

Shakespeare et la communion humaine

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **8 (1965)**

Heft 1

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869827>

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

SHAKESPEARE ET LA COMMUNION HUMAINE

Permettez-moi, Mesdames et Messieurs, d'enchaîner avec la spirituelle causerie de mon collègue. Tous ces échafaudages et ces élucubrations pour amateurs de pseudo-mystères ont au moins ceci de bon qu'ils confirment de façon indéniable toute l'importance d'un Shakespeare. Je ne sache pas en effet qu'on ait jamais disserté à perte de vue à seule fin de prouver que *Le Vase brisé* n'est pas de Sully Prud'homme. Et puis, il en est de si pittoresques. N'a-t-on pas cherché à voir dans la première syllabe de Hamlet (« ham ») un argument en faveur de... Bacon, ce qui est pousser l'analogie un peu loin (même au pays du petit déjeuner anglais).

En fait de mot amusant, il en est un que je préfère parce qu'il ne manque pas d'à-propos. Après Dieu le Père, a-t-on dit, c'est Shakespeare qui a le plus créé. Admirable boutade — moins connue peut-être que le *Shakespeare und kein Ende* qui est l'hommage de Goethe, mais tout aussi expressif. L'univers shakespearien, en effet, n'est dépassé en abondance et en richesse que par l'univers tout court. Aussi ne cessera-t-on jamais de le découvrir, de l'explorer. Les centaines de publications annuelles concernant Shakespeare et son œuvre en font foi (pour être exact, il y en eut 1049 pour la seule année 1961 !). Et jamais formule à la Heisenberg ne pourra nous donner la clé dernière de ce phénomène.

Rappelons toutefois que le phénomène Shakespeare est le résultat fortuit ou providentiel (comme il vous plaira) d'une conjonction tout à fait extraordinaire. Rencontre entre le produit de quelque mutation chromosomique exceptionnelle et un terrain — on serait tenté de dire un biotope — des plus propices. Le drame élisabéthain — ce théâtre du monde où Shakespeare allait faire une apparition fulgurante et féconde — avait hérité du drame médiéval cette ampleur de la vision permettant de tout embrasser dans le cadre d'une pièce. Ou mieux de déborder ce cadre pour pénétrer sans cesse du monde où le drame se déroule dans celui où vivent les spectateurs. Autrement dit, au lieu de s'imposer un choix rigoureux, de procéder par élimination pour s'efforcer d'éclairer sous toutes ses faces une situation strictement limitée, le dramaturge élisabéthain n'hésite pas à puiser toujours davantage d'éléments, à englober même toute la matière possible afin de conférer à sa tragédie une dimension qui va bien au-delà du monde où se débattent ses personnages. Il dispose pour

cela d'une langue d'un dynamisme étonnant, plastique à souhait, dont le foisonnement se rit des puristes et permet toutes les audaces. Si bien que la situation n'est jamais épuisée ni complètement circonscrite et que le drame continue dans une certaine mesure à vivre et à évoluer en notre esprit une fois la représentation terminée.

Aux mains d'un écrivain médiocre ou moyen, le tribut qu'il faut payer pour de tels avantages est singulièrement élevé : manque de cohésion et d'équilibre dans la structure, licence excessive et prolixité dans le style. Chez un génie inné de la trempe de Shakespeare, en revanche, ces avantages vont permettre la création des chefs-d'œuvre que l'on sait, où la vision poétique d'une intensité sans pareille s'allie à une subtilité rare dans l'art de la structure — agencement des thèmes parallèles, arabesque des motifs. Suite de chefs-d'œuvre animés d'une vitalité débordante, d'une variété telle qu'on peut affirmer que chacun des grands drames est un univers en soi.

Choisir un thème dans la complexité si dense d'une grande tragédie shakespearienne c'est en éliminer beaucoup d'autres, tout aussi importants pour la structure d'ensemble de la pièce. N'en traduire qu'un aspect c'est trahir l'œuvre d'art. C'est choisir le nez de Cléopâtre et laisser tout le reste de la belle anatomie... Ne l'oublions pas au moment où je vais esquisser trois variations sur un thème connu.

On peut trouver une première ébauche du thème de la communion humaine dans l'une des pièces de la période initiale déjà. Celle peut-être où nous l'attendons le moins : une comédie légère, pleine de préciosité, qui est avant tout un exercice de haute voltige littéraire. Tournons la dernière page de *Peines d'Amour perdues*, et rappelons l'épreuve imposée à l'un des nobles compagnons du roi de Navarre — celui, précisément, dont l'esprit caustique et la langue acérée n'épargnaient jamais rien ni personne. Toi dont la veine satirique ne cesse de s'exercer aux dépens de tous ceux qui sont à la merci de tes quolibets, toi qui ne te complais que dans la moquerie (lui dit en substance l'une des dames de la cour dont il est tombé amoureux), si tu veux mériter mes faveurs, voici ce qu'il te faudra faire : « Tu passeras une année, au jour le jour, à visiter les malades silencieux, à fréquenter les pauvres agonisants. » La réalité de l'amour déjà lui avait fait sonder la vanité de ses extravagances verbales, l'inanité d'un mode de vie axé sur les recherches livresques et les seuls jeux de l'intellect. Il n'a que faire désormais des « phrases de taffetas, termes précieusement soyeux, hyperboles à trois poils, affectations raffinées » et autres « figures pédantesques »... Mais la leçon de l'amour, dont l'impact lui fait retrouver le naturel, n'est pas suffisante : il lui faut

