

Études comparées de la fonction poétique

M. Yves BONNEFOY, professeur

Le cours de la première heure se proposait d'introduire, historiquement, à une recherche dont l'intention est de comprendre ce qui est en jeu dans *Hamlet* et, plus généralement, dans l'œuvre de Shakespeare et le théâtre élizabéthain. Avant de commencer l'interprétation de ces textes il avait paru nécessaire de rassembler les données les plus importantes de la conscience d'alors, ou plutôt — les grands traits étant supposés connus — d'indiquer les catégories et les problèmes qui reparaîtraient le plus fréquemment dans les analyses, tout en marquant, par nombre d'exemples déjà, la façon dont Shakespeare les prend en charge, les élabore, et en privilégie quelques-uns pour sa réflexion personnelle.

Et c'est cette nécessité qui fut soulignée d'abord. On ne peut certes pas se passer d'une rencontre des œuvres en leur être propre, qui est irréductible aux faits de culture qu'elles recueillent et transforment, et il peut être tentant, parfois, de reconnaître en elles certaines formes de la pensée ou du sentiment qui semblent faire de leur auteur notre « contemporain ». Toutefois il n'en est pas moins indispensable d'apprendre à distinguer ce que signifiaient pour ce dernier, consciemment ou non, les mots qu'il a employés : ce sens d'époque, avec ses présupposés religieux, métaphysiques, sociaux, etc., étant le plan même où la relation entre signifiants s'est établie dans le texte. A négliger cette étude on prendrait le risque de projeter sur l'œuvre d'un autre temps les habitudes intellectuelles ou affectives du nôtre, alors que Shakespeare, tout le premier, ne doit pour sa part sa grandeur, et même et surtout sa valeur universelle, qu'à sa façon de remettre en jeu, et là où ils sont, les préjugés de la période de transition et même de crise qui fut la sienne.

Quelques exemples ont été donnés, pour commencer, des pièges que recèlent sa lecture. Depuis de grands leurres, comme l'interprétation simplement psychologique — « le vice ou la folie ou la vertu sont extraits de l'âme et amenés sur le visage », écrivait Hugo dans son *William Shakespeare* — jusqu'à des erreurs ou insuffisances dans l'approche du sens d'un mot qui peuvent passer pour négligeables : mais en poésie rien n'est jamais tel. Ainsi dans le cas de

l'*antic disposition* (*Hamlet*, I, 5, 172) où mieux vaut ne pas oublier qu'*antic* peut référer chez les Elizabéthains aux grotesques ; et que l'intérêt pour ceux-ci — cf. André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, pp. 334-335 — allait de pair avec la fascination qui s'attachait alors au « non finito » ou aux ruines ou aux hybrides, sous le signe de la mélancolie, de l'ironie, de la dérision, — et du risque. *Antic* introduit dans *Hamlet* l'idée des virtualités irrationnelles, nocturnes, de la nature, de ses ambiguïtés démoniaques, c'est le rappel de ce qui déborde les formes claires de l'ordre, que celui-ci soit traditionnel ou restructuré par l'humanisme ; et ce mot se met donc en rapport avec l'*inky cloak* de la première apparition scénique du jeune prince — le « manteau d'encre » si fièrement assumé — pour donner à Hamlet une silhouette inquiétante, dont la différence marquée, par rapport aux autres tenues ou attitudes, n'est pas sans analogie, en ce début de la pièce, avec la célèbre anamorphose des *Ambassadeurs* de Holbein, tableau qui fut peint à Londres en 1533.

Après quelques indications bibliographiques — on a conseillé, par exemple, l'emploi, commode, de l'édition « Riverside », Boston, 1974, qui reprend en ses premiers mots de préface la formule du First Folio, de 1623 : *To the great variety of Readers* — on s'est donc attaché à cette enquête préliminaire, et le premier travail fut de mieux comprendre à quel point de grandes structures de la conscience médiévale, encore puissamment actives à la fin du xvi^e siècle en Angleterre, continuent à déterminer, souvent explicitement, la parole shakespearienne, sans être pour autant un principe d'explication suffisant comme certains ont voulu le croire : car Hamlet, pour s'en tenir au plus grand exemple, souffre, précisément, de ne plus pouvoir vivre dans l'univers de son père. Successivement ont été décrits quelques caractères de cette intuition d'ensemble : son existence chez tous, sa certitude, l'idée d'un ordre, d'une harmonie, qui lui est immanente, et le sentiment qu'il y a dans la Création une finalité qui est l'amour. Il s'agit, ce dernier point le met bien en évidence, d'un monde de créatures, *présentes* les unes aux autres sous le signe de l'unité, ce qui privilégie un mode de connaissance évidemment bien distinct de la pensée conceptuelle. L'être et la chose, étant présents, ne peuvent être remplacés par une notion, la totalité de leur être sensible participe de l'événement qu'est leur rencontre et de la leçon qu'on en tire : d'où, d'une part, tout le jeu des correspondances, des symboles et, d'autre part, l'expérience, essentielle à tous les êtres humains, et constante, de la Beauté, qui est la relation des existences particulières à l'harmonie de l'ensemble. La Beauté est là, donnée, elle n'est pas à produire ; et un autre aspect de cette pensée est donc qu'elle n'estimera pas, comme le fait notre époque, que ce que nous appellerions l'art — un tableau, par exemple, ou un poème — soit autre chose et soit plus qu'une imitation du monde naturel ou une explication des choses divines. L'univers est la seule création qui mérite ce nom, il est le livre où sont repérables les hiéroglyphes de Dieu : c'est là une pensée que

l'on a cru devoir rapidement retracer depuis Dante (sa vision dans *Paradis*, XXIII, 85) et Nicolas de Cuse jusqu'à Sir Walter Raleigh, le contemporain de Shakespeare. Quant à l'art, il est moins que la nature (*ars debiliior est natura*) et la langue elle-même est sans autorité propre face à l'évidence du monde, laquelle se manifeste par des symboles qu'accueillent les images du peintre tout aussi bien que les mots. Regarder est aussi important que lire, nous l'avons vérifié dans le foisonnement des emblèmes au xvi^e siècle, emblèmes dont certains — la tempête, par exemple, symbole des passions, ou l'instrument de musique, indication sur la nature de l'âme — ne sont pas sans valeur pour l'interprétation des poèmes.

Après quoi on s'est attaché, tout un moment, à l'examen des problèmes que pose l'idée de la nature, courroie de transmission du divin, et de la relation de celle-ci avec les arts par la voie de l'imitation : et cela en empruntant, justement, à ces représentations visuelles et notamment à l'illustration de Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*, 1617-1619. L'art copie la nature, ce n'est pas toutefois sans rivaliser avec elle, soit qu'il en amende les formes existantes — cf. le travail du jardinier, évoqué par l'*Iconologia* de Ripa, 1611 —, soit qu'il tente de faire mieux qu'elle ne l'a pu dans ses créatures, mais sans pouvoir dans ces cas produire plus que du simulacre, de l'illusoire, dans l'activité en cela spécieuse du peintre... Quel rapport ces questions ont-elles avec Shakespeare ? Eh bien, arrêtons-nous un instant à une de ses premières œuvres, *Le Viol de Lucrèce*, 1594, elle va en être éclairée. Pourquoi Lucrèce, qui a subi l'outrage de Tarquin et devrait ne penser qu'à son malheur, s'attarde-t-elle si longtemps devant un tableau — ou une tapisserie — dont deux cents vers nous fournissent la description détaillée ? Parce qu'elle a besoin de l'image pour comprendre sa situation, mais aussi parce que ce qui s'est passé porte accusation contre les images — et les artistes — autant que contre Tarquin qui l'a abusée. Certes ce peintre-ci a fait œuvre de vérité en représentant Hécube avec, sur son visage, et le ravage du temps et le chagrin que la reine éprouve. Lucrèce peut, de ce fait, identifier sa douleur à celle de la vieille femme, au portrait de laquelle il ne manque que la voix qui crierait la malédiction, — mais le peintre n'est pas un dieu pour la lui donner, souligne Shakespeare. Jusqu'en ce point l'art est le miroir de ce qui est, pour reprendre les mots d'Hamlet quand celui-ci donne aux Comédiens le conseil de ne pas outrepasser la modération (*modesty*) convenable et prône, en somme, des œuvres desquelles s'exclue d'emblée — « ne laissez pas vos pitres en dire plus que leur rôle » — la part de l'artiste au sens moderne du mot. C'est un tel art, *mimésis*, qui permet à Lucrèce, regardant l'image d'Hécube, de verser des larmes, et cette fonction est utile.

