Recherches anglaises et nord-américaines

56 | 2022
Transmission, transposition, transformation dans l'Angleterre de la première modernité

Shakespeare : pour une esthétique de la pensée complexe

Jean-Louis Claret

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/ranam/610
DOI : 10.4000/ranam.610
ISSN : 3000-4411

Éditeur
Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 2022
Pagination : 141-153
ISBN : 9791034401444
ISSN : 0557-6989

Référence électronique
Jean-Louis Claret, « Shakespeare : pour une esthétique de la pensée complexe », *Recherches anglaises et nord-américaines* [En ligne], 56 | 2022, mis en ligne le 01 février 2024, consulté le 07 février 2024.
URL : http://journals.openedition.org/ranam/610 ; DOI : https://doi.org/10.4000/ranam.610

Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Shakespeare : pour une esthétique de la pensée complexe

Jean-Louis Claret♦

William Shakespeare s'impose comme l'artisan d'un monde dans lequel des valeurs antithétiques se rejoignent et fusionnent. L'aptitude de son théâtre à faire se rencontrer les contraires a été remarquée très tôt et a saisi des générations de spectateurs et de commentateurs. Victor Hugo a par exemple souligné ce trait dans son ouvrage intitulé *William Shakespeare*, publié en 1864. Il l'appelle *l'antithèse* et il l'associe à la Nature à laquelle le théâtre tend un miroir fidèle (*Hamlet*) : « L'antithèse de Shakespeare, dit-il, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout ; c'est l'ubiquité de l'antinomie » (1985 : 346). Selon Victor Hugo, le doux-amer du théâtre de Shakespeare fait écho à la complexité du monde. De nos jours, la notion de complexité renvoie immanquablement au nom d'un vieil enfant qui porte encore sur le siècle passé et sur la vie en général un regard pénétrant et bienveillant : il s'agit bien sûr d'Edgar Morin. Pour atteindre « la vérité de la vie », explique-t-il, il convient de porter sur la complexité du monde un regard qui soit à son image ou du moins qui essaie de rivaliser avec elle. Dans ses travaux, il renvoie à une myriade de philosophes et d'auteurs qui ont marqué la philosophie et la littérature occidentales. L'un des plus anciens et des plus mystérieux de ces repères est un homme que Diogène Laërce décrivait comme le plus solitaire des philosophes, à savoir Héraclite. Le sociologue philosophe scientifique écrivain humaniste poète dévide donc un écheveau qui réunit dans une étreinte démesurée des penseurs présocratiques, des théologiens mystiques du Moyen Âge comme Maître Eckhart et des auteurs prestigieux : Montaigne, Descartes, Blaise Pascal, Hegel, Beethoven (un 'philosophe' à ses yeux), Proust et bien d'autres. Le nom qui manque à cette liste est peut-être celui de William Shakespeare. Edgar Morin n'a pas véritablement écrit sur Shakespeare. Dans *Le Paradigme perdu*, il fait toutefois allusion à « l'excellent anthropologue William

♦ Jean-Louis Claret, *LERMA UR 853, Université d'Aix-Marseille.*

Shakespeare ». Le 9 octobre 2017, sur son compte Twitter, il a noté la phrase suivante, empruntée à *Hamlet* : « The time is out of joint. Shakespeare. Traduction libre: ce temps est celui de la disjonction. » Le dramaturge élisabéthain lui sert régulièrement de point d'ancrage. Ainsi dans *Mes Démons*, l'auteur qui affirme s'être « nourri à mille fleurs », évoque la représentation polyphonique des rois criminels dans le théâtre de Shakespeare (Morin 1994 : 316). Il affirme que « le pouvoir devient le lieu shakespearien par excellence puisqu'il possède ceux qui le possèdent et qu'il les met au-dessus de toutes les lois communes » (Morin, 1994 : 111). Il déclare encore qu'« au dernier acte tragique », « le portrait de Mitterrand relève désormais de Shakespeare ». Et il explique ce trait : « Oui, il fut inhumain, mais l'inhumanité des autres l'humanise au moment de son malheur et de sa déchéance. » Aux yeux d'Edgar Morin, le théâtre de Shakespeare est atemporel et il est le lieu privilégié de renversement et d'intimité des contraires.

S'il est permis de penser que le théâtre peut légitimement se parer d'une livrée complexe afin d'assurer pleinement sa mission mimétique, il est aussi légitime de se dire que la représentation risque de mettre à mal le lien qui l'unit à ses destinataires. Comment peut-on cesser un temps d'être séduit par le spectacle pour se consacrer à la pensée analytique ? La présente démonstration ne va pas viser à établir un lien étroit entre Edgar Morin et Shakespeare mais à mettre en évidence une commune fascination pour la réversibilité. Mais là où l'un intervient sur les modes intellectuel et paradigmatique, l'autre déploie son art dans le domaine de la poésie dramatique et du spectacle. Nous allons nous interroger sur la pensée dans le théâtre de Shakespeare et nous demander s'il est légitime de la qualifier de « complexe ». Si tel est le cas, nous nous demanderons comment elle peut s'intégrer dans une œuvre dont la visée première est de séduire un public assemblé dans un théâtre afin de *vivre* ensemble une expérience poétique.

