

L'anticipation tragique dans les scènes initiales d'Antoine et Cléopâtre

Autor(en): **Bonjour, Adrien**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **2 (1959)**

Heft 3

PDF erstellt am: **20.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869927>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'ANTICIPATION TRAGIQUE DANS LES SCÈNES INITIALES D'ANTOINE ET CLÉOPÂTRE

Après le coup de foudre, Juliette, on s'en souvient, demande à la nourrice de s'enquérir du nom de son bel inconnu. Laissée seule un instant, elle a ce cri du cœur :

*If he be married,
My grave is like to be my wedding bed.*¹

Pour elle, cela signifie simplement que dans ce cas elle ne se mariera pas et n'épousera jamais quelqu'un d'autre. A lui seul ce mot, plus encore que le jeu de ses réparties précieuses aux avances de Roméo, révèle à l'auditeur la profondeur subite de son amour. Mais il va sans dire que le spectateur, qui sait déjà la fin tragique des amants (Shakespeare a pris soin de la lui rappeler dans un sonnet-prologue), est frappé par toute l'ironie dramatique de cet aveu si lourd pour lui du poids d'un avenir fatal. Juliette, en effet, ne croyait pas si bien dire ! Dès la naissance — touchante et magnifique — de cet amour, le spectateur ne doit pas oublier que les amants, les 'star-crossed lovers', sont déjà condamnés par le destin.

Dans *Antoine et Cléopâtre*, pièce écrite au moment même où le génie dramatique de Shakespeare atteint sa pleine maturité², l'anticipation tragique de la mort des amants joue dès les premières scènes un rôle analogue. Moins évidente et, partant, plus subtile, discrètement intégrée dans la structure du drame, elle atteint un degré de perfection qu'il vaut la peine, croyons-nous, d'examiner de plus près. Sans doute n'a-t-on pas manqué d'en relever en passant les apparitions les plus saillantes, mais je ne sache pas qu'on en ait suivi toutes les ramifications.

¹ *Roméo et Juliette*, I. v. 138-9.

² *Antoine et Cléopâtre* est à *Roméo et Juliette* ce qu'un fruit mûr est à une salade verte.

Rappelons brièvement la situation. La première scène, qu'on s'accorde à reconnaître comme un chef-d'œuvre d'exposition, pose les données du drame et ses thèmes principaux. L'amour d'Antoine pour Cléopâtre est présenté de l'extérieur, vu et jugé par l'opinion publique romaine. Jugement péjoratif, on s'en doute, qui fait du puissant triumvir, 'the triple pillar of the world' (l'une des trois colonnes qui soutiennent le monde) le jouet d'une putain.¹ Mais cet amour est aussi révélé de l'intérieur, par le bref dialogue des amants, le spectateur étant juge. Et le contraste éclate dès les premières paroles qui nous font entrevoir au contraire la profondeur et l'envol spirituel de cet amour qui transcende les bornes de l'univers connu :

*Then must thou needs find out new heaven, new earth.*²

Le thème de l'infini de l'amour est ainsi étroitement lié et contrasté au thème de la suprématie de l'empire du monde. Une fois encore le tragique naîtra de ce conflit entre l'élément humain et l'élément politique.³ Conflit entre la haute mission politique et militaire dévolue à ce grand capitaine romain qu'est Antoine (de par sa situation officielle) et les exigences du cœur dictées par son amour d'homme pour cette femme — cette quintessence de la féminité — qu'est la reine d'Égypte. Dans un moment d'exaltation, Antoine est prêt à donner Rome, la clé de voûte de tout le vaste empire, pour ce petit espace — Cléopâtre — dont il peut faire le tour avec ses bras :

*Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the ranged empire fall ! Here is my space.*⁴

Mais il ne serait pas romain si l'appel des armes et de la *Realpolitik* — domaine où il a fait ses preuves et dans lequel il est passé maître — ne venait l'arracher aux délices de la couche et du cœur de Cléopâtre. Car il unit en lui les pouvoirs d'ascétisme étonnants du grand soldat aventurier, supportant sans broncher les épreuves les plus dures⁵, et la maîtrise pleine de laisser-aller de l'épicurien qui sait

¹ A strumpet's fool. 1. 1. 13.

² I. 1. 17.

³ Conflit qui est la charnière même de tout le drame de Brutus dans *Jules César*.

⁴ I. 1. 33-4.