Mais il n'y a pas qu'Hécube dans la peinture. Voici dans un coin du tableau celui qui abusa les Troyens, Sinon le traître, et ce perfide est représenté sous des dehors attrayants, qui inspirent confiance. Le peintre est-il mensonger ?

Pas encore en ce point, puisque Sinon, et Tarquin, ont eux-mêmes su profiter dans la vie réelle de leur apparence trompeuse, — la peinture qui ment ainsi n'est que trop vraie. Cependant Lucrece déchire de ses ongles la figure de Sinon. Et de cet acte passionné autant que déraisonnable — on y reconnaît le vieux thème emblématisé par les raisins de Zeuxis — on doit tout de même se demander s'il n'est pas l'effet d'un pouvoir dangereux, et condamnable, de la peinture ? Pourquoi Lucrece a-t-elle pensé au tableau dès après le viol ? Ne doit-on supposer que lorsque Tarquin arriva — et quand elle était encore ulcérée de l'autre viol qu'elle avait subi, la visite nocturne de son mari, venant du front avec ses amis voir comment se comportaient les épouses — elle avait vu ce visiteur déférent à partir de l'image trop séduisante qui lui avait permis de rêver unies beauté et vertu ? Shakespeare a décrit longuement la guerre des roses et des lys sur les joues de Lucrece à la venue de Tarquin. Et qu'elle se tue bientôt indique un sentiment de culpabilité qui a peut-être pour cause ce trouble d'alors, où elle peut voir, trop tard, une provocation, une invite.

L'image peinte, autrement dit, lui a été autre chose qu'un enseignement de la vérité ; et nous comprenons comment, et pourquoi, elle a pu jouer ce mauvais rôle, à partir de quelques remarques de Shakespeare. Un fait, d'abord (v. 1371-1379), c'est que le peintre a voulu dans tout le tableau l'illusion pour elle-même, ce qui est aux dépens déjà de la compassion et de sa forme d'intelligence : « le sang rouge fume pour montrer l'adresse du peintre ». L'artiste peut bien avoir dit la duplicité de Sinon, il n'en exalte pas moins les prestiges propres de l'apparence ; et travailler *in scorn of nature*, chercher à faire mieux qu'elle sur ce plan de l'aspect, qui l'extériorise, n'est-ce pas offrir libre champ, chez le spectateur, à ses rêves, à ses désirs, aux passions ? Sophiste moderne, voisin du magicien ou du démagogue, miroir mais « ensorcelé », le peintre est alors celui qui séduit et trouble, au lieu d'instruire, il singe la nature mais d'au-dehors de sa loi, comme Satan... On conclura que Shakespeare est dans *Le Viol de Lucrece* plus perplexe encore quant au travail de l'artiste que Platon ne le fut dans *la République* ou le *Phèdre*, le christianisme ayant ajouté son obsession du péché à la critique de l'illusoire. Et ce sera d'autant plus facile que le *Conte d'hiver* dit la même chose. De cette pièce, que l'on ne fait qu'aborder encore, il faut remarquer qu'elle se détache au début sur l'arrière-fond d'une nature pénétrée de la présence divine — c'est I, 2, 67-75 : l'évocation des enfants qui « se rendent innocence pour innocence » — puis revit le péché originel — c'est la jalousie de Léonte, son manque de confiance qui est en fait un manque d'amour — et finalement accède à un second degré, miraculeux, de la relation des êtres par l'effet d'un recommencement de l'amour — entre Florizel et Perdita — qui répète l'événement de la Grâce. L'œuvre est en cela tout à fait conforme à la pensée médiévale, et elle l'est en particulier dans sa réflexion sur l'apparence, la faute de Léonte étant de juger sur des apparences, de ne plus rencontrer Hermione en son unité de

comportement et d'âme. Les dehors sont la chance du démon, la zone d'irréalité où il peut tendre ses pièges, mais le « will » de Florizel, sa volonté qui se dresse contre même les ordres de son père pour affirmer un amour, c'est le triomphe par contre d'une lecture profonde des situations et des êtres. Et sa « bergère » est bien, virtuellement, une reine au centre d'une fête dont la fonction de restitution de la vérité suggère que la fête est peut-être en soi l'opposé de certaines formes au moins de la pratique artistique.

Or, c'est dans le champ même de cette réflexion si précise que l'on rencontre une discussion, presque un séminaire, sur les rapports de l'art et de la nature, et nous avons donc là un témoignage précieux sur la philosophie de Shakespeare. Perdita offre à Polyxène, le père de Florizel, déguisé lui-même, du romarin et de la rue, fleurs qui gardent pendant l'hiver éclat et parfum, symboles donc de la Grâce, signes que celle-ci est bien inscrite dans la nature. Polyxène, qui les reçoit, ne sait pourtant y distinguer, lui, que la signification, non erronée mais insuffisante, qui apparie l'hiver à l'âge qu'il a. Il oublie que l'âme n'a pas d'âge, il montre qu'il n'a de la beauté, en cet instant, qu'une connaissance par le dehors, et voilà ce qui ouvre au débat qui nous intéresse. Perdita indique qu'elle n'a pas choisi pour de telles raisons ces modestes fleurs par opposition à d'autres plus belles — Polyxène n'est d'ailleurs qu'un « homme d'âge moyen » —, mais parce qu'elle ne cultive pas ces dernières : l'art, dans leur cas, ayant ajouté à la nature. L'art est lui-même nature, répond alors Polyxène, puisqu'il n'a de moyens et de voies qu'il n'ait reçues d'elle, et il cite l'exemple de la greffe... Lieu commun, ce point, malgré ce qu'en ont dit des critiques, ce qui peut sembler affaiblir l'intérêt de la discussion ; mais celui-ci se ranime avec la nouvelle réponse de Perdita. Elle répète son refus de cultiver l'œillet ou la rose d'Inde : comme elle refuserait, si elle s'était fardée, que Florizel l'admirât pour cela, et voulût pour cette illusion l'épouser et la rendre mère. Autrement dit, elle a relevé l'insuffisance, à nouveau, de la pensée de son interlocuteur. La greffe est légitime, c'est vrai, et tout un art avec elle, mais parce qu'on la pratique pour améliorer la qualité ou la quantité des fruits, c'est-à-dire en vue d'une consommation qui fait partie de la nature de l'être humain, de son besoin que Dieu a voulu. Qu'on améliore l'œillet, par contre, et c'est ne s'occuper que de l'apparence, du point de vue d'une beauté du simple dehors qui ne peut chercher à rivaliser avec l'attrait des choses du monde qu'en offusquant la profondeur d'être de celui-ci. A l'art qui se perd dans l'incomplet, et donc l'illusoire, Perdita oppose ainsi la contemplation qui permet à notre Raison de percevoir la beauté de la création divine, beauté qui tient à la place et au sens qu'a la créature dans l'unité, et elle cite alors quelques fleurs (lavande, menthe, etc.) dont le caractère naturel se marque bien par leur capacité même de se mettre en relation de *correspondance* avec nombre d'événements du monde terrestre ou de la vie. C'est seulement de ce point de vue des correspondances plus

complètes, qui ne contredit pas mais dépasse les comparaisons de Polyxène, qu'elle peut accepter, gentiment, ce que dit ce dernier des fleurs et des âges.