Le lieu shakespearien

Pour commencer, je me propose de revenir sur l'affirmation d'Edgar Morin à propos du « lieu shakespearien par excellence » : c'est le pouvoir, dit-il, « puisqu'il possède ceux qui le possèdent ». L'exemple du pouvoir permet de mettre en évidence le jeu de réversibilité qui se niche au cœur de la pensée complexe. Cette dernière déroule une idée puis elle se renverse et la prend à rebours. Ainsi, la lumière vive qui inonde le monde et le rend visible peut en même temps aveugler celui qui lui fait face. La source de la visibilité peut être la cause de l'aveuglement. Cette réversibilité enjambe les contraires et fait éclore le paradoxe dont Kierkegaard a souligné la richesse : « Il est la passion de la pensée et le penseur sans paradoxe est comme l'amant sans passion : un médiocre sujet » (Kierkegaard, 1967 : 79). Les déploiements de la pensée complexe sont multiples car non seulement la lumière éclaire la zone qui se trouve dans son champ d'action mais elle révèle aussi l'obscurité qui l'entoure. Plus elle est forte plus

les ténèbres sont épaisses. La lumière révèle donc tout autant les couleurs du monde que la pénombre. On pourrait même suggérer qu'elle *produit* les deux. Edgar Morin invite à porter un regard neuf sur la vie et à désapprendre puisque comme le rappelle Jacques Rancière, « savoir une chose, c'est n'avoir pas besoin d'y penser » (2021 : 10).

Le théâtre de Shakespeare présente une pensée qui s'aventure dans la pénombre tout en se nourrissant de lumière. La sagesse y prend le masque de la folie dans une étreinte inextricable, la grandeur d'âme frôle les abimes, la taverne parodie la cour tandis que la prose et le vers blanc s'unissent irrésistiblement. Le regard est holistique. « Souvent il y a de la mort et de la vie en même temps, qui se rémunèrent pour que le monde continue » dit Barbara Cassin (2020 : 152). Ainsi, interrogé par son vieil ami Leontes qui veut savoir s'il aime son fils comme lui aime le sien, Polyxène affirme que son fils, Florizel, est tout pour lui : « He's all my exercises, my mirth, my matter: / Now my sworn friend, and then mine enemy; / My parasite, my soldier, statesman, all » (*Winter's Tale* I, 2, 166-168). Shakespeare révèle alors la part de douleur que contiennent la bonté et l'amour. Je me propose de présenter quelques scènes tirées des pièces de Shakespeare qui illustrent ces bouleversements de la pensée et contribuent à faire l'unicité et la force de ce théâtre.

Au tout début de l'histoire des deux amants de Vérone apparaît un jeune homme amoureux d'une jeune fille dont il n'a de cesse de louer la beauté. Mais la belle se refuse à lui. Cette jeune femme s'appelle Rosaline et elle a renoncé à l'amour, au grand désespoir du jeune Montaigu qui décrit sa passion en ces termes : « Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health, / Still-waking sleep that is not what it is » (I, 1, 178-179). La série d'oxymores égrenés par Roméo permet au public de comprendre intuitivement ses tourments. Il est torturé par l'impossibilité de prendre dans ses bras la chaste Rosaline, tout en étant sensible à la volupté que procure l'état amoureux.

La pièce de Shakespeare présente dans sa structure même un effet de renversement qui peut échapper au spectateur lors de la représentation mais s'imposer à lui après le spectacle, par sédimentation. En effet, le passage quasiment instantané de la belle Rosaline à la belle Juliette qu'il rencontre au bal des Capulet peut apparaître a posteriori comme une caractéristique de la fragilité de l'amour juvénile. Et pourtant, Roméo et Juliette vont donner leur vie l'un pour l'autre sans hésiter. L'amour entre jeunes gens est donc manifestement sincère – et non fragile. À moins que la superficialité ne soit à sa manière empreinte d'une forme de profondeur. Superficialité et profondeur se superposent et la cohérence du spectacle suffit à transformer cette contradiction en paradoxe. Une troisième couche de sens s'invite ensuite car il est permis de se demander si la mort suffit à consacrer la profondeur d'un sentiment. Une fois rentrés chez eux, les spectateurs risquent de demeurer perplexes et d'avoir du mal à trouver leur voie entre la superficialité de la profondeur et la profondeur de la superficialité.