⁵ Plutarque ne manque pas de faire état des prouesses d'endurance de Marc-Antoine lors du siège de Modène. Shakespeare reprend ce passage et lui donne plus de relief encore en le mettant, sous forme de tribut, dans la bouche d'Octave

goûter les excès du vin et de la chair. Cependant c'est précisément parce que Cléopâtre est plus pour lui que l'appât de la chair, beaucoup plus que le 'délassement du guerrier' qu'il a tant de peine à s'en arracher.

Et la suite du drame de nous montrer Antoine oscillant entre ces deux pôles jusqu'au moment où il sera broyé pour avoir voulu chercher à les concilier. Pour n'avoir pas su, ou pas pu, en sacrifier un, il les perdra tous les deux — d'où son suicide. Mais le drame ne serait pas ce qu'il est si la perte était totale sur les deux plans. Elle ne l'est, en réalité, que sur le plan terrestre, celui de la souveraineté politique et militaire. Sur le plan divin de l'amour elle n'est qu'apparente puisque la mort des amants va signifier pour eux (sacrement suprême) l'union définitive. 'I come, my queen' s'écrie Antoine avant son suicide à l'annonce du trépas de la reine, 'Where souls do couch on flowers, we'll hand in hand.' Et lorsqu'il va se jeter sur son épée :

*I will be
A bridegroom in my death, and run into't
As to a lover's bed.*¹

Cléopâtre de son côté — et le parallélisme saute aux yeux — n'en dira pas moins. En costume royal, couronnée, comme pour être plus digne de celui ('the crown of the earth' !) qu'elle va rejoindre dans la mort, elle dira ces mots si simples et si chargés de sens : 'I have immortal longings in me... Methinks I hear Antony call... Husband, I come.'² Pour elle aussi, maintenant, amour et mort sont synonymes :

*The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts, and is desired.*³

lui-même : 'Naguère, chassé de Modène après y avoir tué les consuls Hirtius et Pansa, pour lutter contre la famine, tu déployas, bien qu'élevé dans la mollesse, plus d'endurance qu'un sauvage ; tu buvais le pissat des chevaux et la croupissure dorée devant quoi renâclent les bêtes ; tes lèvres ne dédaignaient point le plus aigre fruit du plus âpre buisson. Pareil au cerf, quand la neige enveloppe la terre, oui certes, tu broutais l'écorce des arbres. On raconte que, dans les Alpes, tu mangeais d'une étrange chair que plusieurs n'avaient pu voir sans défaillir. Et tout cela — dont le rappel aujourd'hui soufflette ton honneur — tu le supportais si militairement que ta joue n'était pas même amaigrie.' I. iv. 56-71.

¹ IV. xiv. 50-51. IV. xiv. 99-101.

² V. 11. 279-80, 282-3, 286.

³ V. 11. 294-5. Il convient de signaler ici le double sens, intraduisible, du mot 'stroke' sur lequel Shakespeare joue : 'stroke' peut signifier à la fois un coup et une caresse.

Le plan terrestre et ses triomphes mesquins fait bien piètre figure en comparaison d'une telle vision : 'Tis paltry to be Caesar.'¹ Pathétique au plus haut point — et comment pourrait-elle ne pas l'être, transposée ainsi par toutes les ressources de la magie poétique shakespearienne — la mort de Cléopâtre est une transfiguration. D'où son importance capitale pour la signification même de toute la tragédie. D'où le fait, enfin, qu'il faut l'avoir constamment présente à l'esprit, de façon sous-jacente, même dans les scènes en apparence les plus légères et les plus amusantes, et, partant, qu'elle est anticipée, pour l'auditeur, dès le début du drame.

Même, disons-nous, dans les scènes les plus légères. Il est frappant de constater, en effet, que les premiers exemples d'anticipation tragique nous sont donnés au début de la seconde scène, autrement dit dans un contexte badin. Déjà dans *Roméo et Juliette* la première note de ce leitmotiv qu'est la préfiguration de la mort des amants apparaît dans la scène du bal, dans une atmosphère de réjouissances. Ici le contraste est plus subtil encore et son interprétation plus complexe.