Une grande et forte pensée, explicitement formulée dans une des œuvres les plus élaborées de Shakespeare, c'est donc que celui qui touche, comme l'artiste, à l'apparence des choses, ou des personnes, est en risque d'être tenté de rivaliser avec la nature par le dehors, ce qui ferait plus superficielle sa connaissance de l'Être, le privant de l'attention nécessaire aux symboles qui le structure, lui fermant le livre de Dieu. Et que ce soit là la conviction de l'auteur lui-même, au moins en ce moment de sa vie, c'est ce que permet de croire la fin qu'il a donnée au *Conte d'hiver*, et surtout la « résurrection » d'Hermione. Devant la prétendue statue de celle-ci, que font d'autre Polyxène et Léonte, en effet, que répéter au début les louanges qui vont ordinairement à l'artiste : c'est la chaleur même de la vie, le mouvement dans l'immobilité, on dirait que l'art se moque de nous... Mais ils doivent vite s'apercevoir que ce qu'ils donnaient à l'art il faut le donner à la nature, ou plutôt à l'amour qui a préservé celle-ci pendant le long hiver de la Faute.

On a relevé alors la critique que Ben Jonson, au lever de rideau de sa *Bartholomew Fair* (1614), adresse au *Conte d'hiver*, et à la *Tempête*, dont il condamne l'irréalisme, l'in vraisemblance. Il est bien vrai que la Bohème n'a pas de rivages, et que les voleurs et les dupes de la satire de Ben Jonson ressemblent davantage à l'idée banale de l'escroquerie ou de la sottise que ne le font l'Autolycus ou les bergers de Shakespeare, mais ce jugement ne fait pourtant que mettre en relief la qualité du regard de celui-ci quand on le rapporte, comme il le faut, à des perspectives plus vastes, à des réalités plus profondes. La vérité pour l'auteur du *Conte d'hiver* ne se forme pas à la surface des événements ou des choses mais au plan spirituel dont ces derniers sont les signes. Et son réalisme, qui a du sens, c'est d'extraire le symbolique, par un acte de contemplation et d'amour, du voile des apparences. Ce qui fait que la poétique du *Conte d'hiver* n'est pas plus en contradiction avec les conseils de fidélité au réel donné par Hamlet aux comédiens que la parabole évangélique, par exemple, ne l'est avec l'action du croyant dans les situations de l'existence vécue.

Sous le signe de cette pensée de l'art et de la nature, du symbolique et de l'illusoire, on a alors signalé les grandes structures que la conscience contemporaine reconnaissait dans la relation de l'être humain à son monde. Sans revenir sur les catégories de la faute, de la grâce ou du salut qui sont apparues dès cette première approche du *Conte d'hiver*, mais qu'on peut supposer familières à tout lecteur de Shakespeare, on s'est arrêté, à l'aide à nouveau de documents figurés, à l'idée fondamentale de la Fortune, expliquée au xvi^e siècle de façon quasi algébrique par la nature même du cosmos, compris dans sa relation à la fois précise et troublée (depuis la faute) avec les éléments, les humeurs qui — « I am fire and air », s'écrie Cléopâtre quand

elle s'arrache à la condition terrestre, je ne suis plus qu'air et feu — se composent dans la personne. Que de passages de Shakespeare, que de situations qu'il évoque, ne trouvent leur vrai sens que rapportés à ces perspectives ! Ainsi de *Roméo et Juliette*, ainsi du *Roi Lear*, traversés par un grand problème qu'il faut maintenant formuler. La fortune, les vicissitudes de l'existence sont donc l'effet du dérèglement des astres, qui a suivi le péché originel, et ce désordre affecte aussi bien le juste que le pécheur, mais le juste, peut-on penser, peut attendre avec confiance le moment de réparation car les astres sont sans action sur ce qu'il a d'immortel, son âme. Toutefois, que va-t-on dire de ces êtres qu'on voit, comme les amants de Vérone, si constamment contrariés par les astres (*star-cross'd*) dans leurs ambitions les plus légitimes ? Et que faire de ces bâtards qui, tels Edmond dans *Lear* ou Richard de Gloster dans *Henry VI*, semblent voués par leur naissance même à « mordre comme des chiens » ? Où ces protagonistes-là du drame terrestre peuvent-ils rechercher, dans leur rapport à eux-mêmes, le point de décision libre qui devrait être leur dû ? Il y a dans ces cas-limites matière à hésitation, si ce n'est angoisse, et la compassion que le lecteur moderne décèle dans *Roméo et Juliette* apparaît ainsi redoublée d'une réflexion de nature théologique. Laquelle retraverse peut-être le problème de l'art et de la nature, et cela au cœur même de la méditation shakespearienne.

Souvenons-nous, en effet, que c'est Dieu, Dieu seul, qui dans la pensée médiévale est compris comme l'Artiste, au sens où ce mot implique une création. Et demandons-nous si une question ne découle pas de cette intuition de son œuvre, ou de son acte, — question qui serait certes particulièrement accessible à ceux qui, comme l'auteur du *Viol de Lucrèce* et des *Sonnets*, se sont profondément engagés dans ce que nous dirions aujourd'hui une production artistique, avec même une réflexion à son propos. Nous avons vu dans quels pièges l'intérêt pour l'apparence, séparée des autres aspects de l'être, pouvait entraîner le peintre, ou ceux qui regardaient ses tableaux : la malheureuse Lucrèce, par exemple. Ce qu'on appelle l'œuvre divin, ce réseau de symboles, ne risque-t-il pas d'être mal regardé, semblablement, mal compris, si la conscience qui l'interroge, prenant dans ce cas aussi le chemin qui passe par le dehors, recompose comme art, au sens dangereux du mot, ce qui fut en sa profondeur effusion pure d'amour ? Nous, modernes, pouvons penser, aisément, que le cosmos médiéval, avec ses sphères concentriques, ses proportions, son traitement architectural de la relation de Dieu à sa créature, est un produit de l'art tout autant que de l'intuition spirituelle ; et même, plus précisément, de l'art grec, cette construction si spatialisée reprenant des enseignements — Pythagore, Platon ou Ptolémée — qu'on sent bien solidaires des représentations esthétiques de leurs époques. C'est par la voie du visible, celui-ci serait-il quintessencié dans les nombres, porté au seuil de l'Idée, et non à partir d'une pensée du prochain que s'opère dans cette tradition le passage à la transcendance : par l'Eros et non l'Agapé. Dans ces

conditions, n'est-il pas permis de craindre que l'idée que la tradition médiévale se fait du monde de Dieu soit restée une lecture extérieure de la réalité spirituelle, insuffisamment avertie de la véritable économie symbolique ? Et cela, ne l'a-t-on pas déjà redouté, plus ou moins consciemment, dès le Moyen Age, comme nous semble le dire certains indices ? Quant à la temporalité, par exemple. Le temps, dans la pensée médiévale, est « sub lunaire », comme la vicissitude humaine : trace du chaos introduit dans le mouvement des astres par le péché originel. Comme tel il signifie notre perte de la présence divine. Mais la grâce va rétablir celle-ci en sa plénitude, que va-t-il donc advenir du temps ? Eh bien, il est supposé (cf. le *Cursor Mundi*, XIV^e siècle, en Angleterre) qu'après le Jugement dernier la structure d'ensemble de l'Univers subsiste, sphères cependant arrêtées, étoiles mais brillant sept fois plus qu'avant, terre désormais lisse comme un cristal. C'est l'éternité, le temps est dissout — sauf que dans cette terre qui reste au centre il y a, scellé mais durable, l'enfer qui est, lui, par contre, du temps pur, puisque la durée y reprend sans cesse, dans les supplices, durée vide, sans espérance désormais, sans capacité ni d'avenir ni de fin. Coffret dans lequel le temps est moins compris, moins dépassé de l'intérieur par la connaissance qui rejoint Dieu, qu'abandonné, déchet métaphysique, à l'énigme... De telles rêveries semblent bien métaphoriser l'impression que la représentation cosmique, cette forme, n'a pas dissipé le mystère du temps, n'a pas permis d'accéder à l'intimité de l'Eternel : ce qui dessinait l'unité n'ayant fait qu'y dissimuler des clivages. Le cosmos et les conceptions qui s'étaient sur lui constituent-ils un système de signes et de symboles allant authentiquement à la Présence ? Ou n'est-il qu'une image qui en parle mais tout de même la perd ? Dans ce cas on comprendrait mieux que certains problèmes, ainsi celui de Roméo et Juliette, soient difficiles à résoudre : ils seraient d'abord mal posés, ils seraient *star-cross'd* eux-mêmes, victimes de conceptions qui sacrifient à l'idée cosmique. Qu'on pense moins au destin, autrement dit, à l'infortune dans la durée, et davantage aux virtualités extatiques, à la capacité d'éternel, de l'instant d'amour partagé. Cette sorte de réflexion me paraît rejoindre ce qui affleure à la fin du *Conte d'hiver*, où l'on voit associées à l'évocation d'une joie extrême l'idée d'un monde sauvé et celle d'un monde anéanti — V, 2, 15 : *a world ransomed, one destroyed* — comme si la félicité avait pour condition essentielle l'écroulement d'un monde de représentations demeurées trop extérieures.