Romeo and Juliet est ponctuée de déclarations qui permettent de renverser des idées et de les confronter à leur contraire. Cette prédilection pour ces effets rhétoriques affecte des valeurs qui se situent au cœur de la pensée chrétienne. Une telle propension aurait pu s'avérer dangereuse pour le dramaturge élisabéthain car à l'époque de la première modernité les œuvres destinées à la publication ou à la représentation publique étaient soumises au regard acéré de la censure. Comble de la provocation, dans *Romeo and Juliet,* cette pensée blasphématoire est formulée par un moine. Ainsi, le frère Laurence affirme : « Virtue itself turns vice being misapplied, / And vice sometimes's by action dignified » (II, 3, 17-18). La réversibilité ainsi affichée se retrouve dans d'autres pièces du dramaturge élisabéthain et on en retrouve la trace, par exemple, dans *Henry V* lorsque le roi anglais déclare sur un ton solennel : « There is a soul of goodness in things evil / Would men observingly distil it out » (IV, 1, 4-5). Dans *All's Well That Ends Well*, des seigneurs jouent le role du chœur et affirment : « The web of our life is of a mingled yarn, good and ill together; our virtues would be proud if our faults whipp'd them not, and our crimes would despair if they were not cherish'd by our virtues » (IV, 3, 68-71). Bien et Mal se chevauchent. Il est vrai que la haine viscérale qui anime Richard Gloucester pousse les spectateurs à admirer l'objet de leurs craintes les plus profondes. Il est vrai aussi que l'attrait du Mal bouleverse les héros tragiques dont la conscience s'enrichit de tourments d'où naît parfois une poésie somptueuse. La réversibilité est aussi au cœur de l'incantation des sorcières qui, au début de *Macbeth,* disent à l'unisson : « Fair is foul, and foul is fair » (I, 1, 11). De plus, « there is nothing either good or bad but thinking makes it so, » comme le dit Hamlet (II, 2, 249-250). Mais l'affirmation la plus iconoclaste est probablement celle de Paulina dans *The Winter's Tale.* Indignée par l'attitude du roi Leontes, elle déclare : « It is an heretic that makes the fire, / Not she which burns in't » (II, 3, 114-115). Ces mots emportent dans leur sillage bien des institutions investies d'un pouvoir supérieur sur les corps et les âmes.

Nous avons vu que *Romeo and Juliet* se prêtait à un jeu de reversement de valeurs. À la fin de la tragédie, la mort qui désunit unit à jamais. Le drame des jeunes amants prend donc une valeur symbolique qui dépasse largement le cadre de destins individuels. *Measure for Measure* raconte elle aussi une histoire qui bouleverse les limites entre des mondes opposés. Dans cette pièce de 1604 le personnage d'Angelo devient le creuset dans lequel un ange et un démon mènent un combat titanesque. Choisi par le Duc de Vienne, Vincentio, pour le remplacer à la tête de la cité qui souffre d'un excès de liberté[1], Angelo applique le livre de la loi à la lettre et condamne à mort Claudio, le frère d'Isabella. Cette dernière est invitée à se rendre au palais ducal pour implorer la pitié du nouveau potentat. Grâce au dialecte silencieux qui sait toucher les hommes, elle fait chanceler

1 « From too much liberty » (I, 2, 118).

le substitut jusqu'alors inflexible. Lui qui savait mener sa vie à distance des tentations du monde, ne résiste pas à la pureté de la jeune fille.

Tout d'abord, Isabella quitte le couvent où elle souhaitait faire disparaître son corps au profit de sa vie spirituelle pour investir le palais et 'séduire' un homme. Elle passe ainsi du couvent au bordel, du désir de purification de l'âme à la reconnaissance du pouvoir de la chair. La rencontre avec Angelo la fait se confronter à une âme implacable qu'aucun sentiment humain ne peut infléchir. Pourtant, à l'issue de son entretien avec elle, le saint constate qu'il est tombé amoureux. Deux soliloques permettent à Shakespeare de dessiner le nouveau profil du personnage et au public de comprendre ses émotions. Shakespeare aurait pu se contenter de présenter un personnage sévère ébloui par la beauté d'une jeune fille mais son propos est bien plus subtil. En effet, c'est la chasteté d'Isabella qui fait naître en lui un désir irrépressible, c'est sa pureté qui le rend mauvais. Le diable apparaît comme un ennemi subtil qui appâte un saint avec une sainte (II, 2, 180-181). Le personnage découvre des émotions qui lui étaient jusqu'alors inconnues et semble consterné par ses propres errements. Il ne reste plus qu'à écrire « good angel » sur les cornes du diable, dit-il avant d'accueillir Isabella pour la seconde fois (II, 4, 16).

Le nom Angelo renvoie immanquablement au plus bel ange que Dieu décida de punir en le chassant des cieux. Comme son modèle céleste, le nouveau Duc s'enorgueillit de ses propres qualités : ainsi, il confie dans un aparté qu'il est fier de sa gravité (II ,4, 10). Lui qui prône l'austérité semble s'enivrer de vertu. Une fois expulsé, l'ange lumineux est devenu le prince des ténèbres et l'ennemi commun des hommes. Sa beauté et sa clarté ont cédé la place à une laideur qui porte la trace de sa beauté perdue. Shakespeare a fait du parcours du personnage d'Angelo l'écho de cette chute qui témoigne de l'aptitude de la beauté à se corrompre. « Lilies that fester smell far worse than weeds » dit la dernière ligne du sonnet 93. Dans *Measure for Measure,* le schéma archétypal est complexifié par le jeu de renversements que Shakespeare a inscrits dans le tissu de la pièce. Dans un soliloque (II, 2), Angelo présente les tourments qui l'assaillent et le poussent à se demander qui, du tentateur ou du tenté, est coupable. Le public s'interroge avec lui.

