Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 23 (1950-1951)

Heft: 1

Artikel: L'évolution de la pensée de Shakespeare : la thèse de Max Deutschbein

Autor: Cherix, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869952

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'EVOLUTION DE LA PENSEE DE SHAKESPEARE
LA THESE DE MAX DEUTSCHBEIN

I. Introduction.

On sait combien il est imprudent de prêter à un auteur dramatique les idées ou les sentiments qu'expriment ses personnages. Mais on sait aussi qu'en dépit du plus grand souci d'objectivité, un portrait, toujours, ressemble au peintre autant qu'au modèle. Toute œuvre d'art est en même temps une manière de confession, le reflet d'une personnalité. En fait, prétend C. G. Jung, « on peut déchiffrer l'esprit d'un écrivain en étudiant son œuvre ».[1] En ce qui concerne Shakespeare, c'est là une initiative pour le moins téméraire, puisqu'il n'a laissé ni correspondance, ni journal, et que nous ignorons presque tout des péripéties de sa vie.

Max Deutschbein[2] ne s'est pas laissé rebuter par ces difficultés : il a néanmoins tenté d'établir l'évolution probable de la pensée de Shakespeare. Sa thèse, éparse dans divers articles et opuscules[3], est encore peu connue. Il soutient :

[1] *L'Homme à la découverte de son âme,* 1943, traduction de R. Cahen-Salabelle, p. 184 (note).

[2] Né en 1876. Professeur à Leipzig (1906-1910), à Halle (1910-1919), et à Marbourg (depuis 1919). Rédacteur du *Shakespeare-Jahrbuch* (depuis 1943).

[3] *Shakespeare und die Renaissance,* Neuere Sprachen, Bd. 23, 1916.

Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken, Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 69, 1933 ;

What is this Quintessence of Dust? Eine Interpretation von Hamlet II, 2, 315 ff. Sh.-Jb., Bd. 70, 1934 ;

Shakespeare Macbeth als Drama des Barock, Leipzig, 1936 ;

O, that this too too solid flesh would melt. Eine Interpretation von Hamlet I, 2, 129 ff., Sh.-Jb., Bd. 74, 1938 ;

Die politischen Sonette Shakespeares, Sh.-Jb., Bd. 76, 1940 ;

Shakespeares persönliche und literarische Sonette I et II, Sh.-Jb., Bd. 78 et 79, 1941 et 1943 ;

Der Hamletmonolog « To be or not to be » et *Shakespeares Hamlet und Montaigne,* Sh.-Jb., Bd. 80/81, 1945 ;

Die kosmischen Mächte bei Shakespeare, Dortmund, 1947.

1. que jusqu'en 1599 Shakespeare a subi l'influence de la philosophie naturaliste et s'est figuré l'univers comme un tout harmonieux, soumis aux lois d'un Dieu ordinateur et immanent ;
2. que les pièces du tournant du siècle témoignent d'un changement profond survenu dans la pensée de Shakespeare — *Jules César* (1599) [1] et *Troïlus et Cressida* (1600) marquent la rupture avec le naturalisme optimiste de la Renaissance, tandis que *Hamlet* (1601) en consacre l'effondrement ;
3. que le scepticisme qui s'ensuivit et qui a été dû, partiellement, à la lecture des *Essais* de Montaigne, n'aboutit cependant pas à l'athéisme ou au nihilisme, mais ne fut que le prélude d'un nouveau dogmatisme, le réalisme, fondement métaphysique d'*Othello* (1604), du *Roi Lear* (1605), de *Macbeth* (1606) et d'*Antoine et Cléopâtre* (1607).