Peut-être doit-on penser, d'ailleurs, que ce n'est pas un hasard si Shakespeare associe son indication du symbolisme « intérieur » à la figure de Perdita, par qui cette joie arrive : Perdita qui a survécu au monde de l'illusoire — Léonte, ses fantasmes, sa sollicitation abusive de bribes de l'apparence — dans une société paysanne. Il y a en effet, à l'époque élizabéthaine encore, une autre expérience de l'univers, de la vie, que celle qu'autorisent les représentations intellectualisées du Dieu cosmique, c'est celle des

milieux populaires et des campagnes. Et référence a été faite en ce point à cette pratique qui se présente en fait comme une critique de toute forme, à preuve son recours à la fête, où apparaît le *lord of misrule* (notre pape des fous), lequel est le grand transgresseur, le souverain burlesque qui prend pour un instant la place du maître, renversant les puissants autant qu'exaltant les humbles. Dans la fête le bruit se mêle au son, la cacophonie au nombre, à la musique (c'est la *morris-dance*, avec ses travestis) ; et cette mise en question de ce qu'on pourrait appeler l'autorité de la forme se fonde sur une proximité des esprits à cette force vitale qui est perceptible dans la nature quand on remonte de ses formes actualisées, siège souvent du symbolisme cosmique — la trajectoire des astres, par exemple —, à l'énergie qui les porte mais aussi bien les dépose, les dépasse, et apparaît ainsi plus réelle qu'eux. On a décrit ces jeux de mai, où l'on s'habille de verdure, où l'on dresse le *may-pole* afin de permettre aux individus de se replacer en ce point du rapport à soi d'où l'ici et le maintenant apparaissent à la fois infiniment relativisés et — *join the dance!* — absolus : le péché étant, de ce point de vue, de se refuser à cette immédiateté parce qu'on convoiterait les biens illusoire de l'apparence. Cette conception de l'existence n'est certainement pas en contradiction avec l'élan d'amour que proclame le christianisme ; elle s'oppose bien plutôt à la dévotion à la forme qui en domine les variantes hellénisées, et aux dolorismes qui ne sont peut-être de celle-ci que des conséquences paradoxales. Et il y a donc dans cet arrière-plan paysan de la cité élizabéthaine de quoi soutenir, pour cette raison précise, la pensée que nous commençons à entrevoir chez Shakespeare.

D'où l'intérêt qu'il y a à vérifier maintenant la place de cette culture agreste dans le théâtre de celui-ci : et l'on a pu constater, aussi rapide soit le survol, qu'elle y est immense. On a relevé d'abord que les références aux coutumes, aux fêtes, sont innombrables : comme lorsque Perdita dit qu'elle joue comme elle a vu faire aux fêtes de Pentecôte, ce qui fait surgir parmi nous le *summer lord* et sa reine. Mais plus important encore le fait que ce *Conte d'hiver* n'est pas une sorte de pastorale, qui rêverait d'une innocence première associée à l'état de nature mais en se contentant de déguiser pour cela les valeurs et les êtres d'une société différente. Autolycus, qui traverse à des moments décisifs la seconde partie de l'œuvre, est presque aussi peu rêvé que le désirait Ben Jonson : étant, colporteur un peu chenapan dès que l'occasion se présente, un représentant de ces petits paysans que les *yeomen* de l'époque — le père adoptif de Perdita en est un, et son « frère » surtout, quelques détails le confirment — et les *enclosures* qu'ils pratiquaient avaient jetés sur les routes, en quête de petits métiers qui leur permettraient de survivre. C'est Autolycus qui va enrichir la pièce des ballades, chansons, almanachs de cette culture populaire, à la fois vivante et en crise ; et comme c'est lui aussi qui a l'idée de pousser le vieux berger avec son paquet d'objets trouvés près de Perdita, jadis, sur le navire de Florizel, lequel s'enfuit

avec sa fiancée vers la Sicile, voici donc cette forme de pensée — qui est rapport à l'instant, ingéniosité, intuition — devenue *deus ex machina* du destin, du salut, de tous. On s'est longuement arrêté à Autolycus, puis à tout un aspect de l'œuvre qui se profile derrière lui, la présence dans la langue shakespearienne des mots qui disent les choses de la nature, des champs, des villages, de la maison et de sa vie quotidienne, en des énumérations souvent, de clairs recensements (cf. les propos d'Egée ou d'Obéron dans le *Songe*) où paraît la proximité de chaque existence à chaque autre. Shakespeare se montre là un des maîtres du regard simple, accueillant, cordial, à côté du Bashô de la *Sente étroite*. On a noté aussi chez lui l'abondance des chansons, des jeux de mots — c'est le *lord of misrule* qui y secoue ses clochettes —, on a remarqué sa sympathie pour le « théâtre dans le théâtre » à coloration populaire — le *Pyrame et Thisbé* du *Songe*, qui redouble par son sujet *Roméo et Juliette* de la même année 1595 mais sous un angle de vue tout autre —, on a réfléchi un peu sur les indications discrètes du *Songe d'une nuit d'été* — fête du milieu de l'été superposée à celle de Mai, pensée de la maturité, de la procréation, de la loi associée à celle du désir et de ses rêves —, et on a conclu que c'était vraiment très en profondeur dans sa pratique de l'écriture que Shakespeare a bénéficié de ces intuitions « paysannes » qui encouragent à poser comme on a commencé à le faire la question de sa conscience du monde.

Peut-être fallait-il d'ailleurs cette qualité d'expérience pour ne pas perdre pied dans un temps où tant de bouleversements de la société, de vicissitudes de l'histoire et d'explorations de l'esprit ne pouvaient qu'ajouter leur poids de désarroi et d'angoisse à la conscience qu'aurait troublée cette réflexion, que l'on peut dire spécifiquement *poétique*, sur les rapports difficiles de l'art et de la nature, du symbolisme et de l'être. L'époque élisabéthaine est une crise, on le sait, on ne peut étudier Shakespeare sans en évoquer les problèmes, ce qui a été fait en ce point sous quelques angles de vue qui conviennent à l'observation du théâtre. De longue date certaines questions étaient épineuses, dont l'une a été examinée en détail, celle du Souverain, reflet de Dieu dans l'ordre social mais qui peut être un usurpateur — ainsi Claudius ou Macbeth —, celle, aussi bien, du fondateur de dynastie, du producteur de modèles : César, que Dante place si haut qu'il en relègue Brutus au plus ténébreux de l'enfer. Elizabeth elle-même, la Grande, était-elle un souverain légitime ? La solution, bien formulée par Dover Wilson, c'est de dire tyran celui qui en appelle à la populace (*the mob*), à la foule où se sont défaits les groupes constitutifs de la société médiévale (hiérarchies « naturelles », métiers) : celui qui ruine cette variété ordonnée qui est le prolongement de l'ordre cosmique. Est roi, par contre, celui qui permet à l'individu de fleurir à sa juste place. Distinction qui va donc permettre l'observation sur la scène de deux façons, l'une aliénée, d'être au monde. Mais où sont les vraies structures de la société dans une époque qui change ?