La scène se déroule pendant un banquet. Antoine et Cléopâtre festoient dans une salle voisine de celle où nous voyons Enobarbe et quelques Romains entrer et se mettre à table, bientôt suivis des dames de compagnie et autres serviteurs de la reine d'Égypte. Et c'est alors une conversation pleine d'allant, à la fois pétillante, familière et cocasse, truffée de plaisanteries grivoises bien faites pour suggérer une vie toute de frivolité et de plaisirs. Les Romains ont emmené un devin et les dames le pressent de leur dire la bonne aventure, avec ce mélange de scepticisme ironique et de curiosité avide qu'appelle encore aujourd'hui une situation analogue. Rappelons que Shakespeare s'était déjà servi à plusieurs reprises dans ses tragédies de signes prémonitoires, de présages et de prophéties, pour obtenir certain effets dramatiques. Et lorsqu'il met en scène des voyants, il ne manque pas de suivre la convention qui veut que tôt ou tard leurs prédictions soient toujours confirmées par les faits. Dans *Le roi Jean*,

Shakespeare, pas plus que Keats, ne nous dira si l'immortalité qu'entrevoient les amants est 'a vision or a waking dream'. Il ne faut donc y voir à tout prix une transposition du dogme chrétien de l'immortalité de l'âme. La certitude qu'après la mort on retrouvera ceux que l'on a aimé, est vieille comme le monde. Entre le paradis des Chrétiens et celui des Musulmans et autres 'païens' il n'y a qu'une différence de genre — l'éternité du bonheur est commune. Et Cléopâtre ne peut concevoir ce bonheur qu'unie à Antoine. A propos de critique 'chrétienne', nous pensons surtout ici à l'ouvrage de feu S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, London, 1944 (voir en particulier les pp. 116-131).

¹ V. 11. 2.

par exemple, le prophète de Pomfret va jusqu'à prédire le jour et l'heure de la mort du souverain, ce qui ne va pas sans provoquer l'ire royale ; mais la prédiction s'adresse plus encore à l'auditeur qu'au héros. Dans *Jules César* la prédiction est moins précise, et le devin Artémidore se contente de mettre le dictateur en garde contre les Ides de Mars : c'est qu'elle fait partie de tout un ensemble de présages (dont le rêve de Calpurnie est le dernier) annonçant la fin tragique et imminente de César. Le spectateur, nécessairement au courant des faits, sait à l'avance déjà l'exactitude des présages, leur infaillibilité. Mais un certain 'suspense' n'en est pas moins créé par la façon dont les personnages principaux, qui eux ne peuvent connaître l'avenir, réagissent à ces signes — autrement dit par le jeu de ce qu'on appelle en anglais 'the dramatic audience'. Il s'en faut même de peu que César ne se laisse convaincre et renonce à la dernière minute à se rendre au Sénat !

Dans la scène qui nous occupe, tout est basé sur le jeu de l'ironie dramatique. L'auditeur est censé connaître la fin de Cléopâtre. Si énigmatique est la façon dont le devin y fait allusion, que seul le spectateur en est conscient. Quand le voyant prédit à Charmion : 'You shall outlive the lady whom you serve,'¹ le spectateur ne peut pas ne pas songer un instant à la mort de Cléopâtre, voire peut-être à celle de Charmion elle-même, qui ne lui survit que pour lui fermer les yeux (et ajuster sa couronne). De plus, la réponse de Charmion renforce encore l'ironie dramatique, puisque de son point de vue à elle ce n'est qu'une exclamation badine, sans importance, alors que l'auditeur est seul à goûter le sens caché de cette boutade qui lui met incontinent à l'esprit un détail précis de la scène du suicide de Cléopâtre : 'O excellent ! I love long life better than figs.' Que voilà une de ces expressions typiquement ambiguës au sens empsonian du terme.² Une ambiguïté voulue du genre de celles que Clemen, par exemple, définit clairement en ces termes : 'Shakespeare makes his characters say something, the significance of which they cannot possibly grasp at the time of utterance. For what they say may have two meanings. The one meaning which the speaker has in mind refers to the momentary situation, but the other meaning may point beyond this moment to other issues of the play.'³ Pour Charmion,

¹ I. II. 30.

² Cf. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 3d edn, London, 1956.

³ W. H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, 1951, p. 90. Exprimée de façon plus abstraite et vue sous un angle un peu différent, nous retrouvons la même constatation, la même idée directrice, chez un Robert

en effet, et pour tous les personnages qui l'écoutent sur scène, pareille exclamation n'a pas de sens profond : simple façon d'exprimer qu'elle est amoureuse de la vie ; elle aurait pu dire *apples, fruit* ou *good wine* à la place de *figs* que cela n'aurait pas fait de différence. Et *long life* est naturellement pris dans le sens de la vie terrestre. Mais il en va tout autrement pour le lecteur averti. Comment ne pas voir, en effet, que *figs* se réfère par anticipation à la corbeille qu'un serviteur apportera, dissimulant l'aspic au venin mortel sous les fruits succulents. Et que Cléopâtre, au lieu de goûter à ces figues, préférera la morsure du serpent parce qu'elle la délivrera de cette vie qui a perdu son sens pour elle puisqu'Antoine n'est plus, parce qu'elle la délivrera de la honte certaine d'orner le char triomphant d'Octave défilant, victorieux, dans les rues de Rome et, surtout, parce qu'elle va lui donner la mort, promesse d'une vie éternelle ('*long life*' !) aux côtés d'Antoine retrouvé.