II. Le naturalisme des comédies, des drames historiques et des sonnets.

Jusque vers 1600, Shakespeare se serait donc représenté l'homme et l'univers, le microcosme et le macrocosme, à la manière des naturalistes finalistes de la Renaissance — courant philosophique dont l'œuvre de Giordano Bruno [2] est l'aboutissement. C'est sur cette conception du monde que reposeraient tant les comédies que les drames historiques et la plupart des sonnets. Au dualisme de la religion chrétienne, cette philosophie oppose le monisme ; au Dieu transcendant, un Dieu immanent ou *natura naturans,* qui vit au cœur de l'univers ou *natura naturata,* dont il est l'âme, le principe d'ordre, la cause efficiente, formelle et finale. *Ordo ordinans,* il organise la matière brute et informe (chaos) selon un plan préconçu en vertu duquel le monde sensible est un tout harmonieux (cosmos). A la suite d'Aristote et d'Averroës, les philosophes de cette école concevaient volontiers la Nature comme une tendance universelle

[1] Les dates indiquées sont celles que présume Deutschbein.

[2] Tschischwitz et König ont soutenu que Shakespeare devait connaître l'œuvre de Bruno. La chose est possible, puisque celui-ci vécut à Londres depuis 1583 jusqu'à la fin de 1585, et qu'en 1584 il y fit imprimer ses deux dialogues métaphysiques les plus importants : *De la Cause, du Principe et de l'Unité ; De l'Infini, de l'Univers et des Mondes.* Shakespeare ne les eût-il pas connu que cela n'infirmerait en rien la thèse de Deutschbein : le naturalisme était dans l'air. On en constate l'influence dans de nombreux ouvrages de l'époque.

et spontanée vers l'actualisation de toute perfection virtuelle. De même que l'âme, explique Deutschbein, est l'entéléchie du corps, de même la Nature en tant que *nature naturante* est l'entéléchie du monde sensible. Elle tend à actualiser sa propre fin immanente et latente (en puissance) dans la forme des êtres particuliers, dont la totalité constitue la *nature naturée.* Shakespeare, de même, se réfère souvent à la Nature en tant que pouvoir créateur souverain et cause formelle de la matière [1]. Il admire son habileté, son ingéniosité, son art, et appelle volontiers l'être *a work of nature* [2], *a piece, a piece of work* [3], c'est-à-dire, commente Deutschbein, *developed perfection,* entéléchie actualisée.

Quoiqu'il eût été déjà battu en brèche, le système de Ptolémée était encore assez généralement admis en Angleterre. Shakespeare se représentait la terre comme le centre de l'univers ; l'homme, à l'image de Dieu ; microcosme et macrocosme, à l'unisson. La philosophie de la Renaissance est une apothéose de l'homme. D'où la place privilégiée que l'ami occupe dans les *Sonnets.* En lui, la Nature a atteint son plus haut degré de perfection, son plein et parfait épanouissement : il est le chef-d'œuvre de la Nature qui, comme Pygmalion, s'enamoure de sa propre création (*So.* XX, 10). Il est l'entéléchie actualisée, le couronnement de la Nature ; il contient en puissance la somme de tous les biens particuliers (*So.* CIX, 12 ; et XX, 7). Aussi le symbole par lequel Shakespeare le désigne est-il de préférence la rose (*So.* I, 2 ; LVII, 8 ; CIX, 14), qui, pour les hommes de la Renaissance, était l'emblème de la nature organique. Ailleurs (*So* LXVIII, 13-14), il le désigne comme le vivant critère de la beauté — la beauté étant considérée dans les *Sonnets* comme la manifestation la plus parfaite de la finalité de la Nature, la réalité suprême et la suprême vérité.

Le microcosme étant semblable au macrocosme, la constitution physique et spirituelle de l'homme a un caractère cosmique : l'homme est une partie intégrante du Grand Tout, et son tempérament, le résultat de la combinaison variable de quatre humeurs cardinales correspondant aux

[1] Ainsi dans *Vénus et Adonis,* 11 ; *Sonnets* XI, 9, XX, 1 et 10, CXXVI, 5 ; *Peines d'amour perdues,* II, 1, 9-12 ; *Richard II,* II, 1, 43 ; *Marchand de Venise,* I, 1, 51 ; etc.