Rappel a été fait, brièvement, de quelques grands faits de l'histoire politique, économique et sociale de l'époque d'Elizabeth. C'est entre la défaite de l'Armada, 1588, et le retour de l'expédition d'Essex en Irlande, 1599, que Shakespeare écrit l'intégralité des Chroniques, qui retracent l'histoire du trône d'Angleterre. L'époque est celle de grands individus (Drake, Raleigh), des débuts de l'administration moderne et de la Bourse, celle aussi de vastes dépenses mais qui sont autant créatrices de nouveauté culturelle que le développement de l'imprimerie, du théâtre. Erasme, More ont introduit la culture classique. Le commerce apporte les mots de la mer et de l'exotisme, la librairie diffuse les légendes et les mythes aussi bien que les œuvres littéraires, le vocabulaire s'accroît : cf. les premières attestations de vocables dans le *Oxford English Dictionary*. Mais les écarts se creusent entre riches et pauvres, c'est le problème des *enclosures*, déjà évoqué, ce sont les émeutes de la faim de 1576. De quoi, justement, produire cette *mob* qu'évoque *Jules César* (mais aussi *Hamlet*). Cette désorganisation de la société qui permet de démasquer le tyran peut n'en être pas moins un problème pour le souverain légitime, dont le gouvernement demeure par bien des aspects médiéval.

C'est le moment d'évoquer (et non sans recours aux images, gravées ou peintes) la figure ambiguë et fascinante, « charismatique », de la Reine, en ses relations notamment avec les divers courants religieux, qui ont bouleversé si profondément depuis la Réforme la société européenne et anglaise. On a jugé utile de regarder la série des portraits royaux, d'en examiner les étonnantes parures symboliques (*The Rainbow portrait*, etc.), on a rappelé la place fondamentale de « Gloriana » dans l'imaginaire contemporain, citant les travaux de Frances Yates, en particulier *Astraea*. Ce mythe au pouvoir, cet autocratie, cet absolu déplacé — par angoisse peut-être — de son vrai lieu nourricier sont tout de même en conflit avec le dynamisme d'une société et d'une conscience, et divers indices révèlent des contradictions, des inhibitions, des contraintes qui aident à comprendre le déchaînement, en retour, d'autres formes de l'expression. Il y a ainsi un appauvrissement, un irréalisme des images. A l'époque de Titien, de Tintoret, bientôt de Caravage qui fut l'exact contemporain de Shakespeare, l'Angleterre souffre en peinture de la désaffection de l'art religieux, conséquence de la Réforme. Elle a déjà perdu la grande occasion qu'aurait pu être la venue de Holbein à Londres, où il meurt en 1543, et ne connaît plus guère, et pour longtemps, que l'art du *limner*, du miniaturiste, celui qui profite de la petite taille de l'œuvre pour faire valoir, sous les parures et les bijoux, la beauté ou au moins l'élégance aristocratique de ce modèle dont quelqu'un attend le portrait. Genre foncièrement romanesque — on a cité *The Art of Limning* de Nicholas Hillyard, 1547-1619, le plus connu de ses représentants, pour ce qu'il dit des jeux de physionomie, signes fugitifs des passions — mais qui peut irriter, autant que séduire, de plus puissants créateurs. La miniature et ses leurres sont partout présents chez Shakespeare, c'est Juliette au bal ou à son balcon aussi bien que

le jugement d'Ophélie sur « the glass of fashion and the mould of form » (III, 1, 153), mais c'est aussi la cause, pour une part, de la colère d'Hamlet contre, justement, Ophélie, accusée, quand Dieu lui a donné un visage, d'essayer de s'en faire un autre. Shakespeare combat alors l'esprit de la miniature. Et son théâtre apparaît du coup comme aussi une réaction contre l'affaissement du projet du peintre.

Et même de celui du poète, pour autant qu'il y a dans *The Faerie Queene*, chez Spenser, un art qui vise, comme celui du limner, à donner à trop peu de frais, sans se colleter à l'expérience vécue, l'idée d'une beauté prétendue suprême. Il faut remarquer que lorsque Spenser décrit longuement les tapisseries de Busirane (III, 11, 28-49) ou Sidney des tableaux dans son *Arcadie*, ces poètes ne cessent de louer — dans l'irréalisme, pourtant, des thèmes — la véracité des figures, le réalisme de l'action, et cela non sans afficher la plus grande méfiance à l'encontre de l'art (c'est l'opposition, par exemple, de Belphébé et de Philotime). Ces poètes semblent gênés par l'esthétique spécieuse et précieuse de la beauté romanesque qu'ils reflètent pourtant dans leur création personnelle. Ce que proclame leur *ekphrasis* s'oppose à ce qu'ils écrivent. Et même s'il est trop tôt pour s'arrêter aux rapports de Shakespeare et de la poésie de son temps, on peut se demander au passage si ces ambiguïtés ne sont pas la cause, à côté d'autres que l'on a vues, de l'importance de la description, dans *le Viol de Lucrèce*, du tableau qui décrit la chute de Troie. Car cette image est construite par un poète comme si c'était une action théâtrale. *Look, look how list'ning Priam wets his eyes*, s'écrie Shakespeare, comme un spectateur du Globe montrant un acteur sur la scène, — et comme fait Hamlet quand le comédien revit devant lui un autre moment des malheurs de Troie : *Look, whe'r he has not turn'd his color, and has tears in's eyes*. Besoin s'affirme, dans le poème, d'un art qui s'ouvrirait à la vie sans subir au passage la tentation qu'a la forme esthétique de rivaliser avec la nature, de faire alliance avec l'illusoire ; d'un art qui éveillerait non l'admiration mais la compassion. Et c'est déjà dans *le Viol de Lucrèce*, par conséquent, le choix qui va s'affirmer peu après dans le destin de Shakespeare.

Mais cette relation à Spenser, ou aux virtualités du théâtre au début des années 90, appelle à des développements qui sont pour l'instant encore prématurés, et, la fin de l'année venant, on s'est contenté d'évoquer le problème, d'ailleurs connexe, du fameux « pessimisme » élizabéthain et des trois grands facteurs qu'on lui associe généralement. Il est certain que toute entorse apportée à la tradition de pensée ne pouvait que jeter le trouble dans des esprits accoutumés, nous l'avons vu, à la certitude. De ces facteurs de changement mais aussi de désarroi on a cru pouvoir minimiser, du point de vue des études shakespeariennes, le premier, autrement dit Copernic, dont la pensée ne se fait guère une place, dans ces années, parmi les réimpressions

nombreuses de Sacrobosco (ou de Clavius, ou de Melancthon) et reste, pour une large part, la reprise d'idées anciennes dans une atmosphère de compromis avec Ptolémée et Aristote : le mouvement égal, perpétuel et circulaire des corps célestes demeure tenu pour évident, ce qui sauve la continuité médiévale entre physique et ontologie. Ce n'est que peu à peu que les apports coperniciens vraiment neufs — l'infini au sein du cosmos — se font un chemin, et leur relation à Shakespeare n'a d'intérêt qu'à l'époque de *La Tempête*.