Si ma démonstration n'était fondée que sur ce seul exemple, on pourrait à bon droit demeurer sceptique et me reprocher de lire plus qu'il n'y a dans le texte. Mais tout n'est pas dit : cette anticipation ironique, il est clair, n'est que le premier maillon d'une chaîne. L'aspic et son venin, en effet, apparaît beaucoup plus nettement dans ces scènes initiales que sous l'aspect d'un fantôme ténu implicitement dissimulé dans les figues de Charmion. Nous l'y verrons ondoyer sous les formes les plus inattendues et en apparence les plus anodines, mais qui n'en annoncent pas moins de façon fort discrète, son entrée sur scène — son avatar final — au moment le plus pathétique du drame.

Tout à la fin de cette seconde scène, Antoine, mis au courant des événements graves qui viennent de se dérouler à Rome, sent bien que son absence ne saurait se prolonger et qu'il lui faut gagner la capitale au plus tôt. ' *Much is breeding,* ' dit-il à Enobarbe en faisant allusion à ces événements,

*Which, like the courser's hair, hath yet but life
And not a serpent's poison.*¹

B. Heilman qui en a exploré toutes les incidences dans le cas d'*Othello* : ' One is of course always, and primarily, aware of any segment of action as a part of an actional sequence ; but we must also note all the connections superadded to plot, that is, all those arrangements of the web which introduce into our awareness of an episode or passage, however concentrated upon it our attention may be, a modifying awareness of other parts of the play. ' *Magic in the Web*, University of Kentucky Press, 1956, p. 17.

¹ I. 11. 193-5.

Cela signifie en clair que la situation, bien que fort menaçante, n'est pas encore désespérée. Dans son contexte immédiat, cette phrase ne saurait signifier autre chose ni pour Antoine qui la prononce, ni pour son compagnon qui l'écoute. L'image, empruntée aux croyances de l'époque, bien qu'elle nous surprenne un peu, n'a rien d'extravagant. Le crin qui séjourne dans l'eau stagnante, prend vie et se transforme en serpent¹, voilà qui va rejoindre dans le pittoresque florilège des curiosités naturelles dont nos dramaturges étaient friands, la pierre précieuse que recèle en sa tête un crapaud, le regard mortel du basilic et l'herbe qui rendait invisible. Comparer ce qui se tramait à Rome à cette métamorphose, au stade précis où le crin s'anime et va devenir un serpent venimeux, c'est illustrer le danger, la menace imminente que le fils de Pompée représente pour les Triumvirs par son défi et ses conquêtes. Mais le contexte immédiat n'est pas tout et comment douter que l'image du serpent et de son venin est choisie parce qu'elle évoque inévitablement chez l'auditeur, ne serait-ce qu'un instant, le poison de l'aspic et le suicide de Cléopâtre ? Au cas où les sceptiques seraient encore hésitants, signalons que le serpent et son venin apparaissent à nouveau dans un contexte tout différent, où la menace le cède à l'ensorcellement. Et cette fois l'anticipation tragique est si claire, si éclatante, qu'elle n'échappe même pas aux éditeurs scolaires.

Dans la cinquième scène, Cléopâtre rêve à l'absent qu'elle a dû laisser partir pour Rome. Absence cruelle à supporter tant la reine est hantée corps et âme par sa passion pour Antoine.² Avec la fraîcheur et la nostalgie d'une jeune femme qui a bu tout le philtre de l'amour, elle évoque les instants délicieux où celui qu'elle aime était à ses côtés, recrée en pensée ses caresses et ses cajoleries : il l'appelait 'my serpent of old Nile'. Et pour elle, toute entière à sa proie attachée, pareille évocation est un délice douloureux, un breuvage enivrant et toxique :

*now I feed myself
With most delicious poison.*³

¹ Dans son édition critique de la pièce, Dover Wilson nous signale qu'à la base de cette croyance il y a le fait qu'un crin trempé dans l'eau marécageuse attire un grand nombre d'animalcules qui le font se mouvoir et se tordre comme un serpent. *Antony & Cleopatra*, Cambridge, 1954, p. 151.