Nous citons d'après l'*Arden Shakespeare ;* et, pour Hamlet, d'après le *New Cambridge Shakespeare* (édité par J. Dover Wilson).

[2] *Richard III,* IV, 3, 17-19.

[3] *Hamlet,* II, 2, 307.

quatre éléments. Il ne peut s'épanouir pleinement qu'en harmonie avec l'univers, et cela en contemplant l'harmonie cosmique, source de toutes les harmonies particulières, et en s'efforçant, dans toutes ses œuvres, d'imiter ce modèle parfait. C'est pourquoi la structure de toute institution sociale, et, singulièrement, celle de l'Etat, doit être modelée sur celle de l'ordre universel et de la hiérarchie qui en découle. L'absolutisme des Tudors, par exemple, était fondé sur l'ordre ainsi conçu : le Roi était alors véritablement le soleil du ciel politique, le Roi-Soleil. C'est là aussi l'idée maîtresse de la philosophie politique de Shakespeare telle qu'elle est illustrée dans ses drames historiques et condensée dans le discours d'Ulysse sur l'ordre et le chaos (*Troïlus et Cressida,* I, 3, 85-126).

Telle est, en substance, la conception du monde qui, selon Deutschbein, aurait été le fondement métaphysique de l'œuvre de Shakespeare jusqu'en 1599, conception qu'il dénomme *Kosmismus*, et définit *monisme immanentiste,* mais qui n'est qu'une forme du panthéisme naturaliste de la Renaissance.

Sans doute pourrait-on reprocher à Deutschbein d'étayer trop souvent ses vues de citations tirées de l'œuvre de... Gœthe, et de prêter par trop complaisamment à Shakespeare les idées des naturalistes platonisants ou averroïstes de la Renaissance italienne — les Nicolas de Cuse, Marsile Ficin, Pic de La Mirandole, Pomponazzi et Giordano Bruno. Il n'en reste pas moins que la philosophie qu'il décrit paraît bien avoir fourni à Shakespeare au moins quelques-unes des lignes directrices de sa conception du monde [1]. Son opinion soulève pourtant une objection majeure : la pensée de Shakespeare était alors beaucoup plus imprégnée de théologie chrétienne que Deutschbein le veut admettre à ce stade du développement de sa thèse. Le Dieu invoqué dans les drames historiques, les comédies et les sonnets, est un Dieu transcendant, situé au ciel : c'est le Dieu personnel et tout-puissant du christianisme, le Dieu justicier du Jugement dernier. Shakespeare a donc dû être théiste, sinon chrétien, et non point panthéiste. S'il a pu être profondément influencé par la philosophie de la nature, son naturalisme n'a pas été aussi radical que celui de Bruno ou de l'école padouane : sa conception de l'homme et de l'univers ne semble jamais avoir été indépendante des dogmes chrétiens.

[1] Voir à ce propos E. M. W. Tillyard, *The Elisabethan World Picture,* 1943 et Gisela Prym-von Becherer, *Der Makrokosmos im Weltbild der Shakespearezeit,* Sh.-Jb., Bd. 82/83, 1948.

III. Hamlet : du naturalisme au réalisme et au baroque.

Il est généralement admis qu'autour de 1600, Shakespeare a dû passer par une crise morale que reflètent le scepticisme, le pessimisme et l'amertume de *Troïlus et Cressida,* de *Hamlet* et de *Mesure pour Mesure.* Les causes présumées de cet état d'esprit désabusé sont diverses. Shakespeare peut avoir été souffrant : le rythme de sa production littéraire ralentit. D'autre part, il avait perdu son fils Hamnet en 1596. Ses amours avec la Dark Lady des *Sonnets* prenaient la tournure que l'on sait. Le théâtre traversait des temps difficiles (attaques des puritains, concurrence des troupes d'enfants). La rébellion du comte d'Essex, ami intime du comte de Southampton, le patron de Shakespeare [1], échouait lamentablement. Essex était exécuté et Southampton emprisonné, après un procès qui fut l'occasion d'une débauche de haine et de bassesse, de lâcheté et de trahison. Privé de l'appui de son protecteur et, peut-être, momentanément compromis avec lui, la situation de Shakespeare a pu paraître précaire.