Sauf que, même à ce moment-là, ils n'apparaissent pas aux poètes la nouveauté la plus inquiétante, à en juger par un témoignage émouvant, auquel on s'est arrêté. John Donne, l'année même de *La Tempête*, 1611, est suffisamment averti de la « nouvelle philosophie » pour écrire les vers fameux de *An Anatomy of the World* (« The first Anniversary », v. 205 et ss.), pourtant il est celui qui médite, au même moment, ce *Conclave d'Ignace* qui, essayant de montrer le caractère satanique de quatre modernes, place Copernic bien loin au-dessous des autres, et minimise l'impact de sa pensée. « Est-ce que les hommes vont conclure de ce mouvement de la terre que l'Enfer n'existe pas ? », demande Ignace de Loyola dans la discussion qu'est le petit livre. Beaucoup plus grave aux yeux de John Donne, et beaucoup plus actuelle à l'époque de la formation de Shakespeare est la pensée de Machiavel à la façon dont elle est connue en Angleterre, c'est-à-dire dans sa déformation par le *Contre-Machiavel* de Gentillet, 1576, et, dès avant et de toutes parts, par les dires des Huguenots (cf. Mario Praz, « The Politic Brain : Machiavelli and the Elizabethans », 1928, repris dans *The Flaming Heart*, 1958). Machiavel touche à l'idée même de l'être humain, en effet, et à celle du souverain que la tradition latine, avec Cicéron, cautionnait aussi bien que la théologie médiévale. Quand Shakespeare décrit la dissipation du prince Hal, dans *Henry IV* : « J'imite le soleil », lui fait-il dire, le soleil qui consent que des nuées l'offusque mais pour mieux ressurgir, l'instant d'après, dans toute sa gloire. Le prince est le reflet de Dieu dans la société et ne peut donc agir immoralement qu'en sachant qu'il commet le mal et s'exposant à la damnation. Mais Machiavel veut formuler ce qu'il voit, non ce qui doit être, et c'est dépouiller le prince de sa substance divine, — acte qui paraît si pervers que les Réformés en assimilent l'auteur à leurs ennemis jésuites, et que Donne le place avec Ignace de Loyola dans l'intimité du démon, ce qui, l'expliquant, rassure. Quant à Shakespeare, il l'évoque trois fois comme un quasi-nom commun, synonyme de meurtrier et de traître, et pense à lui sûrement quand il conçoit dans *Hamlet* sa référence à « Gonzague » ou, dans *Othello*, les manœuvres sinistres de Iago. Faut-il en conclure que c'est là preuve suffisante qu'il en a conjuré la fascination ?

On gardera la question ouverte, cependant, car il faut aussi remarquer que la référence à Machiavel est, à l'évidence, complexe, chez un poète qui a joué un grand rôle dans la formation de Shakespeare. Lecture a été faite de

l'introduction qu'a donnée Marlowe à son *Juif de Malte* (vers 1589) où c'est Machiavel qui paraît, directement, sur la scène. Et mesure a été prise des ambiguïtés ou insinuations — « Je suis admiré de ceux qui me haïssent le plus », « Il n'y a d'autre péché que l'ignorance », « Quel droit César avait-il à l'empire ? », etc. — qui font qu'au seuil d'une pièce pleine de brutalité, de cynisme, on ne peut écarter l'idée d'une apologie du philosophe italien à peine voilée par l'ironie. Cette hypothèse éclaire d'ailleurs — on a essayé de le montrer, en tout cas — la pensée secrète du *Docteur Faust*. Faust ne serait pas le simple pécheur, voué au mal par l'avidité, mais le médecin charitable qui pour sauver des vies a joué avec les forces occultes et se laisse là fasciner par le démon qui y tend ses pièges, — un risque que savait bien tous les tenants de la magie blanche. Sous un voile évidemment nécessaire, Marlowe resterait dans cette œuvre aussi l'athée militant que dénoncent quelques rapports de police. Il est sûr, nous y reviendrons plus tard, que Shakespeare n'a pas suivi Marlowe dans ces voies, mais pourrait-on le comprendre si on ne veut pas supposer qu'il en a entendu les thèmes, les intériorisant même, pour en débattre, à tels aspects de ses drames ? *La Tempête* a certainement une préhistoire.

Pour finir on a évoqué Montaigne. Comme on l'indique souvent, c'est lui qui a contribué au devenir de la façon la plus efficace, car sa pensée évidemment honnête et d'accès facile ne pouvait être captée dans quelque amalgame conjuratoire. Ceci étant, la distance où Shakespeare est resté de lui est souvent immense. Quand Hamlet compare Claudius à un porc vautre dans sa bauge (le *nasty sty* de III, 4, 3) il n'identifie nullement un homme *comme tel* à un animal, il emploie simplement la théorie des correspondances, qui montre que chacune de nos facultés a un équivalent plus développé chez un des représentants d'un autre ordre de la nature, mais cela à l'encontre de notre tout, qui demeure le siège de la Raison, et il sait bien (III, 4, 86) que Claudius peut se repentir encore et aller au Ciel. Montaigne, tranquillement, par quelques indications malaisément réfutables, n'a fait rien moins que dénier ce hiatus qui va de pair avec la théologie. Et en vouant de ce fait la connaissance au non-savoir, en proposant de fermer le livre de la Présence divine, qui ordonnait aussi bien l'imaginaire des hommes et commandait à leurs rêves, il est évidemment la cause majeure de cette angoisse dont Hamlet, aussi loin soit-il de se ranger à ses vues, porte la marque. Quand le prince danois dit qu'il fait de « mauvais rêves » ; quand il avoue que son « humeur est si désolée que cet admirable édifice, la terre, me semble un promontoire stérile, et ce dais de l'air, si merveilleux n'est-ce pas, cette voûte superbe du firmament, ce toit auguste décoré de flammes d'or, oui, tout cela n'est plus pour moi qu'un affreux amas de vapeurs pestilentielles », c'est bien, ce dont il s'agit, de la mise en question de la physique aristotélicienne, de la cosmologie et de l'anthropologie médiévales par la philosophie de Montaigne. Hamlet lisait peut-être Montaigne quand Polonius le rencontre. Et son destin

enregistre à côté de bien d'autres causes l'effet de ces nouveautés sur un être bâti par les structures traditionnelles.

Comment douter, d'ailleurs, qu'un penseur qui s'est appuyé sur une critique de l'illusoire, et de l'auto-illusionnement, puisse ne pas fasciner un poète qui s'est voué au théâtre, ce lieu d'esprit où la «prétense» (aimerions-nous pouvoir dire, à la suite des vieux auteurs) est si spécifiquement et si aisément observable? A dénoncer l'illusionnement le théâtre d'avant la crise ne pouvait qu'ajouter encore aux certitudes communes : puisque sous les jeux du paraître se découvraient alors — âme, promesse divine, salut — les grandes structures de l'Être. Mais voici qu'un paraître ne dissimulerait plus, à l'infini, qu'un autre paraître, voici que les apparences seraient le fond, et que là où il y avait la possibilité des *symboles* il n'y aurait donc plus que celle des *métaphores*. Il faut analyser sous cet angle le cri de désespoir de Macbeth (V, 5, 23-28) : « Out, out, brief candle ». Identifier l'existant, comme il le fait, à un acteur sur la scène ne relève plus du système ancien des correspondances, car le théâtre n'est pas un ordre comme la nature ou la société ; et cette analogie ne peut venir qu'à celui qui n'a plus de rapport à un référent hors des mots, et assimile toute situation d'existence à un événement du langage. Ce qui fait que s'écroule aussi, et Macbeth en est bien le signe, l'ancienne solution du problème de la fortune, et que paraît l'intérêt pour les stoïciens, avec une fascination (cf. les *Sonnets*, ou *Jules César*) pour les hauts et bas de l'antique Rome. Un doute, souvent une mélancolie, si l'on peut entendre par ce mot le deuil à propos, non d'un individu, mais d'une structure, voilà qui n'est pas un mythe quand le règne d'Elizabeth s'achève dans la tristesse, et que commence un siècle nouveau plus mal encore.