Au regard introspectif, qui vise à informer les spectateurs d'un état des lieux émotionnel, doit être ajoutée la pensée, non verbale, du jeu de l'acteur. Ainsi, en fonction des choix de mise en scène, la chute de l'ange peut correspondre à son humanisation et, par conséquent, à une forme de rédemption inversée, une rédemption par la chute. Isabella pourrait le sauver d'une vie de mortification en le soumettant, bien malgré elle, aux tourments de l'amour. « What, do I love her? » (II, 2, 177) se demande-t-il en réalisant qu'il a plaisir à entendre sa voix et à la regarder. À la chute de l'ange correspond la naissance d'un homme qui peut enfin comprendre le monde : « Even till now / When men were fond, I smil'd, and wonder'd how » (II, 2, 186-187) dit celui auquel les sentiments humains étaient jusqu'alors étrangers.

La pensée complexe ne s'attache pas toujours à une relation entre personnages. Elle peut en effet s'inscrire dans des couches de sens superposées et constitutives des personnages. Ainsi, dans *As You Like It*, Rosalind décide de se déguiser en homme et de prendre le nom de Ganymède afin de se rendre sans encombre dans la forêt d'Arden. Cette affirmation a probablement fait sourire les spectateurs lors des premières représentations car le mélange du masculin et du féminin chez les jeunes gens représentait le degré ultime d'érotisme et donc d'attirance. Un renversement apparaît ici, et donc une forme de complexité, qui échappe dorénavant aux spectateurs du vingt-et-unième siècle. La jeune femme devient donc un jeune homme, plus précisément un jeune homme prisé par les hommes puisque Ganymede était le partenaire de jeux sexuels de Zeus, comme le rappellent certains sonnets élisabéthains[2]. Dans la forêt d'Arden arrivent donc une jeune femme, Aliena alias Célia, et son frère, Rosalind alias Ganymede (en réalité sa cousine). Les deux femmes ne tardent pas à croiser le chemin d'Orlando dont Rosalind s'est éprise avant son départ en exil. Au lieu de révéler son identité aux yeux du jeune homme lui aussi amoureux, Rosalind s'adresse à lui comme un laquais et un rustre (« a saucy lackey » III, 3, 250), ponctuant ses propos de quelques allusions grivoises. Lors de l'échange avec le garçon qu'elle aime à couvert, elle l'invite à lui rendre visite dans sa maison afin de s'entraîner à la séduire : ainsi elle pourra le guérir du mal d'amour dont il déclare pourtant ne pas vouloir être guéri. Entre-temps, la jeune femme espiègle s'est inventé un oncle très religieux qui lui aurait appris à parler correctement (III, 3, 288) et à se méfier des femmes. Elle apparaît comme une poupée russe constituée d'une myriade de personnages empilés. Ce processus culmine dans la dernière identité adoptée par Rosalind lorsqu'elle invite Orlando à imaginer qu'elle est Rosalind et à l'appeler par ce nom. Ainsi, au terme de ce cycle, Rosalind se propose de jouer le rôle de Rosalind, ce qui lui permettra d'entendre chaque jour l'homme qu'elle aime lui faire la cour à blanc. Jean-Marie et Angela Maguin ont très bien résumé le parcours de la jeune femme dont la trajectoire s'inverse lorsqu'on se souvient qu'à l'époque de Shakespeare les rôles féminins étaient interprétés par de jeunes garçons : « Voilà que notre acteur élisabéthain, homme tenant le rôle de Rosalind, doit jouer une fille qui joue à être un garçon jouant à être la fille qu'il dissimule » (Maguin, 1996 : 456).

Ce qui est remarquable c'est que les spectateurs savent toujours qui parle lorsque Rosalind s'exprime. Même lorsque la jeune femme s'évanouit à la vue du foulard maculé du sang de son amant – et prétend ensuite avoir fait semblant de perdre connaissance –, le public perçoit clairement la complexité de sa situation et s'émeut des efforts du personnage pour sauver la face. En d'autres termes, bien que le visible s'attache à la surface, le théâtre s'accommode d'une grande complexité.