Deutschbein fait état des affinités de Shakespeare avec Southampton et l'entourage d'Essex [2]. Mais comme on pouvait s'y attendre, il insiste surtout sur une influence littéraire, en l'occurrence celle des *Essais* de Montaigne [3] et, plus particulièrement, de l'*Apologie de Raymond Sebond* (II, 12), que Shakespeare a pu lire soit dans l'original, soit dans le manuscrit du traducteur Florio (aussi un protégé du comte de Southampton). La pensée de Hamlet serait, décide Deutschbein, celle de Shakespeare lui-même, subissant et surmontant l'influence du scepticisme de Montaigne.

[1] Deutschbein le tient, de plus, pour l'ami et le destinataire des *Sonnets.*

[2] Voir à ce sujet *Die politischen Sonette Shakespeares.*

[3] Cette influence est maintenant un lieu commun de la critique shakespearienne. En 1884 déjà, J. Feis prétendait que *Hamlet* était un portrait de Montaigne *(Shakespeare and Montaigne).* En 1887, J. M. Robertson allait beaucoup plus loin et affirmait *that all the greatness of Shakespeare, both in thought and in style, was due to the influence of Montaigne (Montaigne and Shakespeare).* Plus récemment, Susanne Türck signalait dans le seul *Hamlet* une bonne centaine de passages qui ont pu être inspirés par les *Essais (Shakespeare und Montaigne,* 1939). L. L. Schücking et J. Dover Wilson ont également soutenu que les *Essais* constituent le fondement philosophique de *Hamlet.* Deutschbein fait remonter l'influence de Montaigne à *Comme il vous plaira* (1598) : le sceptique Jaques serait, selon lui, un portrait littéraire de Montaigne.

Admettant que Hamlet devait avoir adopté, à Wittenberg, l'image du monde qu'il prétend avoir été celle de Shakespeare jusqu'en 1599, Deutschbein affirme que cette conception optimiste s'écroule à la suite du choc produit par la découverte de la véritable nature de sa mère et par la révélation du meurtre de son père[1]. Il continue à porter en lui l'idée d'un ordre moral universel, mais il ne voit plus dans la société qui l'entoure qu'un monde chaotique, corrompu, hypocrite, un monde où le juste échoue et le méchant réussit, un monde que Dieu, principe d'ordre, semble avoir abandonné à l'action de puissances subversives. Un abîme s'ouvre entre sa conception idéale et le monde qu'il observe depuis que ses yeux se sont ouverts à la réalité et qu'il juge désormais putride, abject et monstrueux :

> *How weary, stale, flat, and unprofitable*
> *Seem to me all the uses of this world!*
> *Fie on't, ah fie, 'tis an unweeded garden*
> *That grows to seed, things rank and gross in nature*
> *Possess it merely.* (I, 2, 133-137.)

Weary, stale, flat (dull), c'est-à-dire, commente Deutschbein, dépourvu de *spirit,* de la force vitale qu'il prêtait au cosmos.

Et l'homme, auparavant le couronnement de la création, ne paraît plus à Hamlet qu'une quintessence de poussière :

What a piece of work is a man, how noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving, how express and admirable in action, how like an angel in apprehension, how like a god: the beauty of the world; the paragon of animals; and yet to me, what is this quintessence of dust? (II, 2, 307-312.)

Dans son interprétation de ce passage capital, Deutschbein déclare que Shakespeare se sépare là, bien à regret, de la philosophie optimiste de la Renaissance, et qu'il y juge l'orgueilleuse présomption d'une époque qui croyait l'homme semblable à Dieu. C'est dans ce sens qu'il convient d'interpréter aussi la scène des fossoyeurs (V, 1), où le même thème est repris et développé.