² Pour le corps citons simplement ces mots : 'O happy horse, to bear the weight of Antony.' I. v. 21. Et pour l'âme : 'Give me to drink mandragora... that I might sleep out that great gap of time my Antony is away.' I. v. 4-6.

³ I. v. 26-7.

Il saute aux yeux qu'une image si riche de suggestions, si parfaitement adaptée qu'elle soit à la situation présente — comment Shakespeare pourrait-il mieux faire sentir le mélange de souffrance et de volupté qu'implique une telle possession — transcende son contexte immédiat. Par le brusque envol de l'anticipation elle transporte une fois de plus l'esprit de l'auditeur à la scène du suicide. Cléopâtre, en effet, ne croyait pas si bien dire : l'heure viendra où le poison du serpent qui va la délivrer de la vie lui semblera plus délicieux que tout.

' I feed myself with most delicious poison ' — dans la bouche de Cléopâtre ! Non seulement le doute n'est plus permis mais la comparaison de ce passage avec celui qui décrit les derniers instants de Cléopâtre illustre clairement qu'un tel parallélisme fut vraiment recherché par Shakespeare de propos délibéré. Au vers où la reine évoque le mot d'Antoine murmurant ' Where's my serpent of old Nile ? ' correspond exactement le vers où elle s'enquiert si le ' clown ' apporte en sa corbeille le serpent désiré : ' Hast thou the pretty worm of Nilus there. ' ¹ Enfin l'association du serpent et du Nil revient une fois encore dans la scène finale. En présence d'Octave, l'un de ses amis découvre sur le sein de la reine morte la morsure fatale et l'un des soldats de garde s'écrie :

*This is an asp's trail, and these fig-leaves
Have slime upon them, such as th'aspic leaves
Upon the caves of Nile. ²*

Mais nous n'en avons pas encore fini avec ces notes prémonitoires. Revenons un instant à la seconde scène. Antoine, auquel on vient d'apprendre la mort de Fulvie, rentre en lui-même et réagit en homme de cœur alors qu'Enobarbe, l'esprit salace, lui répond sur le mode badin caractérisant tout le début de la scène. A la nouvelle qu'Antoine doit partir sur le champ, il a cette répartie : ' Why then we kill all our women. We see how mortal an unkindness is to them ; if they suffer our departure death's the word. ' ³ Et comme Antoine, absent, ne peut que répéter ' I must be gone, ' Enobarbe renchérit sur ce thème piquant — avec une verve brillante et mousseuse qui met en relief le laconisme d'Antoine — et s'écrie : ' Cleopatra, catching but the least noise of this, dies instantly ; I have seen her die twenty

¹ V. 11. 242.

² V. 11. 350-2.

³ I. 11. 134-6.

times upon far poorer moment : I do think there is mettle in death, which commits some loving act upon her, she hath such a celerity in dying.'¹ Cette fois encore l'ambiguïté est de type empsonien. Enobarbe plaisante la dextérité avec laquelle Cléopâtre joue de l'évanouissement simulé. L'auditeur, lui, par la quadruple répétition — dies, die, death, dying — succédant elle-même à la série — kill, mortal, death, die — est irrésistiblement ramené à la scène du suicide réel.

Mais il y a plus : dans l'expression ' I do think there is mettle in death, which commits some loving act upon her, she hath such a celerity in dying, ' nous avons — épitome prophétique — l'annonce exacte de ce que dira Cléopâtre elle-même au moment de mourir :

*The stroke of death is as a lover's pinch,
Which hurts, and is desired.*²

Image si frappante, où la mort, à la fois désirée et redoutée, est assimilée à l'amour.

Une dernière touche encore. Dans la troisième scène, Antoine, anxieux de rassurer Cléopâtre, expose les motifs impérieux de son départ et finit par mentionner la mort de Fulvie :

*And that which most with you should safe my going,
Is Fulvia's death.*³

Cléopâtre feint le scepticisme, puis devant les assurances d'Antoine fait volte-face et lui décoche incontinent un nouveau trait :

*O most false love !
Where be the sacred vials thou shouldst fill
With sorrowful water ? Now I see, I see,
In Fulvia's death, how mine received shall be.*⁴

Cette fois l'anticipation est empreinte d'une ironie latente, irisée mais aiguë. Sur le plan immédiat et local, nous voyons Cléopâtre accuser Antoine, paradoxalement, de ne pas pleurer la mort de Fulvie. C'est chercher querelle à tout prix. Mais il est clair qu'elle est injuste et agressive parce qu'elle souffre violemment à la seule idée d'une

¹ I. II. 141-5.