encore la leçon de la souffrance humaine. Et quitter pour cela les plaisants bosquets de cette académie en vase clos où il s'était complu avec ses nobles compagnons, pour aller vivre un temps la vie de l'hôpital, parmi les êtres misérables qui gémissent dans les douleurs et les grands malades, muets de souffrance.

Shakespeare n'oublie pas pour autant qu'il paraphe une comédie : il quitte à temps la note inattendue d'un mode trop sérieux. Et c'est alors l'aimable parodie de ce thème, où l'on voit Don Armado, le *caballero* fanfaron tombé amoureux d'une fille de ferme, jurer avec toute l'emphase et les roulements d'yeux d'un Salvador Dali, d'empoigner le soc et la charrue pendant trois ans afin de mériter l'amour de sa Jacquinette.

Passer de cette comédie au grand drame de portée universelle qu'est *Le Roi Lear*, c'est passer d'un menuet sur clavecin à l'orchestration de la *Neuvième Symphonie*. Notre thème y prend une telle ampleur, une telle complexité, qu'il nous faut renoncer à l'y poursuivre. Rappelons simplement qu'au départ, le vieux roi, trop longtemps plongé dans la pourpre du pouvoir — trop accessible donc aux flatteries qui chatouillent l'orgueil — renie la seule de ses filles dont l'affection est authentique et l'amour désintéressé, au profit des deux autres qui ne voient en lui qu'un instrument susceptible de satisfaire leurs cupidités. Pourquoi ? Parce que leur profession de foi et d'affection s'exprime avec une éloquence de cour — avec cette rouerie, cette véhémence persuasive qui revêt un sentiment inexistant ou creux des atours les plus flatteurs et le déguise, le faisant passer pour l'opposé de ce qu'il est. Triomphe de la duplicité. Tandis que celle dont l'amour filial a plus de poids que les paroles (« I cannot heave my heart into my mouth ») se refuse à tout faux-semblant et se contente d'exprimer son attachement de façon dépouillée, fruste même, parce que seule digne de ce qu'il est : vrai, simple et tout naturel.

On sait le prix que Lear devra payer pour son aveuglement, pour s'être laissé prendre au travesti, pour avoir donné plus de poids à l'apparence qu'à la réalité. Et l'on mesure le chemin parcouru en passant de la scène initiale à la scène de la tempête sur la lande. Le contraste est éloquent : d'une part tout l'apparat de la cour où le roi siège en grande pompe — centre d'attraction de la salle du trône — où règnent les fastes et l'artifice, d'où la nature, absente, est comme éliminée. D'autre part la lande sauvage et dénudée et vaste, où le roi, abandonné, trahi, victime de la plus noire ingratitude, n'est plus qu'un homme au désespoir, en proie aux éléments déchaînés. Et cette formidable présence de la nature appelle un retour à une réalité fondamentale : face à la misère de la condition humaine, la compassion

est source de salut. D'où l'évocation émouvante des êtres déshérités et nus vers lesquels le vieux roi, sortant enfin de lui-même, se sent porté maintenant au profond de son âme :

*Poor, naked wretches, whereso'er you are,
That bide the pelting of this pitiless storm,
How shall your houseless heads and unfed sides,
Your loop'd and window'd raggedness, defend you
From seasons such as these? O! I have ta'en
Too little care of this. Take physic, Pomp;
Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superfluous to them,
And show the Heavens more just.*

(Pauvres miséreux nus, où que vous soyez, vous qui souffrez les coups acharnés de cet impitoyable orage, comment vos guenilles criblées de jours et de lucarnes vous défendront-elles contre de pareilles saisons? Oh! je me suis trop peu soucie de cela. Prends ce remède, faste : expose-toi à sentir comme sentent les malheureux afin de laisser choir vers eux ton superflu et de montrer les cieux plus justes.)

Dans un accès de démente apparente le roi se dévêt comme pour mieux se livrer à l'assaut de l'orage. Et les habits qu'il jette sont le symbole de l'apparence à laquelle il croyait, sans voir qu'elle dissimulait une réalité autre, plus profonde. En se dépouillant il devient ce qu'il n'avait jamais été jusque-là : « unaccommodated man... a poor, bare, forked animal » (un homme non paré... un pauvre animal nu et fourchu). Mais cet être réduit strictement à l'essence de son humanité est aussi un homme nouveau, qui se sent dès lors en communion étroite avec les plus misérables des humains, promu à cette société sans classe qu'est la communauté de ceux qui souffrent. C'est bien là le début de la régénération du vieux roi.