Seul au milieu des ruines du grandiose édifice qu'était le naturalisme de la Renaissance, le Hamlet-Shakespeare de Deutschbein découvre la

[1] Qui, pour Deutschbein, symbolisent tacitement les expériences pénibles que Shakespeare a dû faire au tournant du siècle.

vanité de l'existence [1]. Il sombre dans le pessimisme stérile auquel le prédisposait un tempérament où prédomine l'humeur mélancolique. Il prend le monde en dégoût. Son amertume et ses doutes paralysent sa volonté. Tout en reconnaissant que, selon la morale traditionnelle, la vengeance de son père est un acte de justice, Hamlet hésite et tergiverse, même après avoir vérifié les révélations du spectre. Il hésite, explique Deutschbein, parce qu'en fin de compte il ne parvient plus à découvrir de sens à l'existence.

L'une des raisons, et non la moindre, de l'intérêt suscité aujourd'hui par le caractère de Hamlet, c'est que le drame philosophique qui se joue dans son âme est précisément le drame de l'homme de notre temps. Deutschbein cite à ce propos Paul Tillich *(Religiöse Verwirklichung),* qui voit dans l'époque contemporaine un âge de l'interrogation. L'homme moderne a rejeté l'autorité hétéronome de la tradition, mais il n'a pas confiance en sa propre autonomie pour autant. Il en est résulté l'inquiétude, l'angoisse, le désespoir, la révolte, le sentiment de l'absurdité de l'existence, et, bien sûr,... la nausée — les thèmes de prédilection des existentialistes, que Shakespeare avait exploités avant eux : ils étaient latents dans les *Essais* de Montaigne. Le monde est un mystère angoissant, une énigme insoluble. Et Hamlet, la personnification de l'inquiétude métaphysique. D'où sa grandeur.

Hamlet, toutefois, évolue au cours de la pièce, et son évolution serait celle de Shakespeare lui-même qui n'en est pas resté au doute inhibitif. Son scepticisme n'a d'ailleurs jamais été aussi radical que celui de Pyrrhon ou de Montaigne. S'il a pu révoquer en doute le sens de la vie, son doute s'est arrêté au seuil de l'esprit : il n'a jamais douté du pouvoir de la raison — *noble and most sovereign reason* (III, 1, 157), *god-like reason* (IV, 4, 38) — qui élève l'homme au-dessus de la bête :

> *... What is a man,*
> *If his chief good and market of his time*
> *Be but to sleep and feed? a beast, no more:*
> *Sure he that made us with such large discourse,*
> *Looking before and after, gave us not*
> *That capability and god-like reason*
> *To fust in us unused.* (IV, 4, 33-39.)

[1] J. Dover Wilson a rapproché le ton des pièces de cette période de celui de *Point Counter Point* et de *The Waste Land* (*The Essential Shakespeare,* 1932, pp. 116-117).

Et à l'encontre de Machiavel ou de Marlowe, Shakespeare n'a pas poussé le scepticisme jusqu'à l'athéisme : il n'a jamais douté de l'existence de Dieu et finit par se soumettre sans réserve à l'action de sa providence : *the readiness is all* (V, 2, 220).

Or, ce Dieu qui dans les pièces du XVIe siècle aurait été conçu comme immanent à la Nature et faisant corps avec elle, Shakespeare, selon Deutschbein, aurait été peu à peu amené à le concevoir comme transcendant, extérieur à la Nature qu'il a créée et qu'il domine. Et avec cette nouvelle idée de la Divinité surgit un monde nouveau, semblable au monde intelligible de Platon et au monde des essences de Max Scheler, celui de la transcendance et des valeurs absolues — monde dans lequel on ne manquera pas de reconnaître le réalisme allemand d'aujourd'hui et l'apriorisme moral de Scheler, à la lumière desquels Deutschbein va désormais éclairer la pensée de Shakespeare. Il va tenter de montrer que c'est l'intuition de ce monde au-delà de la Nature et de la mort, qui empêche Hamlet de se prendre la vie.