On s'est arrêté un moment à l'étrange *The Progress of the Soul*, que John Donne, qui est né en 1572, a daté du 16 août 1601. Ce texte semble laisser la mélancolie pénétrer comme par rétroaction les cadres mêmes d'une expérience et d'une pensée qui restent authentiquement chrétiennes, et abandonner le monde à un non-sens lugubre plus encore qu'aux conséquences de la Faute. — Mais John Donne va vite se ressaisir, on le sait, et Macbeth, qui se comparait à l'acteur, n'oublions pas que c'est un réprouvé, qui a toujours pensé mal. Quant à Hamlet, quand Polonius le tire de sa lecture, c'est aussi celui qui s'exclame : *Words, words, words*, — mots qui ont peut-être beaucoup de sens. La dernière proposition de cette année a été l'idée, avancée comme une hypothèse, que l'intuition du monde en place encore au temps de Shakespeare mais de toute part attaquée, avait des forces en elle, perceptibles à quelques-uns, qui pouvait sembler permettre à l'esprit de surmonter cette crise ; et qu'il faut aborder l'étude de Shakespeare en pensant qu'il a voulu, et cherché, à dégager ces structures. On a noté, en ce point, que Shakespeare n'a pas, à la différence d'un Marlowe, d'attitude simple à l'égard des nouveaux problèmes. Il peut énoncer avec éloquence la pensée traditionnelle (c'est le

monologue d'Ulysse dans *Troïlus et Cressida*, I, 3, en 1601, l'année d'*Hamlet*) et enregistrer mieux que quiconque (*Hamlet*, justement) les frissons nouveaux. Est-il seulement le témoin, un peu médium, passif, des forces antagonistes ? Mais deux remarques encore. Si Montaigne ne fait pas comme Machiavel l'objet d'un déni de caractère magique, il n'en est pas moins critiqué en Angleterre, et cela de façon d'autant plus impressionnante que sans tension. C'est chez Bacon que cela a lieu. « Montaigne se résignait à “ tourner sans cesse ”, écrit Jean Starobinski dans *Montaigne en mouvement*, 1983, p. 346. « Le nouveau projet de la génération suivante sera, littéralement, de sortir de ce cercle, et de progresser. Écoutons Bacon : “ Mais une instauration doit être faite à partir des fondations les plus profondes, si on ne veut pas être entraîné dans un cercle perpétuel, avec un mince et presque méprisable progrès ”. Montaigne acceptait de se soumettre à la “ loi générale ” de la nature, sans lui demander rien de plus. Bacon voudra que l'obéissance à la nature soit un moyen de la dominer et de fonder l'empire de l'homme ».

Qu'est-ce que cette domination, et par quelles voies ? Chez Bacon il s'agit des arts et des sciences, qui feraient de la ruine même de l'ordre archaïque le moyen d'une nouvelle souveraineté, puisque c'est cette ruine qui libère le jugement qui va étudier, et donc organiser et régir, le lieu naturel. La raison, souligne Jean Starobinski, réfute ainsi et dépasse la condamnation par Montaigne de la vaine curiosité. — Shakespeare n'aurait pas conçu ce programme. Il reste attaché aux aspects les plus menacés de la pensée qualitative du Moyen Âge. Mais lui aussi a l'idée d'une force d'organisation et de totalisation dont il espère que, présente dans le monde qui va finir, aperçue là quelquefois par ceux qui le sonde encore, elle ne se confond pas avec lui, et peut agréger et soutenir de nouvelles formes de l'objet physique ou moral. Quelle est cette force, constitutive du lieu humain indépendamment des aspects concrets d'une conscience d'époque (mais que ceux-ci peuvent occulter) ? En réponse à cette question, et ce sera la deuxième remarque, pour finir, je soulignerai que quelque chose manque au tableau qui a été brossé de la conscience élizabéthaine, un élément qui aurait pu apparaître quand a été mentionné Spenser, mais qu'il valait mieux tenir en réserve, m'a-t-il paru, parce que Shakespeare est si intimement impliqué dans l'étude qu'on peut en faire que l'aborder, ce serait déjà pénétrer dans son œuvre à lui, au rythme assez rapide de ses premières recherches.

Cette pièce manquante, c'est évidemment l'ébranlement provoqué à travers l'Europe par le néoplatonisme. Au commencement de ce cours, en automne, mais par un jour de grande lumière encore, j'avais pensé que c'était aussi un 7 novembre, en 1475, qu'avait eu lieu le banquet « platonicien » de Carregi, auprès de Florence, où Marsile Ficin et quelques amis, sachant eux-mêmes que Platon était mort un 7 novembre, à la fin d'un repas semblable, avaient voulu ranimer non seulement sa philosophie mais encore et surtout l'idée d'un mystère, d'un acte quasi mystique, qui lui serait associable. Le banquet de

Careggi marca le début d'une révolution de la sensibilité et de la pensée qu'il n'est pas besoin de redire. L'évoquer au début d'une réflexion sur Shakespeare, c'est pour souligner d'abord que la vague atteignit l'Angleterre au début des années 60 — 1562 : traduction d'*Il Cortegiano*, 1579 : *The Sheperd's Calendar*, de Spenser, 1580 : les *Sonnets* de Sidney, 1590 : les trois premiers livres de *The Faerie Queene* — et parce qu'on peut penser qu'elle a compté pour ce jeune poète qui a aimé Spenser, et Sidney, avant de se choisir homme de théâtre. Ce dernier point sera repris l'an prochain. On essaiera de montrer, non que Shakespeare a suivi bien loin les préceptes du platonisme littéraire, ni, comme le voudrait Frances Yates, analyste de *La Tempête*, les voies cachées qui vont de Pic et de la Cabale aux tenants anglais de la *magia naturalis*, mais qu'il a mûri dans, et par, une réaction instinctive aux œuvres poétiques marquées par le néo-platonisme ; et, en fait même, qu'il s'est choisi à l'encontre, opposant théâtre à poème, tout en faisant de cette expérience le cadre d'une réflexion sur l'amour — dans *Hamlet*, par exemple —, ce qui a valeur décisive. Car c'est dans une certaine idée, renouvelée, de l'amour qu'apparaît, les grandes pièces le montreront, la grande force organisatrice qui, dégagée des ambiguïtés esthétiques, peut survivre à la ruine de ses chiffréments médiévaux, mais aussi au scepticisme ontologique de Machiavel ou Montaigne.

La *deuxième heure*, où est posée de façons diverses la question « Qu'est-ce que la poésie, quels sont ses moyens, sa fonction, ses pouvoirs, sa virtualité ? », a commencé cette année l'étude des relations des poètes, des musiciens et des peintres dans ce champ qu'est l'élaboration d'un poème, en constatant d'emblée que l'écrivain ne se tourne vers les arts plastiques, par exemple, qu'en mettant en jeu aussitôt une certaine idée de la musique. Ainsi Baudelaire ne peut évoquer Delacroix, l'inscrire dans la trame des *Phares* qu'en retenant au nombre de ses signifiants les plus décisifs la musique de Weber, qu'il comprend du sein d'une sensibilité formée à parts à peu près égales par les musiciens et les peintres. Plus intérieurement à la matière du vers, les avoisinements musicaux de la prosodie et les souvenirs picturaux qui peuplent l'imaginaire interfèrent — et c'est constant — dans la naissance des rythmes et le choix des mots. De ce point de vue-là aussi le vers est une structure complexe, où toute une civilisation est aussi activement impliquée que le sont les lois du monde physique dans un fragment de matière. — Il convient d'étudier cet espace sous la parole. D'autant que la condition « cosmique » qui apparaît ainsi le propre du mot en poésie a suscité à travers les siècles des réactions, de la réflexion, parfois des pensées suivies chez les poètes, soit dans des heures de solitude, soit dans des moments d'échange avec des artistes. Quelques exemples ont été donnés, de Nerval à Apollinaire.

Et l'un d'entre eux a été retenu pour davantage de réflexion, celui du vers mallarméen dans lequel les deux grands influx ont été perçus avec une lucidité exceptionnelle — et accrus, à divers niveaux — par un esprit très averti de la

création picturale de son époque et de plus en plus conscient, avec les années, des possibilités de l'orchestre et des ambitions spirituelles d'au moins un grand musicien. Le vers de Mallarmé, et la poétique qui le reflète, seront donc au cœur de notre souci, mais pour le comprendre mieux il a paru nécessaire de faire auparavant quelques autres explorations, et notamment d'analyser un texte à la lecture duquel, vraisemblablement, Mallarmé a rêvé la musique avant de commencer à l'entendre. Rencontre a donc été faite du *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, de Baudelaire, mais non sans une évocation préalable du sonnet *Correspondances*, qui est cité par ses deux quatrains dans l'essai, et dont la pensée recèle un problème qui peut sembler essentiel à la poétique moderne.