Un dernier exemple encore. Je ne suis pas seul à avouer un faible pour la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*. Contrairement à Bernard Shaw qui n'a vu dans cette pièce que rhétorique étonnante et artifices éblouissants (parce qu'il était apparemment fermé au sens profond de l'imagerie poétique) je partage cette préférence non seulement avec un Keats mais avec ce fin poète qui fut en outre l'un des plus grands critiques de Shakespeare : S. T. Coleridge. C'est dire que je suis en bonne compagnie...

Certains critiques ont mis en évidence l'élément hyperbolique, et délibérément tel, qui caractérise par moments le portrait si complexe

de la reine d'Égypte. Dans ce morceau de choix, par exemple, qu'est l'apparition de Cléopâtre sur sa barque, la reine défie toute description et surpasse même en grâce et en beauté ce portrait de Vénus où, pourtant, l'imagination du peintre avait renchéri sur la nature. Plus encore, la Cléopâtre de Shakespeare échappe à cette malédiction qui est le sort du commun des mortels et qui veut que le désir disparaisse dès qu'il est satisfait. Elle semble au-delà des atteintes de l'âge et ses ressources sont infinies :

*Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety : other women cloy
The appetites they feed : but she makes hungry
Where most she satisfies.*

(Les ans qui passent ne peuvent la flétrir. Son extrême diversité défie toute lassitude. Avec toute autre femme la fringale s'apaise et l'on se sent repu ; mais elle, plus elle nous assouvit, plus on est affamé.)

Bel hommage, en vérité, de donner corps à ce rêve impossible d'une maîtresse dont on ne se rassasierait jamais !

Cet élément hyperbolique ne fait d'ailleurs qu'accentuer la féminité suprême de Cléopâtre, et Shakespeare se garde bien de la hisser sur un Olympe, à l'abri de tous les aléas de la condition humaine. Déjà il nous l'évoquait femme, et femme enfant beaucoup plus que déesse, dans certaines de ses gamineries (comme l'épisode où elle couche Antoine ivre et s'amuse à ceindre martialement son épée). Mais c'est surtout à la mort d'Antoine que se révèle le fond même de sa nature. Sa douleur, elle l'exprime en des mots bouleversants — tel ce cri du cœur :

*Shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
No better than a sty ?*

Puis elle tombe en syncope. Ses suivantes, effrayées, essayent de la ranimer. Aux cris de « Madam ! Royal Egypt ! Empress ! » elle reprend conscience et murmure :

*No more, but e'en a woman, and commanded
By such poor passion as the maid that milks
And does the meanest chares.*

(Je ne suis plus qu'une femme, assujettie à la même passion que celle dont souffre une fille d'étable chargée d'obscurs travaux.)

Ainsi cette créature de l'imagination poétique, cette hyperbole de la féminité — être stellifié auprès de qui toutes les Cléopâtres des cinéastes ne sont que falotes chandelles — cette déesse de l'amour descendue sur terre, ou mieux, surgie des flots du Nil, s'est soudain transmuée au creuset de la souffrance en l'égale d'une simple servante aux plus humbles besognes. Déchéance ? Au contraire, la poésie est là pour nous convaincre que ce retour abrupt, émouvant, au dénominateur commun de la condition humaine est en un sens une apothéose. Shakespeare la fera pénétrer dans la mort avec tous les attributs de la royauté.

En ces temps où, plus que jamais, il importe que les hommes se rapprochent, il est réconfortant de songer qu'un des plus grands génies que le monde ait connu a sondé le gouffre de son imagination pour que s'impose à nous le sens même de la communion humaine.

Un tel message, il est clair, nous pénètre au-delà des différences de classe, de race et de croyance. On trouvera donc toujours des hommes pour l'entendre. Car l'homme, soyons-en sûr, vivra plus longtemps que les mythes qu'il s'est créé.

Shakespeare était trop grand pour ne pas avoir eu, parfois, le sentiment de la pérennité de ses poèmes. Écoutons-le :

*Ni le marbre, ni l'or des monuments que l'on élève
aux princes ne survivront au pouvoir de ces vers.*

*Not marble, nor the gilded monument
Of princes, shall outlive this powerful rime.*

Adrien BONJOUR.

Désireux de laisser à son exposé son caractère de causerie familière, l'auteur a renoncé à l'accompagner de notes et de références. Il s'en voudrait toutefois de ne pas mentionner ce qu'il doit à nombre de critiques shakespeariens tels que L. C. Knights, L. Lerner, K. Muir et T. Spencer. A. B.