Dans son analyse du monologue III, 1, 55-88 *(To be, or not to be...)*, Deutschbein estime que la crainte des cauchemars qui pourraient troubler le sommeil de la mort est fondée en dernier ressort sur une intuition de la conscience. Et comme le texte de Premier Quarto se réfère expressément à la croyance à un Juge éternel, à la récompense des justes et à la damnation des maudits, et que Hamlet a, par ailleurs, exprimé sa foi en une Loi divine [1], il en conclut un peu hardiment que ce n'est pas seulement par crainte d'un au-delà redoutable que Hamlet renonce au suicide, mais aussi, et surtout, par respect des valeurs morales du monde transcendant.

Créations de Dieu, ces valeurs seraient la manifestation de sa volonté, sa Loi *(his canon)*. Elles seraient objectives, réelles, et existeraient en dehors du sujet qui, par la grâce de Dieu, les connaîtrait *a priori*, par intuition et participation. La conscience, connaissance intuitive, serait ainsi véritablement la voix de Dieu et la source de la morale. Par le raisonnement discursif, l'homme en pourrait déduire les applications particulières. Deutschbein voit dans le terme *apprehension* (II, 2, 310) l'équivalent de connaissance intuitive, et dans *discourse* (IV, 4, 36), *discourse of reason* (I, 2, 150), celui de raison discursive. Quant au

[1] [*O*] *that the Everlasting had not fixed*
His canon 'gainst self-slaughter. (I, 2, 131-132.)

terme *conscience* (*Thus conscience does make cowards of as all,* III, 1, 83), il lui prête un double sens : celui de conscience morale spontanée (connaissance intuitive) et de conscience réfléchie (fondée sur la raison discursive). C'est la conscience ainsi entendue qui serait à l'origine des hésitations et des scrupules de Hamlet. On pourrait objecter, toutefois, qu'il y a aussi dans *Hamlet* une allusion à une théorie de la connaissance qui n'est ni le rationalisme innéiste, ni l'apriorisme moral, mais bien plutôt le sensualisme (I, 5, 97-104), que Shakespeare pouvait tenir des stoïciens ou de Montaigne.

Quoi qu'il en soit, Deutschbein juge que Hamlet est gouverné par la raison qui, par delà le monde sensible, lui révèle le monde absolu de la transcendance. Pour lui, et pour Shakespeare, l'accord entre l'homme et la Nature est désormais rompu : celle-ci est *wertblind,* elle ignore les valeurs humaines ; celui-là est *wertträger,* porteur de valeurs éternelles d'origine transcendante. Hamlet est victime de son idéalisme, tout comme Brutus de son honnêteté, et Hector de sa loyauté. La dissonance est manifeste : le jeu des forces naturelles s'oppose aux valeurs humaines. Citoyen de deux mondes, l'homme, en tant que créature, est soumis au déterminisme des phénomènes naturels ; mais il est libre en tant que porteur de valeurs morales transcendantes. Entre le monde des valeurs *(Wertwelt)* et le déterminisme universel *(kausale Daseinswelt),* il n'y a pas d'harmonie possible.

L'homme peut, en revanche, se développer en harmonie avec lui-même. Mais cette harmonie n'est possible que si ses actes et son idéal sont à l'unisson. Il faut pour cela qu'il reconnaisse la volonté de Dieu (hétéronomie, théonomie) et lui sacrifie sa propre autonomie. Sa liberté est restreinte à ce seul choix initial, qui détermine tous ses actes subséquents. Tel est précisément le choix que, d'après Deutschbein, s'appuyant ici sur Tillich, Hamlet aurait finalement et implicitement fait en reconnaissant et acceptant la volonté de la Providence (V, 2, 217-220) : *Die Autonomie wird abgelöst im* Hamlet *durch eine Theonomie, das bedeutet das Erfülltsein der autonomen Form mit einem sie tragenden und durchbrechenden transzendenten Sinn*[1]. La vie est donc, en soi, dépourvue de sens, et seul le monde transcendant peut lui conférer une signification et une direction. En subordonnant l'activité humaine à la Providence divine, Hamlet triomphe enfin du doute et de la perplexité pour atteindre à une

[1] *Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken,* Sh.-Jb., Bd. 69, p. 24.