2 On peut penser par exemple à *The Shepherd's Sonnet* de Richard Barnefield.

L'épaisseur du personnage de Viola dans *Twelfth Night* semble plus problématique. En effet, la jeune femme qui prétend être un eunuque répondant au nom de Cesario devient la victime de sa stratégie. Quand elle se rend compte qu'elle ne peut ni déclarer son amour au Duc Orsino qu'elle sert, ni répondre aux attentes amoureuses de la Comtesse Olivia qu'elle doit séduire pour son maître, elle sombre dans ce qui ressemble beaucoup à de la mélancolie. Étant à la fois homme et femme, elle se qualifie elle-même de « poor monster » (II, 2, 34) et elle affirme que le déguisement qu'elle a conçu est un vice : « I see thou art a wickedness, / Wherein the pregnant enemy does much » (II, 2, 28). L'ennemi en question est certainement le diable qui s'évertue à tromper les hommes et à tirer profit des erreurs qu'il les pousse à commettre. Viola est donc une victime mais elle est aussi le démon qui vient ravir l'âme de la belle Olivia : « A fiend like thee might bear my soul to hell, » (III, 4, 212) dit-elle à celle qu'elle prend pour un jeune homme au cœur froid.

Comme Rosalind, Viola se pare d'une série d'identités mais nous avons vu que ce personnage prend une dimension plus inquiétante. Comme l'héroïne de Shakespeare présentée précédemment, elle s'invente une famille et donne à des parents imaginaires une certaine épaisseur. Ici, il ne s'agit pas d'un oncle spécialisé dans la révélation des travers féminins mais d'une sœur qui n'a jamais osé déclarer son amour. Elle finit par devenir une statue représentant la Patience, dit-elle, portant le vert et de jaune des mélancoliques et adressant un sourire de pierre au chagrin (II, 4,112-115)[3]. Mais la jeune femme a aussi un frère jumeau, Sebastian, et elle annonce très clairement qu'en se faisant passer pour un homme c'est son frère disparu qu'elle souhaite imiter : « I my Brother know / Yet living in my glass, […] For him I imitate » dit-elle. (III, 4, 377-378 et 380), Viola devient Cesario mais Cesario est l'image de Sebastian. Ce dernier apparaît sur scène à plusieurs reprises au cours de la pièce et à chaque fois le public hésite un instant car il faut qu'il détermine s'il s'agit du frère rescapé ou de la sœur déguisée. Ce trouble participe du plaisir ressenti par les spectateurs qui identifient le personnage dès qu'il se met à parler, voire à marcher sur scène.

La pensée complexe au théâtre

Les exemples que j'ai présentés dans la première partie de cette analyse visent à montrer que le théâtre de Shakespeare se nourrit de renversements, de superpositions et d'enchevêtrements de natures diverses. Ainsi, ce qui est dit est parfois doublé, parfois déconstruit par ce qui est vu et ce qui est montré n'est pas toujours exactement ce que les spectateurs doivent voir. Ce décalage, qui fait de la vue d'un casque le signe de la présence d'une armée, est le cœur de la

3 « She pined in thought, / And with a green and yellow melancholy / She sat like patience on a monument, / Smiling at grief. »

leçon inaugurale dispensée par le Prologue d'*Henry V*. Pour goûter pleinement le spectacle, le public doit parvenir à voir ce qu'il imagine et apprendre à regarder à travers le visible afin de percevoir la réalité dramatique qui se déploie au-delà de la scène. Les spectateurs doivent apprendre à suspendre leur incrédulité et à se laisser guider par la représentation. Pour cela, ils sont accompagnés tout au long du spectacle et le dramaturge fait en sorte qu'ils ne soient pas déstabilisés par ce qui se produit sur scène. Il y a peu d'effets de surprise dans le théâtre de Shakespeare dans la mesure où les événements marquants de l'intrigue sont systématiquement annoncés. L'ironie dramatique ainsi élaborée permet aux spectateurs d'avoir un temps d'avance sur les personnages dont ils peuvent anticiper les décisions et les réactions. Ce processus démontre clairement que la pièce englobe et oriente la pensée des spectateurs. Ces derniers ne sont pas libres de choisir leur rapport au monde fictif dans la mesure où ils sont amenés à s'attendre à des attitudes précises de la part des personnages. Ces attentes sont parfois partiellement déçues mais les coups de théâtre, comme la résurrection d'Hermione dans *The Winter's Tale* ou la mort de Cordelia dans *King Lear*, sont exceptionnels. Le théâtre de Shakespeare préfère l'étonnement à la surprise et l'étonnement, dit Roland Barthes, est « le commencement timide de la jouissance » (1978 : 70).

Penser la pensée au théâtre c'est envisager le trajet de la réception des pièces. La représentation soumet le public à une expérience esthétique qu'il perçoit par le regard et l'ouïe, la poésie entendue étant un agent actif de ce jeu de séduction. Dans ce contexte, il peut paraître illusoire de soumettre les spectateurs aux mécanismes d'une pensée complexe dans la mesure où ils ne sont pas à même de passer les idées énoncées par les personnages ou suscitées par les événements au crible d'une pensée analytique. En effet, pour goûter la pensée complexe, il faut du temps. Entraînés par le rythme de la représentation et les exigences propres à la dynamique du spectacle, les spectateurs sont peu susceptibles de pouvoir déplier une pensée exigeante. Les subtilités du texte de Shakespeare sont-elles réservées aux seuls lecteurs qui peuvent se permettre d'interrompre leur lecture pour observer les différentes facettes d'une idée ? Ou bien le théâtre a-t-il inventé une forme de complexité accessible capable de se déployer dans le cadre restreint d'une représentation scénique ?

