parce que dans le sommeil de la mort on pourrait faire des cauchemars, et qu'il se dit : « ay, there's the rub », « oui, voilà l'obstacle », il pense plus particulièrement à une petite dénivellation de terrain qui fait dévier la boule dans le jeu de boules à l'anglaise. Shakespeare aurait-il dû maintenir la gravité de sa poésie, n'écouter que des mots essentiels lui permettant de se concentrer sur la vérité absolue qui cherche à s'exprimer, ou le fait qu'au fort du monologue suprême du théâtre anglais Hamlet pense momentanément aux boules ne signifie-t-il pas que, même dans une méditation sur l'être et le néant, les choses communes de la vie et tout ce que contient notre conscience — et qui constitue, en effet, notre être réel — n'ont pas à s'effacer ?

Il se peut même que Racine et Shakespeare représentent, sur les hauteurs de la poésie, les deux aspirations existentielles et ontologiques que semble créer en nous l'univers où nous nous trouvons, vers la plénitude de l'Un ou vers la foison inépuisable de la multiplicité. Ils nous invitent ainsi à mieux comprendre les

langues qu'ils parlent et les littératures que ces langues ont données. En se limitant à environ deux mille mots, Racine se singularise parmi les écrivains français, mais il va dans le sens de sa langue, au vocabulaire plutôt restreint. Les vingt mille mots de Shakespeare le distinguent, dans leur profusion exceptionnelle, d'autres écrivains anglais, mais suivent la tendance d'une langue au vocabulaire particulièrement étendu. L'homogénéité du théâtre racinien est assortie à la relative homogénéité du français, alors que l'hétérogénéité de Shakespeare semble procéder d'une langue qui mélange, entre autres choses, des couches germanique et latine. Le théâtre de Racine s'accorde, finalement, à la nature centripète du français, langue colbertienne et jacobine, régie par un Dictionnaire et sujette à des recommandations officielles, et qui gallicise les mots étrangers, surtout les noms propres, pour qu'ils rejoignent les formes et les sonorités indigènes, nettement senties et profondément aimées. Le théâtre de Shakespeare est la mise en scène de l'action centrifuge de la langue anglaise, qui va constamment s'enrichir à l'étranger, qui invente sans cesse des mots nouveaux, et qui permet aux Anglais, si même ils parlent « the Queen's English », « l'anglais de la reine », d'exercer leur liberté dans une sorte de monarchie constitutionnelle linguistique.

Ne pourrait-on pas dire aussi, en prenant conscience de la nature préliminaire de l'idée, que Racine et Shakespeare donnent accès à la tendance centripète ou centrifuge des poésies nationales qu'ils parachèvent ? La poésie française semble trouver son bonheur (malgré toutes les exceptions qui viennent aussitôt à l'esprit) dans une émotion, au cœur de la parole, qui attire tout vers elle, dans une idée qui se développe et s'accomplit, dans l'exigence que chaque mot apporte un surcroît de sens — dans une intense concentration du même, tandis que la poésie anglaise aime à mélanger les genres, à diversifier les émotions, à varier les tons du propos (le pathétique et l'ironique, par exemple) et les matières de l'œuvre, étant prête, même dans un poème d'amour, à faire entrer des images grotesques, des traits d'esprit, des allusions érudites. Dans la dix-huitième de ses *Lettres philosophiques*, Voltaire, pour indiquer la barbarie des écrits anglais, parle de leur caractère « asiatique », et il existe en effet une curieuse parenté entre les littératures anglaise et biblique. Au moment de la résurrection de Lazare, par exemple, où l'on pourrait s'attendre à une certaine élévation de style, on passe, dans la traduction de Lemaistre de Sacy, de l'élégance d'une phrase de Marie : « Seigneur, *si vous eussiez été* ici mon frère ne serait pas mort », à la réaction de Marthe devant l'idée d'ouvrir le tombeau : « Seigneur, il sent déjà mauvais », ou dans l'anglais de la traduction de 1611 : « Lord, [...] he stinketh », « il pue ». Passer de l'attente d'un miracle à un cadavre puant relève d'un certain réalisme, de la conviction que le tout de notre expérience est un ensemble extrêmement disparate où chaque chose a son importance, et du sentiment spontané de l'incarnation des idées et des émotions, même les plus sublimes, dans la chair des hommes et dans le corps du temps et de l'histoire. C'est aussi, peut-on penser, le réalisme de Shakespeare et de la littérature anglaise.

PUBLICATIONS

Leçons de poésie, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 108 p.

Ombres de lune : réflexions sur la création littéraire, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2001, 296 p.

Sur un vers d'« Hamlet ». Leçon inaugurale de la Chaire européenne, Collège de France, 2001, 32 p.

« À vrai dire », *Conférence*, n^{os} 10-11, 2000, p. 191-203.

« Quotidian Epic » [sur Geoffrey Hill], *Yale Journal of Criticism*, vol.13, n^o 1, 2000, p. 167-176.

« Sur un vers de Wordsworth », *Romantismes européens et romantisme français*, éd. Pierre Brunel, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, p. 67-81.

« Philomèle : le discours européen et la langue coupée », *Identité littéraire de l'Europe*, éd. Fumaroli, Bonnefoy, Weinrich, Zink, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 195-204.

« Le temps d'avoir longé un pré », *Philippe Jaccottet*, éd. Née, Thélot, Cognac, Le temps qu'il fait, 2001, p. 169-181.

« *King Lear* and Christendom », *Christianity and Literature*, vol. 50, n^o 1, 2001, p. 15-29.

Quatre poèmes en anglais avec traduction française, *Nu(e)*, n^o 13, mars 2001, p. 47-55.

« Paris Paris » (poème), in Christian Gardair, *Le Paysageur*, Paris, Lis 33, 2001, p. 15.

AUTRES ACTIVITÉS

« La belle Ériphile » [sur *Iphigénie* de Racine], au colloque *La beauté et ses monstres*, Institut du Monde Anglophone de la Sorbonne Nouvelle, le 29 septembre 2000.

« Bonnefoy et Keats », au colloque *Vocation et filiations : Yves Bonnefoy et le XIX^e siècle*, Université de Tours, le 16 novembre 2000.

« Sur Constable », au colloque *L'œuvre et son ombre : que peut la littérature secondaire ?*, Institut d'études littéraires du Collège de France, le 23 novembre 2000.

« Shakespeare : La comédie de l'émerveillement », à l'Institut d'Études politiques de Paris, le 4 décembre 2000.

« L'oiseau invisible » [sur Wordsworth], au colloque *L'Image et les images*, Collège de France, le 1^{er} février 2001.

« Shakespeare et l'obscur abîme du langage », au colloque *La langue de Shakespeare*, Institut du Monde Anglophone de la Sorbonne Nouvelle, le 23 mars 2001.

« Le rêve dans les sonnets de Shakespeare », à l'Université de Rome 3, le 5 avril 2001.

Élu membre du Conseil d'administration de l'Institut Collégial Européen.
Nommé membre du jury senior de l'Institut Universitaire de France.

Interviews pour *The Times Higher Education Supplement*, France-Culture, Radio-France Internationale.

Lecture de poèmes, La Conciergerie, le 1^{er} avril 2001.