éthique supérieure[1]. Et, passant de Hamlet à son créateur, Deutschbein en déduit que Shakespeare a dès lors surmonté l'influence du scepticisme de Montaigne et qu'il lui oppose ce que notre critique nomme judicieusement le réalisme fondé sur la foi *(gläubiger Realismus),* mais qui n'est rien autre chose que le réalisme des Rudolf Otto, Paul Tillich et Max Scheler, dont la philosophie est dominée par la foi religieuse.

C'est en parfait accord avec cette théologie que Deutschbein voit dans l'amour et dans la charité les plus beaux dons de la Grâce, et dans *La Tempête,* la solution chrétienne du principal problème de *Hamlet*: alors que Hamlet nourrissait des doutes sur le sens de la vengeance et hésitait à accomplir ce que la société tenait pour un devoir, Prospero n'hésite pas, il renonce par miséricorde à une vengeance facile à satisfaire.

Le réalisme serait le fondement métaphysique de ce que Deutschbein appelle les grands drames *baroques*[2] de Shakespeare *(Othello, Le Roi Lear, Macbeth, Antoine et Cléopâtre),* tragédies qui, selon lui, se distinguent de celles de la Renaissance par l'abandon du naturalisme et de la croyance à la finalité immanente à la Nature, au profit de la croyance à des valeurs transcendantes et à des puissances surnaturelles, d'origine divine et rationnelle, ou démoniaque et irrationnelle. La terre n'y est plus la *stella nobilis,* mais la scène où s'affrontent ces forces ennemies. L'homme est passé à l'arrière-plan; il n'est plus un *deus humanus,* mais un être déchiré par des influences métaphysiques contradictoires: les légions de Satan disputent son âme à celles de Dieu. Le monisme a fait place au dualisme et au manichéisme[3].

[1] A peine est-il besoin d'ajouter que Deutschbein interprète le passage en question avec une opinion préconçue. Le texte est l'expression évidente d'un fatalisme résigné qui peut être d'inspiration stoïcienne.

[2] D'après Deutschbein, le *baroque* est l'aspect à la fois populaire et poétique, judéo-chrétien (Ecritures) et occulte (démonologie-magie noire) du réalisme transcendental. *Macbeth* et *Le Paradis perdu* en sont pour lui des produits accomplis. Mais il emploie quelquefois ce terme vague et ambigu dans le sens que lui prête L. L. Schücking *(The Baroque Character of the Elisabethan Tragic Hero,* 1938), à savoir la représentation d'événements sensationnels et la tendance à l'exagération au-delà du vraisemblable.

[3] Dans *Macbeth,* le Bien est représenté par la conscience morale, Dieu *(the grace of Grace,* V, 7, 102), la grâce divine, et la raison (logos) génératrice d'ordre (cosmos). Le Mal, par la fatalité, la tentation, la trahison et l'irrationnel, destructeur des valeurs morales (*fair is foul, and foul is fair,*

Cette interprétation a pu être suggérée par A. C. Bradley *(Shakespearean Tragedy,* 1904), mais elle est tout imprégnée de la philosophie religieuse de Scheler qui ne concevait pas le mal comme une maladie, mais comme la conséquence de la rébellion d'un être conscient et libre (Satan) contre la puissance du Bien (Dieu). D'après lui, le mal n'a son origine ni en l'homme, ni dans le monde ; tout comme le bien, il émane d'une sphère métaphysique : il y a un Mal absolu et transcendant duquel participe tout mal particulier [1].