Le théâtre montre. Et montrer, c'est penser, comme aime à le rappeler Daniel Arasse (2004). Il est étymologiquement le lieu où l'on voit et à ce titre il présente, comme la peinture, une pensée éminemment visuelle. Jacques Rancière précise qu'il est « d'abord l'espace de la visibilité de la parole, l'espace des traductions problématiques de ce qui se dit dans ce qui se voit » (Rancière 2003 : 101). Mais cette pensée visuelle se détourne du *cogito* qui fait allégeance à la formulation syntaxique. En effet, le regard investit « l'horizon silencieux de ce qui se donne dans l'étendue sablonneuse de la non-pensée » (Foucault, 2004 : 264). Ainsi, le peintre pense sans raisonner et ses idées ne se cristallisent pas dans le langage. Elles sont investies par les couleurs et les formes qui naissent de leur combinaison. Le « rayonnement du visible » (Merleau-Ponty, 1964 : 71) cher aux peintres est au

cœur des préoccupations des dramaturges car les personnages expriment des idées au sein de constructions visuelles elles-mêmes vectrices de sens. Ainsi nous avons pu voir que les soubresauts amoureux de Romeo s'inscrivent dans la visibilité de la représentation dont les spectateurs gardent les grandes étapes en mémoire : leurs yeux se souviennent que des amours d'intensité équivalente peuvent déboucher sur de l'indifférence (Rosaline) ou sur un sacrifice (Juliette). Le regard pense lui aussi. Il pense la pensée non formulée du visible. Les mots de Barbara Cassin à l'endroit de l'*Odyssée* peuvent être appliqués au théâtre de Shakespeare : « Il y a des scènes d'Homère qui sont insurpassables, au sens strict, dit-elle, elles existent pour toujours, elles sont à jamais modèles » (Cassin, 2020 : 197).

Aux sens des mots et du visible s'ajoute celui des sons dont se nourrit la poésie : le texte entendu produit sa musique et il confère au spectacle une épaisseur spécifique que renforce le rythme des vers iambiques. Les sons se répondent, se bousculent, s'opposent, composant une partition qui contribue à captiver le public. Ainsi, l'allitération en *f* de l'incantation des sorcières de *Macbeth* conjuguée au croisement d'une diphtongue et d'un son long, « fair is foul and foul is fair », ajoute une ligne à la portée du texte dramatique. Lorsque le Chœur d'*Henry V* évoque le chant du coq et le son des cloches (« The country cocks do crow, the clocks do toll, » IV, 0, 15), il fait entendre les coups lourds des marteaux des armuriers dont il vient de mentionner l'activité fébrile au lever du jour, juste avant la bataille. Quand le texte de *Richard II* **dé**sarçonne le roi (***un****horse*) qui se **dé**fait (***un****does*), le **dé**couronne (***un****crown*), le **dé**pouille de son titre (***un****king*), **dé**saccorde les personnages (***un****tune*), **de**ssourdit les oreilles (***un****deaf*), **dé**livre des malédictions (***un****curse*), **dé**sengendre les enfants (***un****born* / ***un****begot*), **dé**dit ce qui a été dit (***un****say*) et que finalement le roi '**dé**sembrasse' sa reine (***un****kiss*), un monde **dé**réglé (***un****even*) naît dans l'esprit des spectateurs : un monde dans lequel ce qui est fait peut être défait, un monde qui se fait en se défaisant, un monde dans lequel on réapprend à vivre et à mourir. Le sens des sons contribue à donner vie à cet univers de théâtre que Roland Barthes définit justement comme « une épaisseur de signes » (1964 : 267). Le public peut jouer à y croire.

Lorsqu'il suspend son incrédulité, le spectateur se place dans une position intermédiaire entre lucidité et ravissement, voire entre veille et rêve. Conscient d'être dans un théâtre à ciel ouvert (sous la pluie, dans le vent et le froid) et entouré d'autres personnes avec lesquelles il partage les mêmes émotions, le Londonien de la fin du seizième siècle se prête au jeu auquel l'invite la représentation. Il accueille le drame comme s'il s'agissait d'un monde parallèle qu'il substitue pendant quelques heures à la réalité ambiante, se laissant séduire par le texte poétique qu'il entend et le spectacle qu'il regarde. Cet état intermédiaire est produit par la combinaison du jeu des acteurs, de la force du texte dit et éventuellement de la puissance de la musique.