² Voir note 3, page 138.

³ I. III. 55-6.

⁴ I. III. 62-5.

séparation que la raison exige autant que son cœur s'y refuse. Antoine, lui, ne s'y trompe pas, qui réussit là encore à se défendre avec une calme dignité. Dans la perspective de l'ensemble de la pièce, en revanche, qui ne voit pas le sens profond, douloureusement ironique, donné par le sort à cette répartie ? Comment la nouvelle de sa mort sera-t-elle reçue par Antoine ? Eh bien, alors qu'il s'agit en fait d'une mort simulée, cette nouvelle sera reçue de façon si sérieuse et si simple qu'Antoine, accablé déjà par de graves revers, se donnera la mort. Et cette mort à son tour entraînera celle — authentique cette fois, et dépouillée et pure en sa minute de vérité — de Cléopâtre elle-même !

*

Il est temps de conclure. Que le motif de l'anticipation tragique apparaisse tout d'abord au début de la seconde scène, dans un contexte badin, n'est pas dû au hasard. L'auditeur doit sentir d'emblée que, derrière ce spectacle brillant, haut en couleur d'une cour toute entière livrée aux délices, au festin de la vie, le malheur et la mort sont là, sournois, aux aguets. Le dénouement fatal, à ce moment-là, lui paraîtra d'autant plus tragique, inéluctable, qu'il sait les amants déjà condamnés au suicide par le destin, et que cette mort lui est constamment rappelée en sourdine. Les poètes du *Beowulf* et du *Nibelungenlied* jouaient déjà d'un tel contraste avec un sûr instinct, qui faisaient précéder les noires calamités annoncées à l'auditeur par de chatoyantes évocations de festivités courtoises.

De plus, c'est déjà comme une indication presque imperceptible que légèreté apparente, grivoiserie, bonne humeur et joie gourmande de vivre, peuvent aller de pair dans l'épreuve de la mort avec une tranquille sérénité (laquelle n'est pas l'apanage exclusif des soldats fanatiques, des prêcheurs puritains et autres martyrs). Charmion, Iras, des jeunes femmes légères et lestes, dont les moindres propos fourmillent d'allusions pimentées ? Sans doute, mais quand le malheur viendra, ces frêles et charmantes créatures sauront choisir la mort avec la même détermination, le même courage (et plus de discrétion) que n'importe quel héros romain se jetant, à la Brutus, sur son épée.¹

¹ On ne peut que songer ici, en fait de vérité humaine, à ces jeunes femmes de la noblesse française dont la vie avait été toute de frivolité et de plaisirs et qui pourtant marchèrent à l'échafaud d'un pas plus ferme que maint sanguinaire matamore de l'acabit du père Hébert.

Du point de vue technique, la maîtrise de Shakespeare éclate. Combien ce sentiment de l'inexorabilité du destin — base même de toute vraie tragédie — est plus efficace lorsqu'il s'insinue en nous, et puis s'impose, du dedans, par le jeu admirable de l'ironie dramatique plutôt que par des commentaires explicatifs extérieurs : qu'ils proviennent directement de l'auteur (dans un poème), d'un chœur, ou d'un personnage jouant le rôle d'un chœur (dans un drame). C'est bien l'ironie dramatique, instrument des plus souples porté par le dramaturge au plus haut degré de perfection, qui permet à Shakespeare de se passer d'un chœur ou d'un prologue et d'obtenir un effet supérieur parce que beaucoup moins rudimentaire et cru.

Est-ce à dire que Shakespeare s'est posé d'emblée comme principe de jouer de cet instrument au registre étendu et subtil dans l'intention déterminée d'en tirer le maximum d'effet dramatique — et ceci avec une virtuosité pleinement consciente des exigences d'une telle technique ? Cela n'aurait en soi rien d'in vraisemblable.

On pourrait suggérer aussi que Shakespeare s'était identifié à ses personnages à un point tel qu'il avait la vision complète du drame entier dans toute sa complexité, et que la moindre scène, le moindre passage, le moindre vers, appelaient nécessairement des rapports et des rapprochements avec d'autres parties de la pièce vue simultanément dans sa totalité. Seul un grand poète peut ainsi porter en lui sa création et, vivante en lui, la douer d'une vie pour autrui par la magie du verbe.

Adrien BONJOUR.