IV. Conclusion.

L'idée de commenter Shakespeare à la lumière du naturalisme, puis à celle du scepticisme de Montaigne, n'a rien que de légitime : il serait surprenant que Shakespeare, dont l'œuvre est le point culminant de la Renaissance anglaise, eût ignoré la philosophie qui dominait la vie intellectuelle de son temps. Dans son exposé du stade de la pensée de Shakespeare prétendu réaliste et baroque, en revanche, la thèse de Deutschbein est beaucoup plus édifiante que fondée. Il ne semble plus tant interpréter le texte de Shakespeare que l'utiliser pour prêcher une doctrine, celle du réalisme allemand de notre temps. Le fait qu'il appuie alors bon nombre de ses affirmations sur des citations empruntées à Tillich, Otto ou Scheler, est à cet égard révélateur. Peut-être aussi a-t-il été guidé à son insu par sa propre évolution spirituelle (foi naïve de l'enfance ; panthéisme ; scepticisme ; retour au christianisme par la philosophie reli-

I, i, 10) et générateur de désordre (chaos). Le monde de la lumière est personnifié par Banquo, Macduff, Malcolm et Duncan, en qui Deutschbein voit des instruments de Dieu et des chevaliers chrétiens en croisade contre les puissances de l'Enfer. Celui des ténèbres, par les sorcières *(weird sisters)* et Lady Macbeth. Les serviteurs de l'Enfer et ceux du Ciel invoquent les uns et les autres la puissance surnaturelle dont ils se sentent dépendants. Quant à Macbeth lui-même, son âme est d'abord la lice où se heurtent les forces du Bien et celles du Mal, du rationnel et de l'irrationnel. La lutte de ces puissances se poursuit tout au long du premier acte. Nature complexe, Macbeth reconnaît la nécessité sociale des valeurs morales, mais son ambition personnelle (force irrationnelle) le perd. Il oscille entre le bien et le mal, puis succombe à la tentation *(Shakespeare Macbeth als Drama des Barock).*

[1] *Vom Ewigen im Menschen,* 1933, pp. 500-502.

gieuse). D'autre part, si nous voulons bien croire que Shakespeare a mis beaucoup de lui-même dans Hamlet, nous ne pensons pas qu'on puisse, comme l'a fait Deutschbein, l'identifier purement et simplement avec son personnage, et suivre dans l'analyse de *Hamlet*, œuvre dramatique, la même méthode que dans celle des *Sonnets,* œuvre lyrique et personnelle.

Au surplus, l'évolution de la pensée de Shakespeare, telle que la retrace Deutschbein, est beaucoup trop rigide et systématique — insuffisamment nuancée. Nous avons déjà signalé que le naturalisme de la première période était tout pénétré de christianisme, et subordonné à la transcendance divine. Remarquons encore que l'élément dit baroque n'y faisait pas défaut non plus, et qu'il y a, en outre, des références à la philosophie de la nature dans les pièces postérieures — ainsi dans *Le Conte d'hiver: thou good goddes Nature, which hast made it*[1], *great creating Nature*[2]. Le pyrrhonisme, de même, n'est pas le propre de la période de *Hamlet* seulement, et Shakespeare n'a pas attendu Montaigne pour y voir clair. La tendance au scepticisme semble avoir été un élément essentiel de sa pensée : on en trouve l'empreinte, plus ou moins marquée, tout au long de son œuvre. Quant au pessimisme, Shakespeare paraît ne l'avoir surmonté que dans ses toutes dernières pièces.

En tant que philosophe, Shakespeare semble bien avoir été éclectique — on discerne dans son œuvre l'influence de la plupart des grands courants d'idées de la Renaissance ; et moraliste, plutôt que métaphysicien ou théologien. Mais il est évident qu'il a été avant tout poète et dramaturge. Les idées exprimées par ses personnages ont été le plus souvent conditionnées par le sujet traité et sa source, par la situation dramatique et les caractères, par le lieu et le temps de l'action qu'il mettait en scène — autant de considérations que Deutschbein a négligées.

Pierre CHERIX.

[1] La fille d'Hermione (II, 3, 104).

[2] IV, 4, 88 et tout le contexte (86-97) qui est d'inspiration manifestement naturaliste.