Shakespeare n'a pas laissé trace d'un quelconque traité sur le jeu des acteurs mais il fait de Hamlet un expert qui prodigue aux acteurs itinérants de précieux conseils. Il est très tentant d'entendre la voix de Shakespeare lorsque le prince

du Danemark affirme qu'il faut dire le texte délicatement, du bout de la langue[4] et ne pas trop en faire quand on est sur scène. Il faut, dit-il, obtenir un équilibre (« Suit the action to the word, the word to the action » III, 2, 17-18) et ne jamais outrepasser la réserve de la nature afin de tendre un miroir à la nature. Le propos qui intéresse la présente démonstration intervient en fin de tirade. Le prince s'en prend aux clowns qui déclenchent des rires intempestifs chez les spectateurs et ainsi détournent leur attention de quelque problème important (III, 2, 38-43). Ces reproches indiquent clairement qu'une stratégie est mise en place par le dramaturge afin de gérer efficacement l'attention du public : une pensée doit pouvoir se déployer à des moments précis. Le dramaturge compte donc sur la participation active du public. Les moments en question correspondent à des phases importantes qui dynamisent le spectacle. Il s'agit de bien comprendre ce qui s'est passé ou ce qui va se passer car ces étapes permettent d'asseoir un édifice dramatique. Ainsi au début de *The Tempest*, Prospero s'adresse à sa fille Miranda pour lui révéler leur origine commune. Il est important que les spectateurs soient attentifs, comme l'enfant sur la scène, et les injonctions qu'il lui adresse régulièrement atteignent aussi le public dans la salle : « Dost thou attend me? » (I, 2, 78), « Thou attend'st not! » (I, 2, 87), « I pray thee, mark me » (I, 2, 88), « Dost thou hear? » (I, 2, 106). Il faut bien suivre afin de bien comprendre et ne pas se laisser distraire par quelque acteur incompétent. Par l'intermédiaire d'Hamlet, Shakespeare dicte ses règles et souligne l'importance du lien qui doit être maintenu entre le spectacle et le public qui y assiste. Pour que le public demeure lié au spectacle, le dramaturge n'hésite pas à répéter des propos et à faire de ses personnages des pédagogues acquis à l'art de la reformulation. Il ne s'agit alors pas de maladresses d'écriture mais d'une volonté claire de souligner les grandes articulations du drame en cours. À la reformulation s'ajoute parfois l'art de la métaphore par laquelle l'idée, renforcée par l'image mentale, est plus à même de frapper les esprits. Ainsi, à la fin de son récit, Prospero décrit l'attitude de son frère indigne, Antonio, en mentionnant le lierre qui grimpe le long de l'arbre dont il usurpe la sève : « That now he was / The ivy which had hid my princely trunk / And sucked my verdure out on't » (I, 2, 85-87). La métaphore finale agit comme les fiers sabots du cheval mentionné au début d'*Henry V* : elle laisse l'empreinte de son passage dans la mémoire du public. La métaphore clôt la démonstration ; le propos se cristallise dans une vision.

La pièce pense afin que le public puisse penser. Elle pense pour lui et avec lui. La responsabilité des acteurs est donc engagée. Ils doivent servir le texte, comme le souligne Hamlet, et ne pas s'en servir pour briller ou susciter le rire. Interpréter un rôle, le rendre visible sur la scène en l'incarnant c'est aussi contribuer à encadrer la pensée des spectateurs. Lorsque la pensée est complexe, cette tâche est encore plus délicate. Il est en effet primordial que les spectateurs comprennent

4 « Trippingly on the tongue » (III, 2, 2).

car sans compréhension il est impossible de se relier émotionnellement aux personnages et à l'intrigue. Ce lien a été explicité par Vladimir Jankélévitch selon qui « L'amour, à force d'aimer, finit par comprendre et la compréhension, à force de comprendre, finit par aimer » (1988 : 1078). L'amour en question est une forme d'attachement aux personnages. Ces derniers campent un monde à eux seuls puisque tout, sur la scène élisabéthaine, est produit par eux. Les visions infernales qui hantent le monde de *Macbeth* après le meurtre du roi d'Écosse, la forêt d'Arden dans *Comme il vous plaira,* les vagues gigantesques qui menacent le bateau d'Othello, la mort si émouvante de York et Suffolk dans *Henry V* sont rendues visibles à l'œil de l'esprit par les propos des personnages. Plus qu'une identité dramatique, c'est un monde entier qu'ils portent en eux et font naître depuis le cœur de la « curieuse unité » (Foucault, *Dits et écrits* I, 2004 : 95) qu'est une œuvre.