Ce problème est celui de la perception, et de sa relation à la signification. Baudelaire rappelle dans son poème cette conscience traditionnelle qui percevait l'unité au sein du multiple par la médiation du réseau des correspondances, lesquelles ouvraient l'esprit à la pensée des symboles. Mais s'il postule encore cette unité, il indique aussi qu'il ne nous est plus donné de la rejoindre — elle est « ténébreuse » autant que « profonde » — et, surtout, il laisse entrevoir pourquoi, de nos jours au moins, elle se dérobe. Les correspondances que nous percevons ne sont, en effet, remarque-t-il, qu'entre des données *sensorielles* — les couleurs, les parfums, les sons — alors que dans l'expérience médiévale du monde elles se déclaraient, on le sait, au plan propre des créatures, comprises d'emblée comme des totalités signifiantes : ainsi la ruche quand elle est mise en rapport d'analogie avec le groupe social. Le rouge, alors, ou tout autre couleur ou son ou parfum, pouvaient être, bien sûr, considérés et retenus comme tels : mais, associés dans ces perspectives à des éléments du sens — ainsi le sang, ou la robe de la Vierge — ils se chargeaient eux aussi d'une signification dans l'économie de l'Être, tandis que les parfums, les couleurs, les sons comme les évoque Baudelaire — parfums « frais », parfums « verts comme les prairies » — ne se font écho, désormais, qu'à ce plan de pure visualité (par exemple) où la couleur va compter pour le peintre impressionniste. La perception se détache de l'appréhension d'ensemble de la chose. Elle devient le premier souci de la conscience artistique, mais parce que celle-ci n'a plus rapport avec des réalités plus complètes qu'elle pourrait reconnaître comme les composantes d'un ordre. S'est obscurcie la Raison, dont Dieu avait doté l'homme pour lui permettre de se retrouver dans le monde ; et c'est pourquoi l'unité affleure, dans l'art moderne, mais ne peut s'y déclarer davantage. Que des analogies apparaissent, dans le regard de l'artiste, et retenues ainsi à la surface de l'être, elles ne pourront signifier que la syncope du sens, — à moins que ne s'y projettent telle ou telle des formes de la réalité personnelle, pour laquelle, du coup, le monde n'est qu'un miroir qui lui renvoie son image.

Baudelaire indique cela, et, maintenant ainsi l'idée ancienne de l'unité au

moment même où il montre ce qu'elle a désormais d'impraticable, il prend donc une attitude ambiguë, qui n'est ni la vaine réaffirmation d'une façon d'être révolue, ni un consentement à la seule autorité de la science, dont l'approche quantitative de l'univers a été la grande cause de ruine de l'appréhension symbolique. Est-ce là simplement bizarrerie personnelle, vouée à ne refléter qu'un moment ? Ne faut-il pas reconnaître plutôt dans cette sorte d'approche du sensoriel la position du *poète*, qui sait l'unité encore et demande qu'on la recherche, par opposition à l'*artiste* ? Celui-ci, en somme, a reçu l'apparence des mains de l'homme de science qui ne s'en soucie pas : que peut faire à Newton la couleur des pommes ? Et il aurait pour tâche moderne d'en préserver l'intensité, les nuances, que risquent aussi de détruire les lectures du monde que simplifient abusivement les idéologies et les rêveries, même si ces dernières sont le fait de ses amis, les poètes ? Quelques remarques ont été faites sur la poésie romantique qui laisse ainsi si souvent le désir du sujet coudre la perception à son gré, ce qui signifie que le moi se préfère à l'Un même qu'il atteste, et révèle, comme le dit Baudelaire, « le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain ». Reconstruisant un monde mais simplement en image, cette poésie peut en perdre la substance au moment même où elle en postule la qualité spirituelle : et en cette contradiction il est naturel que le « regret » autant que le « mystère » soient tenus pour les caractères de la beauté poétique, comme le dit Baudelaire encore dans la page fameuse de *Fusées* qui associe explicitement modernité et malheur. Reste à réconcilier, dans une poésie à venir, la perception pleine, dont Gautier parle, et le sens, aux virtualités spirituelles.

Est-ce pour cela que le même texte évoque « l'idée d'une puissance grondante et sans emploi », ce qui fait penser à l'orchestre, à ses profondeurs à la fois telluriques et passionnelles, et à une vacance de son pouvoir ? La musique avait certainement été, en Grèce et au Moyen Age, ce qui épousait le plus intimement l'expérience d'un monde à la fois un et multiple, d'un sensoriel fondé sur de l'invisible. En transgressant de par son unité propre, si évidente, la représentation que l'on a des choses, cette musique révélait la dimension perpendiculaire à l'apparence qui caractérise le symbole, et disposait à la connaissance. Mais en musique encore l'image purement sensorielle risque de détourner désormais l'esprit d'une visée plus profonde ou de se prêter à l'élaboration par le rêve d'une totalité qui n'exposerait que l'imaginaire d'une personne. — Tel, le point de départ du questionnement de l'essai de Baudelaire, qui a écouté Wagner avec ces pensées en tête, nous semble-t-il ; et le reste du séminaire a été consacré à sa lecture, à l'étude des réflexions de son auteur, et de Wagner, sur le mythe, et au retour, sous ce signe, vers la poétique de « double postulation » qui se découvre dans les *Tableaux parisiens*, bien au-delà de *Correspondances*. Rencontre a été faite, au passage, de Villiers de l'Isle-Adam, dont on a lu *Axël* dans les perspectives du wagnérisme.

M. Karlheinz STIERLE, professeur à l'Université de Bochum, était venu nous parler le 14 novembre de ses travaux sur Pétrarque et les origines du paysage. Qu'il en soit ici remercié.

Y. B.

PRINCIPALES PUBLICATIONS

« Marceline Desbordes-Valmore », préface aux *Poésies* de Marceline Desbordes-Valmore, Poésie/Gallimard, Paris, 1983, pp. 7-34.

L'Improbable, nouvelle édition, corrigée, coll. Idées, Gallimard, Paris, 1983.

« W.S. », dans W. Schellinkx, *Viaggio al Sud, 1664-1665*, Edizioni dell'Elefante, Rome, 1983, pp. 7-10.

« Les chariots et les feux », dans *In memoriam François Verhaegen*, Ecole des Hautes Etudes, Gand, 1983.

« Les mots, les noms, la nature, la terre », dans *Pierre-Albert Jourdan*, éditions Thierry Bouchard, Losne, 1984, pp. 13-19.

« Denise Esteban », galerie L'Œil Sévigné, Paris, 1984.

La Poésie et l'Université, Editions Universitaires, Fribourg, Suisse, 1984, 32 p.

Im Trug der Schwelle (Dans le leurre du seuil), traduction de Friedhelm Kemp, éditions Klett-Cotta, Stuttgart, 1984.

ΧΤΕΣ ΒΑΣΙΛΕΥΕ Η ΕΦΗΜΙΑ (*Hier régnerait désert*), traduction de Dimitri Analis, éditions Upsilon, Athènes, 1984.

« Ut av ordenes Skog » et « Fem dikt », dans *Poesi Magasin*, Oslo, n° 2, 1984, pp. 64-70.

AUTRES ACTIVITÉS

Conférences à Cerisy, à l'I.R.C.A.M., à l'E.N.S. (colloque Espace et Poésie, 1984). Et dans quelques universités (Strasbourg, Yale, City University of New York, Princeton, Pennsylvania State, Chicago, Colgate, Brandeis, Wesleyan, University of Connecticut) ainsi que dans les Instituts français de Salzbourg, Vienne, Graz et Innsbruck.