Les pièces de Shakespeare guident leurs spectateurs qu'elles amènent à intégrer une pensée aussi complexe que le monde auquel elles tendent un miroir. Elles font en sorte que le public soit à même de percevoir les renversements qui ponctuent les parcours dramatiques et, pour reprendre la métaphore chère à Edgar Morin, en éclairant les zones où évoluent les personnages, elles rendent compte de la profondeur des ténèbres environnantes. Mais, comme nous l'avons vu, le théâtre de Shakespeare fait bien plus que révéler des contrastes et des oppositions. En effet, il place les ténèbres en pleine lumière et dénonce les noirceurs de la clarté. Ainsi, dans *Mesure pour Mesure,* Angelo porte en lui une propension à la corruption que la pureté va déclencher. Le Mal y trouve son origine dans l'innocence et la bonté. Dans *Macbeth,* le héros tragique tue le roi qu'il aime pour être aimé par son épouse. L'amour tue l'amour par amour. Le théâtre de Shakespeare enseigne aussi que la poésie n'est jamais aussi sublime que lorsqu'elle naît de la putréfaction de la beauté : les fleurs du mal naissent du désespoir et s'épanouissent au contact de la laideur morale. En marchant vers la mort, *Richard II* croise son épouse et lui adresse des mots d'adieu empreints d'une grâce ultime qui annoncent les délicieux échanges entre les amants de Vérone. Le public n'a pas besoin d'explication formulée pour comprendre que la poésie naît de la douleur et de la déchirure, que le Mal engendre la beauté et que l'amour peut être un supplice. Comme le vieux Gloucester dont les yeux ont été arrachés, il apprend à voir et à comprendre autrement, avec les sens suscités par le spectacle. Les spectateurs apprennent à ressentir la poésie par l'entremise des personnages et de la scène à laquelle ils assistent. Ainsi, lorsque le Maître d'Équipage s'exclame « What, must our mouths be cold? » en voyant son navire sombrer au début de *The Tempest,* ils savent que le personnage parle de la mort. Quand Silvius implore Phœbe de lui dire qu'elle ne l'aime pas, mais de le lui dire tendrement, (« Say that you love me not, but say not so / In bitterness » III, 6, 2-3), ils savent qu'il s'agit d'une demande d'amour. Ces quelques exemples montrent que bien des personnages de Shakespeare sont eux-mêmes des poètes,

ou du moins qu'ils portent sur le monde un regard riche et pénétrant et que par le langage ils savent en partager la saveur. Peut-être sont-ils trop sages et trop habiles pour être pleinement crédibles ? Ils semblent en effet habités par un supplément de sensibilité et d'intelligence affective. D.H. Lawrence a été sensible à ce trait singulier qu'il énonce clairement dans un poème intitulé *When I read Shakespeare*: « When I read Shakespeare I am struck with Wonder / That such trivial people should muse and thunder / In such lovely language. […] How boring, how small Shakespeare's people are! / Yet the language so lovely! like the dyes from gas-tar. » La pensée complexe s'offre comme un mets aux multiples saveurs dont les spectateurs peuvent savourer le raffinement. Ce partage rend le public plus intelligent, plus sensible, plus humain. « Shakespeare himself consistently pushes ideas and emotions to the point where they make some kind of existential statement about who we are, what we need and how we should live », dit Andy Mousley (2007 : 100). Le théâtre de Shakespeare donne accès à la complexité de la vie en traduisant cette complexité en un rendez-vous poétique. Faire de chacun un poète de sa propre vie, n'est-ce pas le vœu le plus ardent du vieil enfant mentionné au début de ce texte ? C'est à Edgar Morin que je souhaite laisser les derniers mots. Ils font partie du volume 6 de sa *Méthode* et ils ont un accent résolument Shakespearien : « La sagesse de la vie doit assumer la folie de la vie, laquelle doit intégrer la rationalité en une folle sagesse. » Car enfin, « Vivre de prose n'est que survivre. Vivre, c'est vivre poétiquement » (Morin, 2004 : 173-174).

Références

• ARASSE, D. (2004) : *Histoires de peintures*, Paris, Denoël.
• BARTHES, R (1964) : *Essais critiques,* Paris, Seuil.
• BARTHES, R. (1978) : *Sollers écrivain,* Paris, Seuil.
• CASSIN, B. (2020) : *Le Bonheur, sa dent douce à la mort,* Paris, Fayard.
• CIORAN, E. (1980) : *Syllogismes de l'amertume,* Paris, Gallimard.
• CLARET, J-L. (2021) : "'Let us […] / On your imaginary forces work' : Persuasion, Perspective and Hypnosis" in CHIARI, S., LEMERCIER-GODDARD, S. (eds.), *Work, work your thoughts:* Henry V *revisited*, ed. Sophie Chiari et Sophie Lemercier-Goddard, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 229-244.
• FOUCAULT, M. (2004) : *Philosophie : anthologie*, Paris, Gallimard.
• HUGO, V. (1864) : *Œuvres Complètes*, *Critique*, Paris, Bouquins.
• JANKELEVITCH, V. (1988) : *Philosophie morale : Le Pardon*, Paris, Flammarion.
• KIERKEGAARD, S. (1967) : *Les Miettes philosophiques,* Paris, Seuil.
• MAGUIN, J-M. & A. (1996) : *William Shakespeare,* Paris, Fayard.
• MERLEAU-PONTY, M. (1964) : *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.
• MORIN, E. (1994) : *Mes démons,* Paris, Stock.

• MORIN, E. (2004) : *La Méthode 6. Éthique*, Paris, Seuil.
• MOUSLEY, A. (2007): *Re-humanising Shakespeare: Literary Humanism, Wisdom and Modernity,* Edinburgh, Edinburgh University Press.
• RANCIERE, J. (2003) : *Le Destin des images,* Paris, La Fabrique.
• RANCIERE, J. (2021) : *Les Mots de l'histoire, essai de poétique du savoir,* Paris, Seuil.